

**ВЕСТНИК**  
Литературного института  
имени А.М. Горького

№ 4

---

2013

Москва  
Издательство Литературного института  
им. А. М. Горького  
2013

## 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)

Лепяхин 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:

Большев 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.

Редактор — Лисковская О. П.

Корректор — Юсова О. Б.

## VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

### EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — Uzhanov 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

Vasyliov 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.

Editor — Liskovaya O. P.

Proofreader — Yusova O. B.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИНГВИСТИКА

Камчатнова Ю. Б. Панталык: конская упряжь, прямая черта  
или путеводная нить? (К вопросу о выражении сбиться *с панталыку*) . . . 6

*Сиромаха В. Г.* Язык текстов к сатирическим рисункам  
эпохи Отечественной войны 1812 года. . . . . 25

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

*Дорофеева М. Г.* Образцы смирения в переводных житиях  
великомучениц Екатерины и Варвары (к типологии святости) . . . . . 44

*Дьячкова Е. А.* Образы народных подвижников  
в «северной прозе» XX века . . . . . 55

*Черепенникова М. С.* Литературно-музыкальные традиции  
и синтез искусств: Гёте — Шуберт — Вагнер — Верди . . . . . 66

*Котовская А. Е., Токарева Г. А.* К вопросу о переводческой  
рецепции имплицитных смыслов лирического текста  
(на материале лирики Р.Фроста) . . . . . 75

*Шишкова И. А.* Роман И. Макьюэна «Цементный сад»  
как образец английской прозы конца 70-х годов XX века . . . . . 86

### ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

*Макарова И. В.* Мифологическое пространство поэзии  
Велимира Хлебникова . . . . . 101

### ХРОНИКА

Материалы докладов конференции  
«Путь интеллектуала в науке и творчестве» . . . . . 107

НАШИ АВТОРЫ . . . . . 133

SUMMARIES . . . . . 134

## CONTENTS

### LINGUISTICS

- Julia B. Kamchatnova* *Pantalyk: harness, straiht line or guiding thread?*  
(Regarding the phraseological unit *sbyt'sya s pantalyku*) . . . . . 6
- Vitaly G. Siromakha* The language of the text  
of the satirical prints of 1812-1814. . . . . 25

### LITERARY THEORY

- Ludmila G. Dorofeeva* Examles of meeknes in the lives  
of martyrs Catherine and Barbara (typology of holiness). . . . . 44
- Ekaterina V. Dyachkova* Popular hermits in the russian "Nothern prose"  
of the XXth century. . . . . 55
- Margarita S. Cherepennikova* Literary-musical tradition and synthesis  
of arts: Goethe – Schubert – Wagner – Verdi . . . . . 66
- Galina A. Tokareva* On the issue of the reception of concealed meanins  
of lyrical text in translation (Robert Frost's verse). . . . . 75
- Irina A. Shishkova* "The Cement Garden" by I.Macewan as an example  
of english prose of the end XXth century . . . . . 86

### SOCIAL SCIENCE

- Irina V. Makarova* Mythopoetic space of Velimir Khlebnikov's writing. . . . . 101

### CHRONICLE

- Scientific conference "An intellectual's ways  
in science and art" (Papers' abstracts) . . . . . 107

OUR AUTHORS. . . . . 133

SUMMARIES. . . . . 134

Ю. Б. КАМЧАТНОВА

## ПАНТАЛЫК: КОНСКАЯ УПРЯЖЬ, ПРЯМАЯ ЧЕРТА ИЛИ ПУТЕВОДНАЯ НИТЬ?

(К вопросу о выражении *сбиться с панталыку*)

Выражение *сбить(ся) с панталыку* связывается, во-первых, с пантеликом (завязкой, петлей) как элементом конской сбруи; во-вторых, с русскими бытовыми разговорными выражениями *по нитке, по шнурку, по прямой черте, по струнке*, метафорически означающими правильную жизнь или строгое послушание. В-третьих, сделано наблюдение, что эти значения пересекаются с метафорами книжными, имеющими мифологические корни — *нить жизни, путеводная нить*. Аналогия найдена также в библейском тексте, где жизненные пути человека названы путем и веревкой. Таким образом, в русском языке сосуществуют два синонимичных выражения: в высоком стиле *потерять путеводную нить*, а в разговорно-просторечном — *сбиться с панталыку*.

*Ключевые слова:* историческая этимология, разговорно-просторечные выражения, сбиться с панталыку/

В № 2 журнала «Вестник Литературного института им. А. М. Горького» за 2013 г. мы поместили беглые критические заметки по поводу историко-этимологического словаря «Русская фразеология» [СРФ, 2007] и в некоторых случаях предлагали версии, которые нам представлялись более основательными, чем предложенные в словаре. В данной статье мы предложим гипотезу по поводу происхождения еще одного выражения, ничуть не заблуждаясь насчет того, что она может быть оспорена и не является окончательной. Речь пойдет о выражении *сбить(ся) с панталыку*.

Происхождение этого разговорно-просторечного выражения до сих пор окончательно не выяснено. Упомянутый фразеологический словарь приводит, собственно, только одну версию: «*Панталык* — искаженное Пантелик, гора в Аттике (Греция) со сталактитовой пещерой и гротами, в которых легко было заблудиться. <...> О том, что обороты в русском, белорусском и польском языках возникли на Украине, свидетельствует то, что самая ранняя фиксация бел. *збіцца з панталыку* — роман А. Погорельского «Монастырка» (1838–1833) <...> В пользу этого и активное употребление фразеологизма украинскими писателями, особенно Т. Г. Шевченко. <...> Выражение входит в структурно-семантическую модель, представленную в украинском языке оборотами *збитися з плигу* (где диал. *плиг* — прыжок), *збитися з пливу, збитися з ноги, збитися з пантелику*. Последнее сочетание

буквально означает 'сбиться с ума', а приведенный ряд оборотов передает идею отклонения в естественном течении движения или хода мысли [СРФ, 2007, с. 515].

Мы позволили себе усомниться в греческих корнях выражения: толкование в словаре отсылает нас к созвучному со словом *панталык* названию греческой горы с пещерами, но заблудиться можно в Пантелике, но никак не с Пантелика. Кроме того, греческая гора, весьма вероятно, оставила бы свой след и во фразеологии европейских языков, а не ограничилась бы Украиной, Белоруссией и Польшей.

Мы предлагаем другую версию о его происхождении, связав его с мало-российским глаголом *спантеличиться*, русскими выражениями *по нитке, по ниточке, нить жизни, сбиться с пути, жизненный путь*. Отсылая читателя к библейскому выражению о стезе и веревке — *сте́зали ѿ́же*, которые обозначают направление жизненного пути человека, мы хотим указать на близость образа, лежащего в основе разговорно-просторечного выражения *сбиться с панталыку*, с образом русского выражения высокого стиля *потерять путеводную нить*. По нашему представлению, метафора бытовая — *делать что-л. не по нитке*, то есть отклониться (уклониться) от правильного, пересекается с метафорой культурной — *сбиться с правильного пути, потерять путеводную нить*. Попутно мы предлагаем еще одну (тоже «бытовую») версию о происхождении выражения, связанную с панталыком, — элементом конской сбруи.

\*\*\*

Несмотря на то, что прямое значение слова *панталык* в русском языке неизвестно, каждый носитель русского языка понимает значение выражения *сбить(ся) с панталыку*, и в разговорно-просторечном стиле языка оно достаточно употребительно. С пометой *разг.* оно объясняется так: ***сбить с панталыку***: 1) *привести в замешательство, запутать*; 2) *сбить с правильного пути, с правильной линии поведения*. Соответственно ***сбиться с панталыку***: 1) *прийти в замешательство, запутаться*; 2) *сбиться с какой-л. линии поведения* [СРЯ, 1985–1988, IV, с. 33]. Выражение толкуется не только как *сбиться с пути*, но и как *сбить(ся) с толку* и даже *сойти с ума* [Даль, 1903–1909, III, с. 30; СРФ, 2007, с. 515]. Данные литературных примеров вполне согласуются с данными словарей — см. прил. 1.

Употребительность этого выражения, как нам кажется, объясняется звучным и выразительным словом *панталык*, подобно слову *впросак* в выражении *попасть впросак*, а семантической опорой здесь, безусловно, является глагол *сбить(ся)* — именно глагол делает выражение понятным.

Вспомним переносные значения глаголов *сбить* и *сбиться*:

***Сбить*** 4. *с чего*. *Заставить отклониться в сторону от какого-л. направления (принятого или правильного)*. 6. *Заставить кого-л. ошибиться, спутаться*.

***Сбиться*** 3. *Отклониться от правильного направления, пути, потерять дорогу, заблудиться*. 5. *Ошибиться, спутаться в чем-л.* [СРЯ, 1985–1988, IV, с. 33].

Если мы сравним толкования выражения *сбить спанталыку* с толкованием глагола *сбить* в том же словаре, то мы заметим, что слово *панталык*

добавило не много смысла «от себя». В литературном языке этот глагол создает свободные словосочетания, но семантика его такова, что в качестве зависимого слова должно выступать существительное, обозначающее или правильное направление или правильное положение (место) — одним словом, нечто принятое за норму.

Так, сбить и сбиться можно: с пути, с дороги, с курса, с маршрута, с линии, с режима, с расписания, с ритма, с такта, с мысли, со счета, с шага, с ноги, с мелодии, с толку, с очередности, со следа, с рыси и так далее (см. прил. 2). Следовательно, слово *панталык* также в выражении *сбиться с панталыку* обозначает нечто, принятое за норму, правильное положение вещей, как справедливо замечено в историко-этимологическом словаре. (В скобках заметим, что у выражений *сбить с панталыку* и *сбиться с панталыку* имеются семантические оттенки, как и у выражений *сойти с ума* и *свести с ума*, *сбить с толку* и *сбиться с толку*, но, имея этот факт в виду, для простоты опускаем это различие.)

Если взять выражения, синонимичные *сбить(ся) с панталыку*, так или иначе передающие образ свихнувшегося, сошедшего с ума, сбитого с толку и с правильной линии поведения человека, то мы заметим одну особенность: у каждого (в целом его виде или только у одного члена выражения) имеется прямое значение, а значение *сойти с ума*, *сбиться с толку* — является переносным. Например: *сбить(ся) с грунта* — буквально означает «упасть, споткнуться, потерять устойчивое положение»; *сбиться с копылов (копылков)* — скорее всего, это говорится о санных полозьях, которые крепились на копылах, то есть торчащих штырях, торчках (полозья на них накопыливали), или о чем угодно крепящемся на штырьке; на копылы (копылки) также опирался санный кузов<sup>1</sup>, и санный кузов может сбиться со штырей, копылов, а также что угодно, закрепленное на торчке, может с него сорваться; *сбиться с пахвей* может лошадь, когда нарушается правильное положение петли от седла (пахвы), которая, пропуская через себя хвост лошади, должна фиксировать седло, — и седло съезжает вперед.

Выражение же *сбить(ся) с панталыку* явно стоит среди них особняком: у него отсутствует буквальное значение, и слово панталык или же целиком все выражение, не являясь исконно русским (имеется в виду великорусское наречие), заимствовалось уже в своем переносном значении. Когда же это произошло?

<sup>1</sup> *Копыл* м. стояк, стоень, надолба, торцом вставленная во что деревяшка; в санные полозья вдолблены копылы, копылья, связанные поперек саней вязками, а впродоль нахлестками, почему дровни называют копылом. *Копылок* умал. новг. клюка, костыль, коковка [Даль, 1903–1909, II, ст. 403]. *Накопылить* что, надеть или посадить на копыл, наткнуть на кол. Накопылить полозья, вбить, вдолбить копылья [Там же, II, ст. 1113]. *Копыл* (копылка) — брусочек в полозьях саней, служащих для опоры кузова (А. А. Бестужев-Марлинский «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», 1830, с. 287 [Мошков, эл. ресурс]).

«Положение ее и было значительным, но, как и все в эти годы в сдернутой с копылков стране, не было оно достаточно прочным» (В. Распутин «Дочь Ивана, мать Ивана», 2003 // «Наш современник», 2003. 11. 15) [НКРЯ]. «Тут я чуть было маленько с копыл не сбился. (Б. В. Шергин «Матвеева радость» (1930–1960) [Там же]. «И ни разу Пронька с копыл не сбился, ни разу братья-наблюдатели на него слова не нанесли (Б. В. Шергин «Пронька Грезной» (1930–1960) [Там же].



В Словаре Академии российской (1789–1794) слово *панталык* вообще отсутствует. В Словаре В. И. Даля (1863–1866) оно явно дается уже в переносном значении, *панталык* толкуется как смысл, порядок, толк. Даль приводит два выражения с этим словом: *Въ головѣ панталыку нетъ и Сбить кого, либо сбиться съ панталыку, съ толку, говорить и дѣлать вздоръ* [Даль, 1903–1909, III, с. 30]. Даже то, что слово панталык употреблено не в связанном виде («в голове панталыку нет»), не дает нам основания считать его употребительным и могущим создавать свободные словосочетания — да и фактов такого употребления нет. В современном русском языке также отсутствует прямое значение слова *панталык*.

Впервые в русской литературе оно прозвучало в повести А. Погорельского «Монастырка» (1830–1833). О том, что оно появилось здесь впервые, можно заключить по контексту. Героиня повести, воспитанница Смольного института, приехав в Малороссию, пишет своей петербургской подруге: «”Що ти городышь, Галя! — сказала она мне, — ты збылась с пантельку!” (Это, по-здешнему, кажется, значит: ты с ума сошла)». Ни корреспондентка героини, ни она сама, вместе с великорусским читателем, не понимает этого малороссийского выражения и нуждается в его расшифровке с комментарием «это по-здешнему значит то-то». (Не исключено также, что юной героине, воспитанной во вполне теплой обстановке, выражение неизвестно и по причине его просторечности, и это должно было бы послужить характеристике персонажа, но в целом в повести такой мотив не поддерживается.)

В отличие от великорусского, в малороссийском наречии слово *панталык* (*пантелик*) имеется, не только согласно вышеприведенному литературному свидетельству, но и согласно свидетельству словарей:

1) *Пантелик, ку, м. Въ вираженій: збити з пантелику. Сбить съ толку. Избий Енея з пантелику* (Котл. Ен. I. 7). *Зовсім збила його з пантелику* (Левуц. Пов. 63) [Гринченко, 1907–1909, III, с. 93].

Здесь мы видим, что, как и в русском языке, слово сохранилось только в составе выражения, и в переносном значении. Но в уменьшительной форме оно существует автономно:

2) *Пантличка, ки, ж. Петля изъ тесьмы. Красна застава, красна, як зоренька ясна: суть по ній пантлички, як на небі звѣздки* (Гол. IV. 423) [Там же].

Также в словаре Фасмера слово *панталык* объясняется (уже в переносном значении) как толк и приводятся укр. *пантелик*, блг. *панталык* «спесь, чванство», а также укр. диал., карп. *пантлі́к, пантлі́ка* «лента», польск. диал. *pętlik, pętlika* «петля, завязка», словц. *pántlik*, мор. *pentlik* (ученый видит в них заимствование из австрийско-бав. *pantl* «завязка, ленточка», откуда и венг. *pantlika*)<sup>1</sup> [Фасмер, 1986, III, с. 199].

<sup>1</sup> *Панталык* ‘толк’; обычно в выражении: сбить спанталыку; укр. пантелик, блр. панталык ‘спесь, чванство’. Недостоверно предположение о заимствовании из азерб. *pānd* ‘искусство, хитрость, уловка’ + суф. -lik (Корш у Преобр. 2, 12). Не более удачно произведение из нем. диал. см. образ от *Band* ‘завязка’, вопреки Горяеву (Доп. 2, 28). Тем не менее вторая этимология ближе к истине, и в слове панталык вместе с укр. диал., карп. *пантлик, пантлика* ‘лента’, польск. диал. *pętlik, pętlika* ‘петля, завязка’, словц. *pántlik*, мор. *pentlik* можно видеть заимствование из австрийско-бав. *pantl* ‘завязка, ленточка’, откуда и венг. *pantlika*; ср. Балецкий, *Studia Slavica*, 4, 1958, с. 401 и сл.; Крынджалэ, *Rumunské vlivy v Karpattech*, Прага, 1938, с. 354 [Фасмер, 1986, III, с. 199].

В отличие от русского и украинского языков, в других славянских языках слово *пантелик* имеет прямые значения: в македонском слово *пантлика* означает ленту, тесьму [МРР, 1997, II, с. 201]; в польском *petlika* — это 2. пряжка 3. петлица, петля; *petelka* — петелька [БПРС, 1988, I, с. 32]; в сербско-хорватском *пантљика* — лента, шнурок, перевязка [Малеванов, 1922–1955, с. 235]; лента, тесьма [Толстой, 1982, с. 366]; повязка, лента [Лавровский, 1870, ст. 449]; в чешском *panť* — петля [ЧРС, 1976, II, с. 11].

Зная, что слово *панталык* (*пантелик*) означает ‘тесьма, лента, петля’, мы понимаем, что сбившийся с толку или сошедший с ума человек сбился с некоей тесьмы, завязки или петли, или отклонился от некоей ленты-тесьмы, которая в переносном смысле означает правильное положение и норму.

Сходное переносное значение имелось и у русского слова нить. И хотя это значение не зафиксировано в словарях, в языке мы наблюдаем его. Вот примеры, взятые из Словаря Даля:

*Бѣда по бѣдѣ, какъ по ниткѣ, идетъ* [Даль, 1903–1909, I, ст. 372], *веди бой по ниткѣ* [Там же, ст. 264] (имеются в виду удары молотка. — Ю. К.); *пила бухтитъ, виляетъ, идетъ не прямо по отбою, не по ниткѣ* [Там же, ст. 360]; *тесать по ниткѣ, по отбою* [Там же, IV, ст. 758], *не укашивай, а режь по ниткѣ* [Там же, IV, с. 988], *вытянуться въ нитку — стать рядомъ другъ за другомъ, гусемъ; вытянуться по ниткѣ — ровно, почертъ, по линейкѣ* [Там же, II, ст. 1420]; *верста ж. рядъ, порядокъ, линия, прямая черта, расположеніе въ струнку, гусемъ. Прогнать версту, прямой порядокъ, по ниткѣ* [Там же, I, ст. 444]; *воднудукъ* нареч. *по направленію швырка, какъ лукнуть камнемъ, прямо, по швырку, по ниткѣ* [Там же, ст. 547]; *окраина доски не ровна, оттеши по ниткѣ* [Там же, II, ст. 1724]; *обрезная доска, тесь, опиленный съ кромок по ниткѣ* [Там же, ст. 1593]; *просадка* или *просада* ж. *рядъ посаженныхъ деревьевъ, прямой порядокъ, по ниткѣ* [Там же, III, ст. 1326].

То же касается и слова шнур: *Шнуръ, шнурокъ и снурокъ, снурочекъ*, немецк. *тоненькая бичевка, нитяная, гарусная, шелковая, золотая и пр. сученая и плетеная. <...> || У плотниковъ бичевка, которою отбиваютъ мѣломъ или углемъ черту; также самый отбой, черта, по которой тешутъ. Тешу по шнуру, не пересекай шнура. У каменщиковъ бичевка, которую протягиваютъ по стѣнѣ для прямой кладки* [Там же, IV, ст. 1459].

Здесь перенос происходит на уровне внешнего сходства с натянутой нитью или линейкой и способом проводить прямую черту при помощи нити (бечевки или шнура) — см. выражение *отбить* (или *ударить*) ниткой: мелом или углем натирали веревку и, натянув ее, оттягивали центр и щелкали по полу или другому предмету — отпечаток давал прямую линию. Или *отбить черту*, то есть «вытянувъ намѣленную, наугленную бечовку, приподнять середку ея и опустить, ударить ниткой» [Там же, II, ст. 1843].

*По нитке, по шнуру, в струнку* означает ровно, прямо.

Если в этом случае нитка метафорически означает прямизну физическую, то в следующих примерах метафора касается уже нравственной сферы и поведения человека: *ходить по ниточке, ходить по струнке, идти наповоду*, что означает или строгое поведение, или строгое послушание [Там же, II, ст. 1419]; «ходить по ниточкѣ, съ великимъ опасеніемъ, съ точнымъ наблюденіемъ; *Онъ чловѣкъстройой: у него всѣ по ниточкѣ ходятъ*» [САР, 1789–1794, III, 215], или порядок: «...одно мановенье, один величественный взгляд — и все пойдет, как по ниточке...» (И. С. Тургенев «Рудин», 1856) [НКРЯ].

Если сбиваются с нитки, которая фигурирует в первой группе примеров, то есть неровно пилят, режут, отклоняясь от прямой линии, или нарушают строгое поведение тот, кто должен ходить по ниточке и по струнке из второй группы примеров, то выражение *сбиться с панталыку* действительно оказывается просто секретом Полишинеля — слишком очевиден для всех смысл этой нитки-панталыка. Это эталон прямого и ровного в буквальном значении слова нитка и правильного — в переносном смысле: по нитке — значит прямо, ровно, правильно и толково, а не по нитке — криво, косо, неправильно и бестолково. Синонимичным выражению по нитке было — *по прямой черте*: **прямая**, *прямая черта* [Даль, 1903–1909, III, ст. 1394]; **кривой**, *непрямолинейный, идущий не по прямой чертѣ*. *Косой, уклонившийся отъ уровня или отвеса; кривой, уклонившийся отъ прямой черты, гнутый, лучковый, луковатый, излучистый* [Там же, II, ст. 495]; **выравнивать** <...> *размѣщаться по прямой чертѣ; впрямитъ, <...> впрямую* нареч. *прямо, по прямой чертѣ, въ прямомъ, не косомъ и не кривомъ направленіи; не косо, не криво, не наискось* [Там же, I, ст. 630]; **вкливо, вкривь, вкривую** нареч. *непрямо, неправо; криво, косо, въ кривомъ, косвенномъ направленіи, не по прямой чертѣ, изгибомъ, извилинами* [Там же, I, ст. 518];

Если сделано нечто не по нитке (не по прямой черте, отбитой ниткой), если идут *не по прямой* — значит, происходит сдвиг, перекосяк и уклонение от пути. Именно со сдвигом, перекосяком и уклонением ассоциируют сумасшедших или сбившихся с праведного пути: сдвинулся, свихнулся, съехал, мозги набекрень, человек с отклонениями, кто-л. переступил черту. Кроме того, слово *прямой* всегда имело переносным значением *правый, правильный: прямой, правый, истый, истинный, настоящий, самый он*. Слово *прямой* в словаре Даля объясняется и словом *пострунный*, то есть расположенный по струне: **прямой, правый, простой, пострунный**, *противоп. ломаный, кривой, гнутый и пр.* <...> [Там же, III, ст. 1396].

В украинском языке наряду с выражениями *ходити [як] по ниточці, [як] по шнурку (по шнурочку), витягатися в шнур, в струнку, в нитку* [Universal (Ru-Uk)], аналогичными русским, есть глаголы *пантеличитися* [УРС, 1961, III, с. 213], *спантеличувати* и подобные [Там же, V, с. 422], что значит ‘сбиваться с толку, озадачиваться’. Спантеличившийся — это тот, кто заблудился (дезориентировался) или стал себя безрассудно вести<sup>1</sup> [АВВУУ, эл. ресурс]. Если глагол *пантеличитися* можно связать со словом *панталык* в его значении ‘петля’, то есть человек, потеряв прямую дорогу или мысль, стал петлять и кружить, то глагол *спантеличитися* скорее всего ближе к выражению *сбиться с пантелика*. Заблудившийся потерял нить, спантеличился. Перенос значения здесь тоже понятен — отклонился от правильного пути, от прямой нитки (тесмы) и потерялся.

Поместив рядом нить и дорогу, мы вторгаемся в область глубочайших культурных смыслов. Здесь простая бытовая метафора пересекается с метафорой древнейшей, мифологической, в которой дорога (путь) и нить (веревка) играют роль направляющего начала в человеческой жизни.

Нам кажется, что просторечное слово *панталык* в значении ‘толк’, ‘прямизна’, она же ‘здравый смысл’ («у него в голове панталыку нет») и слова

<sup>1</sup> **Пантелик** — Збитий з пантелику — а) який спантеличився, заплутався або дезорієнтувався; б) який почав діяти нерозважливо [АВВУУ, эл. ресурс].

*нитка (ниточка), струна* в значении прямого и правильного существовали наряду еще с двумя нитями, принадлежащими к небытовой сфере и соответственно к высокому стилю языка. Первая нить обозначала жизненный путь человека, а вторая (которую называют путеводной) обозначала направление жизненного пути человека — образ последних коренится в глубине веков (см. ниже). Потеря же что одной нити (из просторечия), что других (высокого стиля) означает и потерю здравого смысла, и потерю правильного жизненного пути.

Необходимо отметить, что в русском языке слово *нить* в своем прямом значении далеко не всегда означает только швейную принадлежность. В некоторых контекстах являются синонимами слова *аркан, бечева, бечевка (бичевка), веревка, вервь, вервие, возжица, вязка, жила, завязка, канат, лента, ленда, лямка, мочка, нитка, ниточка, павороз, повод, поводок, поводец, подхвия, подхвостник, постромки, привязь, пристяжь, пуповина, путло, ремень, свора, сворка, связь, смык, снурок, струна, струнка, сутуга, тетива, тесьма, ужище, ужица, цепочка, шнур, шнурок*, — и они не всегда означают привычные нам предметы. К примеру, в повести В. Крестовского «Очерки кавалерийской жизни» (1892) [Мошков, эл. ресурс] тесемкой ванили неожиданно для современного читателя названо то, что обычно принято было называть палочкой ванили, как и палочку (палку) сургуча, леденца, корицы, шоколада. Тесьмой и тесьминой в русском языке называли в том числе и кожаный ремешок [Даль, 1903–1909, IV, ст. 759]. То же мы видим и в русском выражении *На этой нитке слепых водят* (то есть нитка у швеи слишком длинная): слово *нитка* здесь означает не спряденную нитку — слепые, ведомые поводырем, держались не за нитку, а за веревку [Там же, II, ст. 1419]. А, например, прямая черта, связывающая концы дуги круга, то есть хорда, называлась в геометрии тетивой. Тетивкой же называли сделанные из шнурочка завязку, петельку и застежку у платья<sup>1</sup> [Там же, IV, ст. 760].

<sup>1</sup> «Усатый майор, многоопытный жженковаритель, скрестил над сосудом два обнаженных сабельных клинка, на середине которых утвердил глыбу сахара и систематически стал обливать эту глыбу прозрачно-золотистым коньяком. Затем в сосуд было всыпано две крошенные тесемки ванили — и зажженный спирт вспыхнул слабым синеватым пламенем. Кроме ванили — никаких более специй» (В. Крестовский «Очерки кавалерийской жизни», 1892) [Мошков, эл. ресурс].

**Тетива**, ж. (*скандин. ?*) вообще: туго натянутая веревка, ужище, бичева, струна, жила; веревка или лесина, стягивающая, напрягающая что-либо. <...> || В лесах, строениях, мостах, тетива, связь, вязка, раскосина, долонь, распорка с угла на угол. || охотнич. смык, смычек, цепочка, коею смыкаются гончие попарно. || Тетива, геометр. хорда, прямая черта, связывающая концы дуги круга. || Тетивка, *новг. твер.* снурок, гайтан; завязка, петелька и застежка у платья, из шнурочка [Даль, 1903–1909, IV, ст. 760].

**Тесьма** или **тесма** (татр.), **тесемка, тесемочка**, узкая, тканая или плетеная полоса, вроде ленты, сев. тканец. Обойная тесьма, на мебель. Каретная тесьма, басон. Золотая тесьма, галун, позумент. Нитяная тесемка, на подшивку под швы платья, на завязки и пр. Шелковая тесьма толще, плотнее ленты. Темлячная тесьма. Наградные нашивки у солдат из гарусной тесьмы. Кожаная тесьма, ремень. Земля наша тесьмою вырезана, узкою и долгою полосою.

**Тесмить** что, резать, кроить на рубезки, ремешки; || накатывать кайму, тиснить полоски на чем.

**Тесьмина**, широкая, прочная тесьма или ремень, например для машинных приводов. Гутаперчевая тесьмина [Там же, IV, ст. 759].

\*\*\*

Прежде чем обратиться к нитям и веревкам, обозначающим жизнь и направление пути человека, хотелось бы проверить еще одну «бытовую» гипотезу.

Хотя ни словари русского, ни украинского языков не дают прямого значения слова *панталык* (*пантелик*), среди большого числа вполне единообразных литературных примеров (см. прил. 1), в одном из них мы все же можем подозревать употребление этого слова в прямом значении: «Барин между тем переносил свое внимание на другие предметы. “Ишь, как дугу-то погнуло”, — думал он, глядя, как сбившаяся с панталыку коренная шла совершенно боком» (А. Ф. Писемский «Взбаламученное море», 1863). Приведенная цитата интересна тем, что, судя по тону автора, речь идет об обычной житейской неурядице: лошадь сбилась с панталыку и поэтому скособоченно идет — заметим, не бесится, как если бы ей шлея под хвост попала, а двигается так, как если ослабла или порвалась держащая ее левая или правая часть сбруи, и лошадь пошла невольно боком, не по ниточке. Если это так, то какой предмет сбруи мог подвести коренную лошадь? И можно ли его называть петлей, завязкой и лентой, или веревкой, то есть панталыком?

Типов запряжек существует много, но в упомянутом тексте говорится о дуге и кореннике — значит, мы имеем дело с оглобельно-дуговой запряжкой. В конской сбруе при такой запряжке действительно имеются петли, по-другому мочки: 1) во-первых, на хомуте с двух сторон, с помощью этих петель он соединяется с оглоблями и дугой; это глухие петли, гужи, или гужевые мочки: оглобля всовывается в петлю и дополнительно крепится веревкой к дуге; 2) во-вторых, на хомуте есть петля и сверху (не глухая, а значит, это просто веревка или ремешок с пряжкой) — ею привязывают или пристегивают дугу; 3) еще есть две петли (мочки), для дополнительной фиксации шлеи — сзади седла, поперек крупа идет ремень и крепится к шлее, и его концы в виде петель свисают по бокам; 4) и кроме того, мочками называют и всякую петлю на седле, которою к нему что-нибудь крепится<sup>1</sup>. (Повторим, что фасоны седел и запряжек менялись, равно как немного варьировались и названия элементов сбруи.)

Выходит, что лошадь оседланная могла сбиться с пахвей — тогда съезжало вперед седло, а запряженная могла сбиться с какой-либо петельки-мочки-ремешка — гужевого или шлейного — тогда шла неровно, боком (в

<sup>1</sup> *Мочка* (2) 3. Петля в упряжи, на седле, к-рою что-н. прицепляют, напр. постромку к шлее, выюки к седлу [Ушаков].

*Мочка*, нить, волокно, прядь, клочок, пучок. || тесьма, ремешок. Всякая подвеска, подвязка на слаби: прихватить шлею к постромке мочкою. || Пройма, скважина, проушина, петля, хомутик, заворотка. Гужи продеты в клешневые мочки. На этот барыш и мочки не построишь, привязки, ремешка [Даль, 1903–1909, II, ст. 926].

Само слово мочка родственно глаголам *мкнуть*, *мыкать*, то есть петлею, мочкою, примыкают предметы друг к другу, поэтому эта петля бывает и не глухая, а тесьма, ремешок, завернутые в виде петли. Также мочкой называли петлю португепи: «Шпага не лезла в свернувшуюся мочку. Петр Лукич сделал усилие, и кожаная мочка португепи шлепнулась на пол. Смотритель отчаянно крикнул: — Эх, Женни! тоже осматривала!.. — швырнул на пол шпагу и выбежал за двери без оружия» (Н. С. Лесков «Некуда», 1864) [НКРЯ].

тексте Писемского лошадь не под седлом, так что скорее всего ослабла или порвалась гужевая петля или же веревка, соединявшая оглоблю, лежащую в гужевой петле, и дугу, раз дуга вся скривилась).

Все эти петли, или мочки (они так именуются до сих пор), равно как и пахви, бывали и ременными, и веревочными: *Не тужи, наживешь ременные гужи! Не тужи, что мочальны гужи: ременные, да и те рвутся! Тотъ тужи, у кого ременные гужи, а у насъ лыко да мочало — туда же помчало! ременные дорогой оборвутся, не починишь* [Даль, 1903–1909, I, ст. 1003]. Такую петлю, завязку (мочку) в конской сбруе вполне могли малороссияне называть пантеликом, пантличкой, как и ныне последним словом называют петельку, тесемочку.

Рассмотрим подробнее и другое, уже упомянутое, синонимичное нашему выражение, касающееся конской сбруи — *сбить(ся) с пахвей*. Это выражение также принадлежит разговорно-просторечному стилю и, как мы уже заметили ранее, в отличие от *сбить(ся) с панталыку*, *сбить(ся) с пахвей* имело и прямое и переносное значение, а слово *пахва* (*пахви*) употреблялось не только в составе выражения, но и самостоятельно.

В Словаре Академии Российской (1789–1794) мы читаем: **Пахви, хвей** *с. ж. множ. Ремень съ петлею, въ которую продъвается лошадиный хвостъ, а другой конецъ прикрѣпляется къ срединѣ задней стѣдъльной луки. Сбить кого съ пахвей — Говорится въ простор. : привести въ замѣшательство, въ разстройку* [САР, 1789–1794, IV, с. 737].

В словаре Даля: **Пахва**, <...> *на(под)хвостникъ, ремень съ очкомъ, отъ стѣдла; въ него продъвается хвостъ лошади, чтобы седло не съѣхало коню на шею, какъ нагрудникъ не даетъ ему съѣхать на забедры. Сбить кого съ пахвей, съ пахвы или съ пахов, съ толку, ладу, панталыку. Онъ съ пахвей сбился, надѣлалъ глупостей. Чванствомъ чортъ пахву подмоталъ* [Даль, 1903–1909, III, ст. 59]; **Потфа**, *потфeya или похва, пахва ж. пахви мн. <...> подхвостникъ; ремень, идущій отъ задней луки стѣдла подъ рѣпицу, чтобы стѣдло, при спускѣ подгору, не съѣзжало, какъ нагрудникъ держитъ его, при подъемѣ въ гору* [Там же, ст. 940].

Пахвой называли и нашильник: **Нашильникъ** *м. въ шорной или польской упряжи: нахвостникъ, подхвостникъ, пахва; || въ русской дышловой упряжи: широкій ремень, идущій отъ хомута или ужа къ переднему концу дышла, за постромки лошади везутъ, а нашильниками удерживаютъ накатъ подгору* [Там же, II, ст. 1298].

Ту же функцию выполняла у запряженной лошади шлея, только располагалась она ниже, чем пахва у лошади оседланной.

И слово пахва, и выражение *сбиться с пахвей* были употребительными (см. прил. 3).

Еще в 1911 г. в казачьем конском снаряжении числилась пахва (четыре сыромятных ремня), то есть сам предмет из употребления не вышел (см. прил. 4). Слово же в литературном языке ушло из обихода, оставшись словом специального употребления. Можно проследить этот уход по словарям.

В словарь под ред. Ушакова (1935–1940) слово включено с пометой «устаревшее»: **Пахви** и (обл.) **Пахвы, пахвей**, *ед. (в том же знач.; обл.) пахва, пахвы, ж. (устар.)*. *Седельный ремень с кольцом, в к-рое продевается хвост лошади, чтобы седло не сползло ей на шею. Пригнуло дядю (ехавшего*

*верхом и ударившегося лбом о ворота) к пахвям потылицею (Фонвизин). // Сбить (сбиться) с пахвей (разг. устар.) — сбить, сбиться с толку. Лучшие умы сбиваются с пахвей, говоря о России (Вяземский) [ТСРЯ, 1938, III, с. 72].*

Последний раз слово *пахви* (и выражение *сбиться с пахвей*) как устаревшее упоминается в 17-томном словаре современного русского языка, воспроизводя словарную статью из словаря Ушакова, отличаясь только цитатами [БАС, 1950–1965, IX, с. 319]. В других словарях современного русского языка, как и в литературе позднее 1889 г., по данным НКРЯ, оно не упоминается.

В современной конской сбруе пахва уже не используется<sup>1</sup>, ее заменила шлея, к которой крепится дополнительный поперечный ремень, фиксирующий седло, седлают лошадь и без использования шлеи (все эти особенности и сама история конской сбруи известны специалистам).

Итак, слово *пахва* из русского литературного лексикона исчезло раньше, чем исчез предмет из обихода, слово же *панталык* — осталось. Возможно, в разной судьбе выражений отчасти сыграла роль яркость и непонятность слова *панталык*, отсюда и выразительность фразеологизма, свойственная просторечию, с одной стороны, и слишком специальное, поэтому узкое, значение слова пахва, — с другой.

Можно было бы, конечно, поставить на этом точку и считать, что оба эти разговорно-просторечные синонимичные выражения, одно с заимствованным словом в его переносном значении, другое исконное в переносном значении, восходят, так сказать, к лошадиной сфере: оседланная лошадь сбилась с пахвей, а запряженная — с панталыку, но в обоих случаях сбруя скособочилась, потеряла правильное, устойчивое положение, поэтому лошадь неправильно идет. Лошадь же и послужила прообразом свихнувшегося, сбившегося с праведного пути или сошедшего с ума человека — так сорвавшаяся с цепи собака служит образом человека агрессивного или который пустился во все тяжкие, получив неожиданную свободу.

Остановиться на этой версии мешает главным образом упомянутый выше малороссийский глагол *спантеличиться*, который значит ‘заблудиться, сбиться с пути, сбиться с толку’. Препятствует этому и русское выражение *потерять нить*, которое также толкуется как ‘заблудиться, быть сбитым с толку, растеряться’. Его никак «не привяжешь» к лошади.

Заблудившийся теряет некую свою ленту, нить или тесьму, веревку, также как и запряженная лошадь теряет свою привязку к оглобле или дуге. Они явно по-разному сбиваются спанталыку, и возможно, что переносное значение выражения не связано с конской запряжкой даже изначально. А с нитью и с путем — связано. (Конечно, возможно, что выражение *по нитке (ровно, правильно)* и *не по нитке (неровно, неправильно)* является универсальным и объединяет любые случаи употребления).

\*\*\*

Если мы за неимением иных данных, кроме словарных, не можем судить о ситуации в украинском языке, то о русском слове нить мы точно знаем, что оно неразрывно связано с идеей жизненного пути человека. Поэтому

<sup>1</sup> Эта петля, под именем *потфея, потфей*, используется до сих пор на Алтае, когда всадникам приходится двигаться по горам [Верхом по вершинам, эл. ресурс].

обратимся к словам *путь* и *нить* в их переносных значениях. Объединяет их общая и для пути, и для нити связующая функция.

У слов, обозначающих путь, такие переносные значения, как ‘средство, способ для достижения чего-либо’, ‘образ мыслей, род жизни’, ‘дела и поступки человека’, — являются общепринятыми. Понимание самой человеческой жизни как пути, имеющего свое направление, начало и конец, — метафора очень старая. В каждом языке мы найдем выражения, подобные русским *дороги судьбы*, *пойти по кривой дорожке*, *встать на правильный (или скользкий) путь*, *перед кем-л. широкая дорога*.

В русском книжном языке параллельно с просторечным *сбить(ся) с пахвей* весьма употребительными (и гораздо более многочисленными) были сочетания *совертаться с пути*, *совертаться с пути истинного*, *с пути повиновения и благочестия*, *не сойти с пути добродетели*, *переменить сбитое с пути мнение*, *совертаться с пути правого* и т. п. (см. прил. 5).

Направляющим началом не только в пространстве, но и в человеческой жизни также называются и тропа, путь, дорога, стезя, поприще, след. Например, в поговорке *Не вались с тропы*, то есть «не нарушай обычая, не сходи с проторенной людьми дороги», обычай уподоблен тропе, потому что оба управляют человеком: тропа ведет к цели, и обычай «ведет» человека, заставляет вести себя по правилам. Тропа, путь и дорога мыслятся более самостоятельными и целенаправленными, нежели идущий по ней человек: человек только идет, а ведет его дорога. Задача человека заключается лишь в том, чтобы дорогу выбрать и преодолеть. Если взять выражения, синонимичные *сбить(ся) с панталыку*, так или иначе передающие образ свихнувшегося, сошедшего с ума, сбитого с толку и с правильной линии поведения человека, то мы заметим одну особенность: у каждого (в целом его виде или только у одного члена выражения) имеется прямое значение, а значение *сойти с ума*, *сбиться с толку* — является переносным.

Чаще всего в своем переносном значении слова *путь*, *след*, как и слово тропа в значении обычая, обозначают не любую дорогу, а именно дорогу правильную: *(не) следует поступать так-то*, *не след ходить*, *путно делать ч-л*, *беспутный*, *непутевый (неправильный, потерявший правильную дорогу)*, *всё путем*, *всё идет своим путем* (то есть правильно, по замыслу)<sup>1</sup>.

Судьба человека, его жизненный путь часто мыслится как следование за нитью или в виде нити.

Образ «нить, веревка = жизненный путь (смысл жизни) = послушание этому смыслу» — тоже образ очень древний. «Иногда нить понимается метафорически и соотносится с жизнью, которая развивается подобно прядению нити. <...> Прядется не только жизнь, но также составляет человеческий коллектив, община, в которой все спрядено одной нитью. Русская вервь (вервь — название древней общины на Руси. — Ю. К.) как обозначение веревки, то есть чего-то спряденного и ссученного, и общины, реализует

<sup>1</sup> Не бухается в церкви и не стоит столбняком, а молится путем [Даль, I, 359]; добро, хорошо, ладно, по добру, по правде, путем, порядком [Там же, I, 1699]; Обдумай путем [Там же, I, 1246]; Ладом, порядком, толком, путем, дельно [Там же, II, 599]; *Безпутный*, в ком или в чем нет пути, толку, проку, пользы [Там же, I, 178]; Не приходом люди богатеют, расходом, путно хозяйничая [Там же, III, 1194]; *Хорошеумиться* сев. доброумиться, взяться за ум, стать жить путно, по добру [Там же, IV, 1223].



именно этот образ <...> В этом контексте объясняются такие символические значения пряжи-нити, как жизнь, пуповина, преемственность, очередность, ряд, а также судьба» [МНМ, 1980, II, с. 343–344].

Типологически сходная ситуация наблюдается в классических языках. В древнегреческой и древнеримской мифологиях нить судьбы (жизни) пряли и держали в своих руках соответственно мойры и парки — эту нить римляне называли *filum trium sororum* (нить трех сестер). Тем же словом *filum* обозначали и форму, внешний вид, образ (как в русском языке ведущее начало повествования мы называем нитью повествования, так в латинском способ изложения, форму тоже называли нитью: *filum orationis* — способ изложения, *tenui deducta poemato filo* — тонко построенные поэтические творения [Дворецкий, 1976, с. 427]. Слово *nervus* (из греч. νεῦρά) в латинском языке наряду со своим прямым значением — ‘жила, сухожилие, тетива, ремень’ и проч. — обозначало и ведущее начало: *nervus rerum* (суть вещей, самое главное), *nervus bellum* (движущая сила войны), *nervus probandi* (суть доказательств), *nervus vivendi* (основное начало, движущая сила жизни) [Там же, с. 669].

То же мы видим и в латинском слове *funis* (веревка, канат) [Там же, 446]: поговорка *funem (r)educere* (букв. отвести, переменить направление веревки) означает ‘отречься от сказанного, переменить мнение’; а выражение *funem ducere* (букв. вести, направлять веревку) значит ‘командовать, распоряжаться’; и, напротив, *funem sequi* — ‘подчиняться’; поговорка *ne retro funis eat* означает ‘как бы дела не приняли другой (дурной) оборот’ — букв. «канат не пошел бы назад». Значит, командует, руководит тот, кто ведет (тянет) веревку, а тот, кто держится за нее, тот подчиняется, идет у него «на поводу». Тянувший, очевидно, отвечает и за положение вещей, порядок, судьбу ведомых, то есть он действует подобно мифическим мойрам и паркам. Латинское слово *funiculus*, уменьшительное к *funis*, имеет прямое значение ‘тонкий канат, веревка, бечевка’. Долю, удел также называли этим словом — *funiculushereditatis*, буквально ‘веревка наследия’; и, наконец, тем же словом называют путь, направление — *semita et funiculus meus*, буквально ‘тропа и веревка моя’ (метафорически — направление) [Там же, с. 446]. (Заметим, что глагол *стега́ть*, обозначающий как ‘бить кнутом’, так и ‘прошивать нитью’, одного происхождения со словом *сте́зя* (*стежка, зга*), которое означает пробитый, простеганный, как кнутом, путь, и словом *стежок* — прошитая нитью строка [Фасмер, 1986, III, с. 750–752; Даль, 1903–1909, IV, ст. 524]).

Как и слова *нить, веревка*, идею зависимости, послушания несет в себе и слово *повод*: говорят не только *водить кого на веревочке* (то есть держать строго), но и *ходить (идти, быть) на поводу у кого-л.* Повод — это то, за что кого-то тянут и что само тянет кого-то. Не давать повода для чего-либо означает не тянуть за поводок к какому-либо поступку.

Заметим, что переходные глаголы *вести / водить* — глаголы с сильным управлением, и с ведением на поводу, с поводом и с веревкой, тесно связана идея правильного или, по крайней мере, навязанного кем-то определенного поведения, как и с латинским *funiculus* — направление (ср. английское *on a string*, что означает ‘в полной зависимости, на поводу’, а *to string along with someone* или просто *to string along* означает ‘следовать за кем-либо’).

Так или иначе вести себя тоже значит тянуться вослед какого-то мысленного повода, например, вести себя по образцу, вести себя по указке. Здесь уместно вспомнить предлог, а равно и такое же наречие — по поводу. «Со-

браться по поводу какого-л. события» — в данном случае это предлог. «Он смеется по поводу (то есть правильно) и без повода (то есть неправильно, не притянутый поводом)» — наречие. Когда говорят «мне привелось, довелось», то здесь подспудно присутствует некий поводок, на котором судьба привела человека к чему-то.

Если снова обратиться к русской литературе примерно того времени, когда появилось на ее страницах слово *панталык*, то мы увидим, как реализуются все словарные переносные значения, то есть что нитью называется не только жизнь (*нить дней моих, нить ее жития, нить бытия, нить счастливой своей судьбы, нить моей собственной жизни, слабая нить жизни*), но и толк, смысл чего-либо, то есть то, что можно назвать связностью, разумностью, осмысленностью (*нить глубоких идей, нить событий мира, потерять нить* — см. прил. 6).

Объединение этих двух направляющих человеческой жизни — пути и веревки — мы находим в ветхозаветном образе, в 138 псалме царя Давида (Пс. 138:3). Мы приведем цитаты из латинской Вульгаты, греческой Септуагинты и славянской Елизаветинской Библии.

В латинской Библии: «Intellexisti cogitationes meas de longe semitam meam et funiculum meum investigasti» («Ты понял мои помыслы, заранее исследовал тропу мою и направление мое»), где *semita* означает узкую дорожку, тропу (его переносное значение ‘борозда, длинный след’), а *funiculus* — ‘направление пути’.

В греческом переводе мы видим ту же пару: слово τρίβος, означающее дорожку, тропу, и слово σχοῖνος, которое наряду со значениями ‘тростник, камыш, тростинка, тростниковая стрела’ имеет значения: ‘веревка, канат; веревка или палочка, которой отмеривали землю’. Заметим, что и слово *канон* (κἄνων), означающее правило, первым значением имеет значение ‘палка’ и ‘веревка’ [ГРС, 1991, с. 1254, 1220, 660].

В Славянской Библии: Стѣзю мою и оуже мое ты еси иꙗзсѣдовалъ и всѧ ꙗꙗти моѧ провѣдѣлъ еси [Библия, 1993, с. 786]. Здесь на месте *semita* и *funiculus*, τρίβος и σχοῖνος употребляются соответственно слова *стѣзѧ* и *оуже* (*оуже* — ‘канат, веревка’). В Книге пророка Захарии (11:7) словом *оуже* называется один из двух посохов Пастыря доброго для управления паствой: благоволение и узы, то есть доброта и веревка, удерживающая и направляющая (по-другому поводок или вожжи). Соединившись, стезя и веревка заставляют нас вспомнить известный образ — путеводной нити. Славянская Библия — текст переводной с греческого языка, поэтому в русском языке образ стези-узы, путеводной нити имеет книжный характер, хотя в силу древности и типологически совпадает с исконно мифологическим, сказочным, русским фольклорным образом.

Сказочные герои разматывали клубок и шли вослед указующей нитке в самом буквальном смысле. В переносном же смысле, следуя за нитью, которая ведет логику рассуждений (по ниточке и весь клубок размотать), добиваются до истины, до смысла; по жизненному пути следуют, держась за путеводную нить; правильно поступают, следуя по прямой, по нитке и по черте. Про человека, сбившегося с праведного пути или просто с понимания, утерявшего связь с разумным, можно сказать, что он потерял путеводную нить — в высоком стиле, а в стиле разговорном, — что он просто сбился с панталыку, с ведущей его тесьмы.

\*\*\*

Мы отдаем себе отчет, что, желая потеснить словарную версию о греческой горе Пантелик, выдвинули только гипотезу. Например, наше предположение о том, что панталыком (пантеликом) могла называться петля из конской сбруи, безусловно, нуждается в подкреплении более серьезным, чем один пример из русской литературы, на котором и строится наша догадка, — а именно материалами из других, кроме русского и украинского, славянских языков.

Что же касается «высокой», книжной метафоры «веревка — жизненный путь», то она не нуждается в подтверждении. Но вопросы остаются: для полноты картины следовало бы проверить, употребляются ли в других славянских языках слова, синонимичные слову *пантелик*, в качестве метафоры пути и дороги; а также имеются ли в них аналоги русским и украинским выражениям *по нитке*, *по струнке*, *по шнурку* в значении прямого и правильного, то есть присутствует ли в них простая, так сказать, бытовая метафора, которая пересеклась с книжной и которую мы назвали секретом Полишинеля.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия, книги Священного писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами / Рос. Библ. об-во, Москва, 1993. (Библия, 1993)
2. *Бирих А. К.* Русская фразеология. Историко-этимологический словарь / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. Москва, 2007. (СРФ, 2007)
3. *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. Санкт-Петербург, 1899. Репринт: Москва, 1991. (ГРС, 1991)
4. *Гессен Д.* Большой польско-русский словарь : в 2 томах / Д. Гессен, Р. Степула. 3-е изд., испр. и доп. Москва, 1988. (БПРС I–II, 1988)
5. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. Москва, 1976.
6. *Малеванов В.* Српско-Руски Речник под ред. Б. Вукићевића-Сарапа. Нови Сад, 1922–1955.
7. Македонско-руски речник, I–II. Скопје, 1997. (МРР 1997, I–II)
8. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 томах. Москва, 1980 (МНМ 1980, I–II)
9. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru/> (дата обращения: 30.11.2013). (НКРЯ)
10. Сербско-русский словарь / сост. П. Лавровский. Санкт-Петербург, 1870. (Лавровский, 1870)
11. Словарь Академии Российской. Ч. I–VI. Санкт-Петербург, 1789–1794. (САР, 1789–1794, I–VI)
12. Словарь русского языка : в 4 томах / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд. стер. Москва, 1985–1988. (СРЯ, 1985–1988, I–IV)
13. Словарь современного русского литературного языка : в 17 томах. Москва ; Ленинград, 1950–1965. (БАС, 1950-65, I–XVII)
14. Словарь української мови зібрала редакція журналу «Кієвська Старина» / Упорядкував, з додатком власного матеріялу Б. Д. Грінченко. Київ, 1907–1909 (= Словарь украинского языка, собранный редакцией журнала «Кієвська Старина» / Редактировалъ, съ добавленіємъ собственныхъ матеріаловъ, Б. Д. Гринченко. Кієвъ, 1907–1909). (Гринченко, 1907–1909, I–IV)
15. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 3-е, испр. и

значительно доп., изд. под ред. проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Санкт-Петербург; Москва, 1903–1909. (Даль, 1903–1909, I–IV)

16. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Москва, 1938. (ТСРЯ, 1938, I–IV)

17. *Толстой И. И.* Сербско-хорватско-русский словарь. 5-е изд., стер. Москва, 1982.

18. Украинско-русский словарь : в 6 томах. Киев, 1961. (УРС, 1961, I–VI)

19. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 томах. Москва, 1986.

20. Чешско-русский словарь : в 2 томах / под ред. Л. В. Копецкого и Й. Филиппа. Москва, 1976. (ЧРС, 1976, I–II)

21. Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/> (дата обращения: 30. 11. 2013) (Мошков)

22. Казачья сеть [Электронный ресурс]. URL: <http://cossackweb.narod.ru> (дата обращения: 30. 11. 2013) (Козак)

23. АВВУУ Lingvo. Explanatory (Uk-Uk) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lingvo-online.ru/ru> (дата обращения: 30. 11. 2013) (АВВУУ)

24. Верхом по вершинам [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediazavod.ru/articles/21361> (дата обращения: 30. 11. 2013).

*Поступила в редакцию 07. 09. 2013*

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### *Приложение 1 [НКРЯ]*

«Барин между тем переносил свое внимание на другие предметы. “Ишь, как дугу-то погнуло”, – думал он, глядя, как *сбившаяся с панталыку коренная* шла совершенно боком» (А. Ф. Писемский «Взбаламученное море», 1863).

«Что касается до комика, то предчувствие Анны Сидоровны, что театр опять *собьет его спанталыку*, отчасти начало оправдываться. В тот же день он не пошел в контору, а ушел во вторую комнату, затворил дверь, заставил ее» (А. Ф. Писемский «Комик», 1851).

«Вся жизнь не только в городе одном, а в мире целом *с панталыку сбилась*, все стали с ума сходить, так где же тут Ниночке справиться — неустойчивой, листочку под ветром» (А. П. Яковлев «Повольники», 1922).

«Но обманут ли не был ты глупой мечтой,  
Например, хоть мистерий твоих?  
Ты невольно порой — ах, раздуй их горой! —  
*С панталыку сбиваешься в них*».

— «Не мистерилося мне, не писал я пять дней,  
И всё видел и слышал я сам,  
Как он стал веселей, проводивши гостей,  
Как он гнул непристойности нам» (Бахтурин «Барон Брамбеус», 1836).

### *Приложение 2 [НКРЯ]*

***Со стану крянуться.*** 1. Пск., Твер. (1855). Заболеть, ослабить здоровье.  
2. Народн. Сбиться с толку. < Стан — состояние здоровья. СРНГ 41, 43.

***Сбивать /сбить сгрунту*** кого. Пск. 1. Неодобр. Ввести в заблуждение, запутать кого-л., помешать кому-л. в чём-л., заставить допустить ошибку. ПОС 8, 55. 2. (1852). Сводить с ума кого-л. СПП 2001, 33; СРНГ 36, 172.

***Сбиться с грунту.*** 1. Пск., Олон., Новг. Утратить способность правильно мыслить, рассуждать; сойти с ума. ПОС 8, 55; СРНГ 7, 169; СРНГ 36, 172.  
2. Пск., Твер. Начать делать что-л. беспорядочно; попасть в неловкое положение. СРНГ 36, 172. 3. Волг. Запутаться, потерять ориентировку. Глухов 1988, 144.

Сбиться с копылов. Яросл. (1990). Сойти с правильного пути, оступиться. СРНГ 36, 173.

**Сбиться с копылков.** Яросл. (1990). 1. Пропасть, испортиться. СРНГ 14, 302. 2. Сойти с правильного пути, оступиться. СРНГ 36, 173.

ПАХНИ \* **Сбить с пахней кого.** Ряз. (Мещера – 1960). Сбить с толку кого-л. СРНГ 36, 172.

**Сбиться с пахтей.** Моск. (1897). Сойти с ума. СРНГ 36, 172.

**С пахтей долой.** Новг. Об упавшем человеке. НОС 2, 93. < Пахти — трансф. пахви.

#### Приложение 3 [НКРЯ]

«Нет ни одного на свете умницы, которого бы любовь с пахвей не сшибла» (П. А. Плавильщиков «Бобыль», 1790).

«Русской коннице нехудо бы перенять горский образ батовать (связывать при спешивании) коней. Мы батуем, продевая повод в повод, но для этого нужно много сторожей, и лошади имеют слишком много места беситься. Черкесы, напротив, ворочаютчрезодну лошадь головой к хвосту, продевают повод сквозь пахви соседней ипотомуже петляют в узду третьей. От этого кони не могут шевельнуться, такчтоможно их оставлять без надзора» (А. А. Бестужев-Марлинский «Аммалат-бек», 1831).

«Смешно, когда Пушкин хвастается, что мы не сождем Варшавы их. И вестимо, потому что после нам пришлось же бы застроить ее. Вы так уже сбились с пахвей в своем патриотическом восторге, что не знаете, на чем решится, то у вас Варшава неприятельский город, то наш посад» (П. А. Вяземский «Старая записная книжка», ч. 2, 1852).

«Разыгранная со мною штука просто сбила меня с пахвей, потому что я, после своего неловкого поведения у знакомых дам капитана, ни за что не расположен был жить у его сестры и даже дал было себе слово никогда не видать его» (Н. С. Лесков «Смех и горе», 1871).

«Только что приспособился, а тут этот мужичок... помнишь, с пахвей сбившийся мужичок, просился к нам в артель?» (Н. Н. Златовратский «Золотые сердца», 1877).

«Тонсь для души, к примеру, чижало. Думаешь, думаешь, говорит, — с пахвей собьешься» (А. И. Эртель «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», 1889).

#### Приложение 4

В 1911 году были внесены новые изменения в конское снаряжение. <...> Теперь полное конское снаряжение состояло из уздечки, подперсы (одного подгрудного и двух нагрудных ремней), пахвы (четырех сыромятных ремней), арчака, подушки, трока подушечного, двух крыльев, двух путлиц со стременами, двух пар приструг, двух подпруг, потника, потниковой крыши, двух переметных сум для заднего вьюка, девяти вьючных ремней, четырех кожаных петель, двух переметных сум для переднего вьюка и одной кожаной петли, а в гвардии еще дополнительно из суконных чепрака и чехла на подушку [Козак, эл. ресурс].

#### Приложение 5 [НКРЯ]

«Нельзя, чтоб с младых лет чрез воспитание доброе как бы привыкший к честности человек мог когда-либо *совратиться с пути истины* без надежды исправления» (Архиепископ Платон (Левшин). «Слово в день Святителя Николая», 1775).

«Но о том, кто шестьдесят лет был добродетелен и кто двадцать лет сряду

был человечеству полезен, кто в течение жизни своей *не совращался с пути истинного* и кто на престоле не имел слабости; кто был всегда благ, праведен, милосерд, великодушен... почто о нем жалеть?» (Д. И. Фонвизин «Слово похвальное Марку Аврелию», 1777).

«Тогда понял я, что есть добродетель, и не страшился более *совратиться с пути правого*» (Д. И. Фонвизин «Слово похвальное Марку Аврелию», 1777).

«Например, если вы, как опекуны или друзья, привели в порядок дела какой-нибудь вдовы, сироты или оставленного друга; если имели случай одного из знакомцев ваших *совратить с пути глупости и порока* или подать ему повод к доброму делу; если были вы столько счастливы, что утешили несчастного или знатную подали помощь бедному инемощному; если с отменно добрым успехом исполнили вы должности чина вашего и звания или испытали приметное при том благословение» (Н. И. Новиков «О воспитании и наставлении детей», 1783).

«Таким образом приучите вы их к тому, чтоб они, по словам священного писания, ходили пред лицом Божиим, чтоб имели они всегда господя пред очами; а тогда не подвигнутся они, то есть ничто *несовратит их с пути должности и добродетели*, и в самых печалях и опасностях пребудут тверды и неустрашимы» (Н. И. Новиков «О воспитании и наставлении детей», 1783).

«Бесчувственный пень из человека б вышел, если б все то ему запретить, что *с пути совратить его может*» (Д. И. Фонвизин «Рассуждения о национальном любочестии», 1785).

«Ну вот, вы меня опять *собрете с пути*» (Я. П. Козельский «Рассуждения двух индийцев Калана и Ибрагима о человеческом познании», 1788).

«Но как она дала нам к тому, чтоб быть помощью добродетели, а не участвовать в пороках, то должно уведомлять, когда друг твой *уклонится с пути добродетели*; если он упрямятствует, вооружись властью и силою, которую подают премудрые советы и чистота добрых намерений» (И. А. Крылов «Рассуждение о дружестве», 1792).

«...и кои, наконец, наставлением и советом своим совращали меня с *пути грешнича и ставили на путь праведен*» (Д. И. Фонвизин «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», 1798).

«Никто *не совратит тебя с пути избранного*» (В. Т. Нарезный «Славенские вечера», 1809).

«И я тебя уверяю, пока хранит меня рука Божия, то я не *сойду с пути добродетели* и не приму твоих советов: они вредны душе моей и телу!» (А. Е. Лабзина «Воспоминания», 1810).

«Министры разрешают сомнения между департаментами и местами, им подчиненными, возникающие, о принадлежности дел, и властью своею пресекают все, могущие быть осем пререкания, строго при том наблюдая, чтоб каждое дело производимо было в том самом департаменте, к коему оно принадлежит по существу своему, и никак не попуская, чтоб дела в производстве их *совращались с пути*, им определенного» (Манифест об «Общем учреждении министерств», 1811).

«Но пусть у мужчины есть много способов переменить *сбитое с пути* мнение, защитить свою честь, изблечить, опозорить посягнувших на нее; но что может наградить и утешить оклеветанную, тихую, скромную и добродетельную женщину?» (Ф. В. Ростопчин «Ох, французы!», 1812).

«Азиатец, *совратясь однажды с пути*, быстро пробегает поприще злодейства (А. А. Бестужев-Марлинский «Аммалат-бек», 1831).

«А посеми и сочли мы за лучшую пакость подбиться к сим ненавистным нам доблестным и смиренным воителям и искусить их к *совращению с пути повиновения и благочестия*» (В. И. Даль «Сказка о похождениях

черта-послушника, Сидора Поликарповича, на море и на суше, о неудачных соблазнительных попытках его и об окончательной пристройке его по части письменной», 1832).

«Пылкая душа твоя всегда способна была принимать добро; и если ты в юности *совратился с пути* истинного, то виноваты окружавшие тебя» (И. И. Лажечников «Последний Новик», 1833).

#### Приложение 6

**Нить 3. перен.** То, что соединяет одно с другим; связующая линия, связь. Нить разговора. Потерял нить и перешел к другой теме. Н. Островский. Их соединяют нити дружбы. Держать все нити дела в своих руках. Нити интриги. Путеводная нить. || перен. Ряд, вереница. Нить воспоминаний [ТСРЯ, 1938, II, с. 581].

**Нить 3. перен.** связующая линия. # прерывать, потерять и т. п. нить разговора, размышления, мыслей и т. п. // Ряд ч-л., вереница. *Нить воспоминаний. Ариаднина нить. Красной нитью. Путеводная нить* [БАС, 1950–1965, VII, с. 1331].

**Нить 5. перен.** То, что соединяет одно с другим, служит связью между кем-, чем-либо [СРЯ, 1985–1988, III, с. 501].

6. *перен.* Тема, содержание, направление, которые определяют ход, развитие мысли (повествования, произведения, беседы и т. п.).

7. *перен.* Последовательный ряд связанных между собой явлений, событий и т. п., составляющих единое целое. Нить истории, нить жизни.

Литературные примеры:

«... мне один раз в жизни моей, и то неволею, случилось подумать только о суетности и злых наветах мира сего; причем весьма я отдален был от того, чтобы желал умереть; однако немилосердая Парка против воли и чаяния пресекла *нить дней моих*» (Н. И. Новиков «Живописец. Третье издание». Часть II, 1775).

«Телу для движения нужна оборона, разум нисшел до степени младенчества. Но и *нить жизни преторглася!* Грудь перестает дышать, сердце не бьет более, и светильник умственный потух» (А. Н. Радищев «О человеке, о его смертности и бессмертии», 1792–1796).

«Час бьет, *нить дней твоих прервется*, ты будешь мертв, бездыханен, бесчувствен, ты будешь ничто!» (А. Н. Радищев «О человеке, о его смертности и бессмертии», 1792–1796).

«Степанида Кузьминишна, обратясь вся во внимание, не смела и дыхнуть, чтоб *не прервать нить счастливой своей судьбы* в устах чухонской паркы, изъясняла выразительно свое исступление обоими глазами, из коих один говорил «удивительно!» [Ф. В. Ростопчин «Ох, французы!», 1812].

«Чувствую, что *нить жизни моей скоро истлеет* и я увяну, как увянет к полудню эта свежая незабудочка, сорванная сего утра моею рукою!» (В. Т. Нарезный «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», 1814).

«*Потеряла всю нить*, как сведу, сама не знаю» (А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом», 1823).

«И думал ли он, даря нечаянно государыню своим приездом в торжественный для нее день, что *нить ее жития* приходила уже к своему концу» (В. Н. Баснин «Петербургские впечатления молодого сибиряка в 1828 г.», 1828).

«Сердце человеческое, любезный Антоний, такой лабиринт, в котором самый искусный наблюдатель не скоро найдет *нить Ариадны*» (Антоний Погорельский «Двойник, или мои вечера в Малороссии», 1828).

«В прошедшем *верная нить Истории* и повествований старинных поведет меня; только там, где нет изъяснений Истории, позволю себе аналогическое прибавление к известному, Русь, как она была, точная, верная картина ее — вот моя цель» (Н. А. Полевой «Клятва при гробе Господнем», 1832).

«Схватывая опять *нить происшествий*, которую мы было покинули для описания Мариенбурга, просим вместе с этим читателя помнить, что в последних числах июля 1702 года замок существовал во всей красе и силе своей и вмещал в своей ограде гарнизонную кирку, дом коменданта и казематы, что против острова по дуге берега пестрело множество домиков с кровлями из черепицы» (И. И. Лажечников «Последний Новик», 1833).

«В отчаянье он стал справляться с историей французской революции, надеясь найти в ней какую-нибудь *путеводную нить* в своих предположениях, — все было напрасно» (П. П. Вяземский «Письма и записки Оммер де Гелль», 1845).

«Озадаченный неожиданным шумом, Иван Васильевич поднял голову, *потерял нить* глубоких идей и невольно остановился» (В. А. Соллогуб «Тарантас», 1845).

«Порой мелькали мгновения <...> когда чувствуешь, что немощна плоть пред таким гнетом впечатлений, что разрывается вся *нить бытия*, и когда вместе с тем поздравляешь всю жизнь свою собновлением и воскресением» (Ф. М. Достоевский «Хозяйка», 1847).

«Но, позвольте, господа, вот тут-то и начинается, можно сказать, *нить, завязка романа*» (Н. В. Гоголь «Мертвые души», 1842).

«Этими воспоминаниями виденного принимаюсь вновь за *нить моей собственной жизни*» (Н. И. Греч «Записки о моей жизни», 1849–1856).

«А пуще всего мучила какая-то оборванная *нить жизни*, не было больше той святой беспечности, с которой жилось так легко, не оставалось ничего заветного» (А. И. Герцен «Былое и думы. Часть пятая. Париж—Италия—Париж», 1862–1866).

«Чета эта, без всяких общественных связей, без всяких надежд, одинокая в мире, державшаяся за слабую *нить жизни* только привязанностью одного к другому, так и просилась в роман» (И. И. Лажечников «Как я знал М. Л. Магницкого», 1865).

«На этот раз у меня язык уже больше развязался; но все-таки главную *нить разговора вела* Лизавета Петровна» (П. Д. Боборыкин «Жертва вечерняя», 1868).

«Вот в таких-то случаях и нужно иметь какую-нибудь *руководящую нить*» (П. Д. Боборыкин «Жертва вечерняя», 1868).



**В. Г. СИРОМАХА**

## **ЯЗЫК ТЕКСТОВ К САТИРИЧЕСКИМ РИСУНКАМ ЭПОХИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА**

В данной статье предметом анализа являются языковые особенности текстов к сатирическим рисункам 1812–1814 гг. и ростопчинских афиш. Решается вопрос о жанровой принадлежности данных рисунков, их связи с русскими лубками. Особое внимание уделено использованию народной речи (просторечия), связанное с необходимостью поиска единой речевой коммуникации в российском обществе в условиях Отечественной войны 1812 г. Вместе с тем анализируется и обращение к формам книжной речи в исследуемых текстах, в частности, речевых оборотов неоклассицизма и языковых средств политической сатиры.

*Ключевые слова:* лубочная стилизация, просторечие, Ростопчин, реоклассицизм, языковые средства политической сатиры.

В связи с недавним 200-летним юбилеем Отечественной войны 1812 г. у нас в стране были организованы многочисленные выставки, изданы праздничные альбомы, и почти всегда заметное место в них отводилось сатирическим рисункам 1812–1814 гг. военно-патриотического содержания (Первый сатирический рисунок — плакат «Корнюшка Чихирин» (в самом тексте «Карнюшка») — был выпущен в июле 1812 г., а творческое окончание выпуска этих рисунков можно связать с подготовкой издания «Азбуки», посвященной событиям войны 1812 г., в конце 1814 г.). Эти рисунки, как правило, сопровождаются текстами большего или меньшего размера, дополняющими или комментирующими эти рисунки и составляющими с ними тем самым тесное смысловое единство.

Авторство этих рисунков, их тематика и изобразительные особенности явились предметом анализа таких публикаторов этих рисунков, как Д. А. Ровинский и В. А. Верещагин, таких исследователей, как К. С. Кузьминский, С. А. Клепиков, Т. В. Черкесова, А. Ф. Некрылова, С. Норрис и некоторых других ученых. Между тем эти рисунки, точнее, сопровождающие их тексты, а также ростопчинские афиши 1812 г. представляют собой немалый лингвистический интерес с точки зрения изучения языкового дискурса этих текстов: связи с предшествующей языковой традиции лубочных батальных изображений, речевых характеристик героев этих рисунков, стилистических приемов пропагандистского воздействия на аудиторию данной продукции,

использования языковых ресурсов русского и французского языков и др. Данный аспект изучения рисунков 1812–1814 гг. остался в основном вне поля изучения предшествующих исследователей этих рисунков. Наша статья является попыткой восполнения этого очевидного пробела в изучении этого своеобразного и немаловажного явления российской книжной культуры начала XIX в.

### К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ САТИРИЧЕСКИХ РИСУНКОВ 1812–1814 гг.

Необходимо прежде всего определиться с жанровой принадлежностью этих рисунков. Основной корпус данных рисунков Д. А. Ровинский поместил в свой капитальный труд «Русские народные картинки» (кн. 2-я и 4-я), причислив их тем самым к лубочной продукции. В. В. Стасов в своем разборе сочинения А. Д. Ровинского характеризовал рисунки о войне 1812 г. как особую петербургскую лубочную школу [Стасов, 1894]. Как лубочные изображения рассматривают их и В. А. Верещагин, посвятивший им 2-й том своего исследования русской карикатуры [Верещагин, 1912], и целый ряд последующих исследователей, в частности: Вл. Денисов [Денисов, 1916], А. Ф. Некрылова [Некрылова, 2011], Г. Митрофанова [Митрофанова, 1976], американский ученый Стивен Норрис [Норрис, 2008]. Как безусловный лубок рассматривают эти рисунки авторы выставки «Война и лубок», организованной в Московском государственном музее народной графики в феврале–марте 2012 г. С лубками сатирические рисунки 1812–1814 гг. объединяет, как отмечено выше, обычное сопровождение рисунков текстами большего или меньшего размера, так или иначе комментирующих эти рисунки.

Можно, однако, сомневаться в лубочной принадлежности рисунков эпохи 1812 г. Производство лубков в начале XIX в. в основном было сосредоточено в Москве. До вступления французских войск в Москву и последующего московского пожара, не пощадившего и лубочные мануфактуры (в том числе и знаменитую фабрику Ахметьевых), было издано лишь несколько московских картинок на тему войны с Наполеоном, имеющих очевидный лубочный характер. «Картинками, изображающими Гвоздилу, Долбилу и Чихирихина, началась, и ими же, можно сказать, заканчивается московская серия оригинальных иллюстраций к Отечественной войне в период до сожжения Москвы. Нехудожественны, неостроумны и бессодержательны они и почти ничем не отличаются от плохих лубочных картин конца XVIII века», — дает суровую оценку им, может быть, не вполне справедливую, К. С. Кузьминский [Кузьминский, 1912, с. 205].

После гибели московского лубочного производства центром создания сатирических рисунков военно-патриотического содержания оказался Петербург. Большая часть рисунков 1812–1814 гг. выполнена профессиональными художниками из Петербурга (обычно выделяют И. И. Теребенева, И. А. Иванова и А. Г. Венецианова). «Это, по существу, квинтэссенция политической сатиры тех лет, прочно вошедшая в историю русского искусства», — характеризует творчество этих трех авторов С. А. Клепиков [Клепиков, 1963, с. 188]. Следует подчеркнуть, что И. И. Теребнев и И. А. Иванов — выпускники Императорской Академии художеств, И. А. Иванов к тому же академик

живописи. Высокопрофессиональным художником был, вполне понятно, и А. Г. Венецианов, творчество которого обогатило русскую живопись первой половины XIX в. Рисунки этих художников на военные темы (в этом жанре работали и другие художники [см.: Клепиков, 1963, с. 188]) носили упрощенный характер, но, тем не менее, все эти художники профессионально были весьма далеки от лубочного жанра.

С. А. Клепиков, проведя тщательное исследование бытования сатирической продукции эпохи войны 1812 г., пришел к выводу, что эта продукция предназначалась для «хождения в хорошо обеспеченных кругах населения» уже в силу своей дороговизны: «средняя цена большинства из них была 1 р. 50 к. — 2 р.», — отмечает он [Клепиков, 1963, с. 183]. Обращает на себя внимание и то, что по своему содержанию значительная часть военных сатирических рисунков этого времени рассчитана на людей с довольно высоким уровнем образования: в заголовках и сопровождающих текстах употребляется заимствованная лексика, непонятная простым читателям: конскрипция, когорта, консилиум, ретирада, вояжер и др.; на некоторых рисунках есть надписи на французском языке ([Ровинский, 1881, кн. 2, № 396, 401, 407, 408, 410, 411, 430, 434, 440, 441, 455, 459; кн. 4, № 455А, 459А, 499Б]; [Клепиков, 1963, № 106, 108, с. 248, № 152, 153, с. 267]), на немецком ([Ровинский, 1881, кн. 2, № 458, 477, 514; кн. 4, № 440, 442А, 477А, 520]; [Клепиков, 1963, № 85, с. 237]), на английском ([Ровинский, 1881, кн. 2, № 475; кн. 4, № 512А]) и даже на латинском ([Ровинский, 1881, кн. 4, № 522]).

С. А. Клепиков, кроме того, обращает внимание на наличие в них символики, незнакомой непросвещенной части населения: «Обороты, образы в самых текстах рассчитаны на человека, читающего газеты, знакомого с древней и новой историей и т. д.», — пишет он [Клепиков, 1963, с. 184]. Следует также обратить внимание и на небольшие тиражи печатаемых листов: 200–300 экземпляров [см.: Клепиков, 1963, с. 183].

Отметим, наконец, что русские художники, работавшие в жанре военных сатирических рисунков 1812–1814 гг., не могли опереться на сатирическую традицию русских народных картинок в силу слабой выраженности социальной сатиры в них (лубочное производство носило коммерческий характер) и поэтому были вынуждены использовать богатый опыт, накопленный в жанре изобразительной политической сатиры европейскими художниками-карикатуристами (английскими и немецкими — главным образом), заимствуя у них не только живописную технику, но нередко, как отмечают исследователи, сами сюжеты сатирических рисунков (антинаполеоновских, в частности).

Таким образом, рассматривать сатирические листы 1812–1814 гг. как лубочные картинки было бы неправомерно. Сам Д. А. Ровинский, отмечая «слишком высокую для народа» цену рисунков И. И. Терebeneва, признавал, что «народными картинками, в настоящем значении этого слова, их назвать нельзя» [Ровинский, 1881, кн. 4, с. 420].

Следует, однако, заметить, что ученые, занимающиеся изучением русских лубков, пользуются термином «лубочный стиль» для обозначения тех рисунков, которые не являются собственно лубками, но в которых используются отдельные элементы лубочного изображения. В этих случаях можно говорить также о лубочной стилизации, когда профессиональные художники в силу тех или иных причин придают своим рисункам вид лубков. Применитель-

но к военным рисункам 1812–1814 гг. следует, очевидно, по отношению к определенной части этих рисунков говорить именно о лубочной стилизации, когда авторы этих рисунков сознательно ориентировались на вкусы непросвещенной части потребителей своей продукции.

Признание за военными рисунками войны 1812 г. лубочного характера может носить, конечно, во многом произвольный и субъективный характер. Так, Пьер-Луи Дюшатр, автор монографического исследования русских народных картинок XVII–XIX вв., пишет, что многие из сатирических картинок 1812 г. «сработаны топорно, но не имеют народного характера. <...> Мне пришлось приложить немало усилий, чтобы среди подобной продукции, имеющей отношение к русской кампании, выбрать для публикации четыре гравюры на меди, стиль которых и подписи созвучны подлинно народной манере. Это «Гвоздила и Долбила», «Казачи и французские кавалеристы» и «Терентьевна» [Дюшатр, 2006, с. 118–119].

Надо предполагать, однако, что число сатирических картинок, стилизованных под лубочное изображение, все же гораздо больше. Так, С. А. Клепиков указывает на 26 листов «ростопчинского круга» [Клепиков, 1963, с. 188]. «Все эти листы, — пишет он, — сделаны на весьма низком художественном уровне с текстом, нарочито награвированном с орфографическими ошибками» [Клепиков, 1963, с. 192]. Отмечает он, в частности, и то, что часть карикатур А. Г. Венецианова была выдержана «в духе лубочных листов» и «отличалась известной грубостью и агрессивностью» [Клепиков, 1963, с. 189], то есть и в карикатурном творчестве А. Г. Венецианова можно усмотреть проявление определенной лубочной стилизации. Это вполне понятно: в условиях войны 1812 г. художники, руководствующиеся в своем творчестве военно-патриотическими целями сплочения российского общества перед лицом внешней военной угрозы, не могли ограничиться ориентацией только на просвещенную часть своей аудитории. В сфере их художественного влияния должны были быть и зрители, привычные лишь к непритязательной лубочной продукции.

#### **СВЯЗЬ ЛУБОЧНОЙ ЧАСТИ САТИРИЧЕСКИХ РИСУНКОВ 1812–1814 ГГ. С ЯЗЫКОВОЙ ТРАДИЦИЕЙ ВОЕННЫХ («БАТАЛЬНЫХ») ЛУБКОВ ПРЕДШЕСТВУЮЩЕГО ВРЕМЕНИ**

Военная тематика занимает в лубочной продукции свое особое место. Здесь можно вспомнить такие примечательные лубки, как «Славное побоище царя Александра Македонского с царем Пором индийским», «Слово о Мамаевом побоище», лубочные изображения богатырей Буслая Буслаевича, Алеши Поповича, «сильного храброго богатыря Ильи Муромца», в этом же ряду — «сильного богатыря» Соловья Разбойника, царя Салтана Салтановича, короля Гвидона и других сказочных персонажей в военном облачении.

Лубочным изображениям войны 1812 г. непосредственно предшествуют лубки, отражающие события русско-турецких войн времен Екатерины II. С лингвистической точки зрения, тексты, сопровождающие «батальные картинки» XVIII в., или выдержаны в сухом стиле военных донесений и газетных сообщений того времени (с их военной терминологией и сложным синтаксисом), или стилистически относятся к возвышенному,

публицистическому стилю, призванному воспеть, прославить военные победы российского оружия.

В качестве примера первого стиля приведем небольшой отрывок из «Известия о взятии перекопской крепости»: «В прошедшей вторник ввечеру приехал ко двору Ея императорскаго Величества от предводителя второй Ея армии Генерала князя Василия Михайловича Долгорукова курьером полковник Грушевской как с пополнительным известием прежде получанного краткаго о овладении крымскаюлиниею, так и с ключами перекопской крепости, которая по вступлении войск Ея Императорскаго Величества в Крым сдана от неприятеля на дискрецию...» [Ровинский, кн. 2, с. 104]. (В дальнейших ссылках на издание Д. А. Ровинского ограничиваемся указанием номеров книг и страниц этого издания. Сохраняем орфографию и пунктуацию первоисточника, за исключением слитных написаний слов.)

Победам графа Румянцева над турками посвящен лубок, сопровождаемый текстом, обозначенным как «Стихи», который можно отнести ко второму стилю. Вот небольшой отрывок из него: «Россииской гром в руках Румянцов ты имея героя в действии враги уразумея оружию росиискому не смели против стать как бурный вихрь, когда грамады тяжки ломит колеблет воздухом кружит водою прах топит и тучии грозною приводит в страх так росииские мечи врагом блеснули два раза чрез тебя неверных ужаснули сразили тысящи и тмы повергли в прах. Со отчаянием они обращают стопы от ужаса бежит несчастны крымски хан оставя нам богатства пушки стан и кровию своею все поле обагряют» [кн. 2, с. 107].

Традиция использования языка газетных (или журнальных) сообщений и военных донесений в качестве сопровождающего рисунок текста не была утрачена и в военных рисунках 1812–1814 гг. С. А. Клепиков отмечает, что часть художников-карикатуристов «кладет в основу своих карикатур официальные сообщения и как бы иллюстрирует их» [Клепиков, 1963, с. 182]. К примеру, рисунок «Сычевцы» сопровождается следующим текстом: «Чудо богатырь города сычевки села Левшина, неустрасимостью и силой подобно Геркулесу затворя в избе дверью привел в трепет 31-го француза, которые и взяты все в плен подоспевшими крестьянами». «Сын Отечества. 1812. №6. С. 246» [кн. 2, с. 210]. О. Проскурин отмечает, однако, некоторую библиографическую неточность этой отсылки [Проскурин, 2012, с. 1]. Заметим попутно, что, по свидетельству А. И. Тургенева, большая часть подобных историй, помещавшихся журналом «Сын Отечества» в разделе «Смесь», выдумывалась журналистами для поднятия патриотического духа читателей журнала [см.: Дмитриев, 1998, с. 85].

На близость текста одной из военных картинок 1813 г. к соответствующей газетной публикации обращает внимание Г. Митрофанова: «Вохонской экономической волости голова Егор Стулов, сотский Иван Чушкин и крестьянин Герасим Курин, да Америкской волости голова Емельян Васильев, собрав подведомственных им крестьян, и пригласив также соседственных, мужественно защищались от неприятеля и не только не допускали его разорять и грабить их селения; но, отражая и прогоняя врагов, Вохонские крестьяне побили и в полон взяли до пятидесяти, Америкские же до 300 человек» [Митрофанова, 1976, с. 206].

Известно, что при штабе Кутузова была организована армейская

типография, печатавшая, в частности, рисованные листы, изображающие наиболее важные сражения русских войск с армией Наполеона. Пояснительные тексты, сопровождающие эти рисунки, по своему жанру представляют собой военные донесения: «Генерал Майор с лейб Карасирским Его Величества полком и двумя эскадронами Каргапольского драгунскаго ударил на пехотную трех тысячную неприятельскую колонну 9 которая готова уже была отрезать Генерал Майора Баггевутаи не взирая на сильное действие их батареи... истребил ее до остатка», — сообщается в одном из таких текстов [кн. 2, с. 144]. Или, например, «сражение при Кулме» описывается следующим образом: «Корпус Генерала вандама истреблен Совершенно. Сам он с 4-м прочими Генералами взят в плен а два другие Генерала пали в сражении. Из войск его досталось нам в плен на самом Месте сражения до 17 да после приведено до 6 тысяч человек, а прочие или убиты или рассеялись по лесам и ущелиям гор Богемских» [кн. 2, с. 145].

Однако по особенностям содержания рисунки 1812–1814 гг. существенно отличались от предшествующих «батальных» лубочных изображений. В рисунках эпохи войны 1812 г. на первый план выступают пропагандистские задачи сатирического осмеяния противника и изображение превосходства русских в борьбе с воинами армии Наполеона. Это была одна из первых информационных войн в истории российского государства, проводившаяся сознательно, целенаправленно и энергично (она включала в себя и царские манифесты этого времени, призванные мобилизовать все слои населения на борьбу с внешним врагом, и церковные проповеди, и устную агитацию среди населения, и многое другое). Насколько продуктивным оказалось это пропагандистское обеспечение военной кампании эпохи 1812 г., вопрос иной: большая часть сатирической продукции этого времени была создана уже после изгнания французской армии из пределов России, когда прямая угроза существованию российского государства уже миновала. В. А. Верещагин едко замечает по этому поводу: «Настроение, вызвавшее такую сатиру, существовало давно, а сатира молчала, но тогда враг был силен и опасен, а теперь он побежден и беспомощен. Это, конечно, едва ли благородно, но благородства от нея и не требовалось» [Верещагин, 1912, с. 33].

Отличались «батальные картинки» XVIII в. и военные сатирические рисунки 1812–1814 гг. и в количественном отношении. Д. А. Ровинским приведено всего несколько лубков о событиях двух русско-турецких войн. Войне же 1812 г. посвящено более 200 рисунков. Это и понятно: значимость этих войн была для судьбы России различной.

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ (ПРОСТОРЕЧИЯ) В САТИРИЧЕСКИХ РИСУНКАХ ЭПОХИ ВОЙНЫ 1812 г.**

Ситуация войны 1812 г. интересна с социолингвистической точки зрения. Нападение Наполеона на Россию в 1812 г. создало реальную угрозу существования российского государства и вынудило военное и государственное руководство страны обратиться к средствам народной войны, создавая многочисленное ополчение (милиционную армию), партизанские отряды и возбуждая патриотические чувства у широких слоев российского населения, стремясь сплотить их воедино для отражения внешней воен-

ной угрозы. Эта война, как известно, получила в дальнейшем название Отечественной войны. В условиях резкой социальной, культурной и даже языковой дифференциации российского социума возникла потребность в общности речевой коммуникации между простым народом и дворянами, обращаясь к которым известный герой комедии А. С. Грибоедова горестно вопрошал:

Воскреснем ли когда от чужеземных мод?  
Чтоб умный, бодрый наш народ  
Хотя по языку нас не считал за немцев.  
[Грибоедов, 2012, с. 110]

Проблема эта в 1812 г. решалась или с использованием средств церковнославянского языка, по-прежнему общего для всех социальных слоев русского общества — в царских манифестах, в частности стараниями А. С. Шишкова (этот путь исследован А. М. Камчатновым [см.: Камчатнов, 2009]), или с использованием средств просторечия, родной языковой стихии простого народа, не чуждой и представителям дворянского общества. По свидетельству И. С. Аксакова, «в конце XVIII и в самом начале XIX в. <...> часто, одновременно с чистейшим французским жаргоном из одних и тех же уст можно было услышать живую, почти простонародную, идиоматическую речь, более народную во всяком случае, чем наша настоящая книжная или разговорная. Разумеется, такая устная речь служила чаще для сношений с крепостною прислугою и с низшими слоями общества» [Аксаков, 1886, с. 10]. В одном из вариантов «Евгения Онегина» находим такие строчки:

В гостиной истинно дворянской ...  
Хозяйкой светской и свободной  
Был принят слог простонародный  
И не пугал её ушей  
Живую странностью своей.  
[Пушкин, 1960, т. 4, с. 487]

Этот путь наиболее последовательно был реализован генерал-губернатором Москвы, графом Ф. В. Ростопчиным в его известных афишах, а также в военных картинках лубочного стиля, к некоторым из которых Ростопчин, как предполагают исследователи, имел прямое отношение, будучи автором текстов к ним («Корнюшка Чихирин», предположительно, «Воин Сила Затычкин» и некоторые другие [см., в частности: Клепиков, 1963, с. 180]).

Средства разговорного языка использованы Ростопчиным в лубочной картинке «Корнюшка Чихирин», напечатанной, как отмечалось, в июле 1812 г., за два месяца до сдачи Москвы. Этот листок изображает московского мещанина, который, изрядно выпив в питейном доме и услышав, что «Бонапарт хочет идти в Москву», обращается к народу со страстной речью («заговорил под орлом»), «разругав скверными словами всех французов» и угрожая им тем, что их «тут жгутами девки так припопонят (припопонить, по В. Далю, рязанское диалектное слово, означает: 'стегать (слегка) лошадь' [Даль, 1907, т. 3, с. 1139]), что спина вздуется горой... Сидика лучше дома (здесь он, очевидно, обращается уже непосредственно к Наполеону. — В. С.) да играй в жмурки либо в кулочки, полно тебе фиглярить. вить салдаты та твои карлеки, да щеголки, не тулупа, не рукавиц, ни молохая, ни онучь, не наденут ну где

им русское житье бытѣ вынести, от капусты раздует, от каши перелопаются, от шеи задохнуться» [кн. 2, с. 211] угрожает им далее русскими морозами, так что придется им, французам, «на дворе аколевать в сенях зазевать, в избе задыхатся, на печи обжигатся, да что и говорить, повадился кувшин по воду ходить, тут ему и голову положить. карл-га шведской пожилистей тебя был, да и чистой царской крови да уходился под полтавой» [Там же].

Видим, что здесь в широком объеме используется разговорный язык, близкий к просторечию, масса разговорных и просторечных слов и словосочетаний, встречаются и диалектизмы, написание слов преднамеренно неграмотное, близкое к народному письму. Отметим также синтаксис народной речи: разговорные частицы, преобладание паратактических синтаксических конструкций над гипотактическими.

В сочинении «Московские небылицы в лицах», изданном в Москве в 1813 г. и призванном защитить репутацию Ростопчина, дается следующее объяснение «народному» языку ростопчинских афиш («афишек»): «Известные листы к жителям столицы более были излагаемы такой речью, которая употребительнее в простом народе. С ним-то и нужно было говорить, его-то и надобно было заставить слушать, чтоб не предавался ни собственным умствованиям, ни посторонним каким-либо уродливым внушениям! В сих листах простонародным языком, знакомым и внятным для черни, забавным для людей средних понятий и достойным удивления в глазах просвещенного по той цели, к которой сие средство стремилось и которой оно достигнуло» [Московские небылицы, 1813, с. 18–19].

В своих знаменитых афишах Ростопчин, избегая специфического просторечия и используя разговорную лексику и средства синтаксиса, пословицы и поговорки, стремился к доверительности своих информационных и пропагандистских заявлений. Так, афиша № 4 (от 9 августа) начинается следующим образом: «Слава богу, все у нас в Москве хорошо и спокойно!» [Борсук, 1912, с. 76]. Объединяя этим «мы» себя, московские власти, и горожан, он отечески наставляет своих читателей и слушателей: «Не бойтесь ничего: нашла туча, да мы ее отдуем; все перемелется, мука будет; а берегитесь одного: пьяниц, да дураков; они, распуся уши, шатаются, да и другим в уши врасплох надувают» [Борсук, 1912, с. 77]. Ростопчин просит горожан: «если кто из наших, или из чужих станет его (Наполеона. — В. С.) выхвалять и сулить,.. то какой бы он ни был, за хохол да на съезжую! (это же выражение адресовано французам и в одной из карикатур «Худо в карты играть, а козырей не знать»: «Убирайтесь скорее, а не (то) русские примут вас за хохол» [кн. 2, с. 195],.. «а кого возьмут, с тем я разделаюсь, хоть пяти пядей будь во лбу; мне на то и власть дана; и государь изволил приказать беречь матушку Москву, а кому ж беречь мать, как не деткам!» [Борсук, 1912, с. 77].

Все московские горожане, таким образом, объявляются членами одной семьи. Эти близкородственные отношения настойчиво подчеркиваются и в дальнейшем, и чем ближе Наполеон, тем больше: «Вы, братцы, не смотрите на то, что присутственные места закрыли: дела прибрать надобно», — пишет он в афише от 30 августа, накануне сдачи Москвы [Борсук, 1912, с. 91]. Следующая афиша № 15, от 30 же августа прямо начинается с этого обращения: «Братцы! Сила наша многочисленна и готова положить живот, защищая отечество, не пустить злодея в Москву» [Борсук, 1912, с. 92].



Следует выделить в тексте афиш и использование фольклорных, сказочных оборотов, призванных подчеркнуть культурное родство князя Ростопчина и простых горожан: «сюда раненых привезено: они лежат в Головинском дворце: я их смотрел, напоил, накормил и спать положил» [Борсук, 1912, с. 86]. В сказках эти слова, как известно, принадлежат Бабе Яге: «Накормила, напоила и спать уложила». В этом же ряду и употребление постоянных эпитетов: «Отольются волку лютому слезы горькия» [Борсук, 1912, с. 96].

Очевидной стилизацией лубочного изображения является серия картинок, посвященных «Русскому ратнику Ивану Гвоздиле» и «Русскому милицейскому мужику Долбиле». (В другом варианте этого рисунка — «милиционный». Слово *милиция* в начале XIX в. использовалось для обозначения народного ополчения. Так, Ростопчин в своих «Записках о 1812 годе» пишет: «Государь... учредил комитет... для установления правил организации московской милиции, которой дали наименование московского ополчения. Она должна быть составлена из людей, которых владельцы и помещики представят добровольно» [Ростопчин, 1992, с. 268]. Милицейский, очевидно, один из вариантов этого названия.) На одной картинке из этой серии русский ратник пронзает копьем французского воина, а во втором случае он не ограничивается вонзенным во врага штыком, а добывает поверженного противника прикладом ружья. Первый рисунок сопровождается короткой сентенцией: «У басурмана ношки тоненки, душа коротенка» (одна из народных поговорок) и обращением к нему: «што мусье промахнулся ан вот тебе раз другой бабушка даст (? — В. С.)» [кн. 2, с. 206]. На другом рисунке мужик Долбила замахивается на француза прикладом: «Вить очнется бусурман, не вдавайся брат в обман!» — как бы предостерегает его от излишнего благодушия невидимый автор рисунка [кн. 2, с. 207]. «Што, Мусье! Кувырнулся, раз, два, три, ась? Не прибавить ль мусье?» — интересуется у недобитого француза уже сам Долбила [кн. 2, с. 207].

Просторечное вопросительное слово «ась» использует и старый крестьянин, притворяющийся при разговоре с французами глухим: «Ась не слышу» [кн. 2, с. 160]. Под одним из изображений «русского милиционного мужика» содержится такая его характеристика: «Мужик сер, а ум у него не чорт съел» [Клепиков, 1963, с. 274]. По-разговорному немгословен и «кириловец», убивающий уже третьего французского солдата: «Много ли вас? Аль все уж!» [кн. 2, с. 210]. В этих надписях используются фонетические написания, характерные для лубочных текстов — «ношки», «што». Фразы носят разговорный характер: употреблены слова с уменьшительными суффиксами, глагол *дать* — с угрожающим значением, свойственным бытовой речи, разговорная и просторечная лексика, синтаксические конструкции носят сугубо разговорный характер. Используются также преднамеренно неправильные грамматические формы слов. Так, рисунок, изображающий изгнание из Москвы в начале войны французских продавщиц модных магазинов, снабжен репликой одного из зрителей-крестьян: «Мадамов из Москвы вить выгнали» [кн. 2, с. 177].

К лубочным изображениям относятся, несомненно, и картинки «Бабы бьют французских мародеров», «Французская кавалерия», «Французская пехота», «Французы голодные крысы, в команде у старостиhi Василисы»,

сопровожаемые таким, в частности, текстом: «Алчные французы краважаждущие тигры наши имения похищают ис печки кувшиния таскают и с жадностью утробу свою насыщают — Расъсердьясь прошкина сноха и еремина невеска подняв свое орудие начали бить и таскать некому было и отнять а таварищи ево бежат и так им сказал лутчи от них бежать чем от их орудия умирать» [кн. 2, с. 201]. Французские кавалеристы, убегая от казаков, высказываются весьма колоритно: «Чтоб тебя розарвало! Попасться мне от тебя козакам в руки», «О Москали! Бодай вас!», «Будет ли конец этой катаржной жизни?» [Клепиков, 1963, с. 291–292]. Не менее колоритный разговор ведут друг с другом и французские пехотинцы: «Эк! Он улизывает проклятой, а нас бросил» (очевидно, Наполеон. — В. С.) «Мне мочи нет я брошу ружье», «А я шестой день не евши» [Клепиков, 1963, с. 292]. На рисунке, посвященном подвигам старостиhi Василисы, одна из баб пинает пленного француза. Эту жанровую сценку венчает сентенция:

Добрых людей,  
 Да званых гостей,  
 С честью у нас встречают  
 А незваных нахалов,  
 Грабителей бусурманов  
 С безчестьем прогоняют  
 И кулаком провожают.  
 [кн. 2, с. 201–202]

Французские воины названы здесь басурманами. Таким же образом слово это используется и во многих других военных картинках.

Постойте не уйдете вы злодеи  
 Хищники вы воры лиходеи  
 а тебя я босурманская харя догоню  
 своей я кочергой до смерти я убью,

— угрожает, к примеру, «французскому марадиору» одна из героинь картинки про боевые действия крестьян-партизан Можайского уезда, крестьянка «Панфутьевна» [Митрофанова, 1976, с. 200–201].

В словаре В. Даля приведены различные варианты этого слова: кроме басурман, также: *бусурман*, *босурман*, *бесермен*, *басурманин* [Даль, 1903, т. 1, с. 133–134]. Оно имеет значение ‘неверный, нехристианин. Особ. мусульманин, а иногда всякий неправославный, всякий иноземец и иноверец, в неприязненном значении, особенно азиатец’ [Там же]. Как отмечает П. Я. Черных, «слово это (сначала мбу) известно с XIV–XV вв.» [Черных, 1994, т. 2, с. 77]. В XIX в. слово *басурман* использовалось обычно в собирательном значении: ‘враг, иноземец, неприятель’. Ростопчин возвращает ему первоначальное значение: «Злодей француз — некрещеный враг, — пишет он в одной из своих афиш. — Он готов продать и душу свою; уж был он и Туркою, в Египте обусурманился» [Борсук, 1912, с. 96].

Следует обратить внимание на то, что слово это характерно только для разговорного употребления. Оно не использовалось в официальных документах 1812–1814 гг., где для обозначения воинов наполеоновской армии обычно служили слова *неприятель* и *враг*. И только после того, как

французская армия покинула сожженную Москву и стали известны все факты злодеяний французских воинов, была признана недостаточность этой номинации: «Обозревая в совокупности все сии ужасы, мы не можем сказать, что ведем войну с неприятелем. Таковое выражение было бы весьма обыкновенное, далеко недостаточное к изъявлению тех неистовых дел, которыя совершаются» [Собрание Высочайших Манифестов, 1816, с. 50]. И далее в этом «Известии» они именуется «извергами, грабителями, зажига-телями, убийцами невинности, оскорбителями человечества, поругателями и осквернителями самой святыни» [Собрание Высочайших Манифестов, 1816, с. 55], но никак не басурманами.

Весьма выразительно использование этого слова у П. П. Ершова в «Коньке-Горбунке»:

Басурманин, ворожей,  
чернокнижник и злодей,  
с бесом хлеб-соль водит,  
в церковь божию не ходит,  
католицкий держит крест,  
и постами мясо ест.

[Ершов, 2011, с. 51–52]

Употребление разговорных и даже просторечных слов характерно при обращении к французам. Так, Терентьевна бьет французского солдата башмаком, приговаривая: «Вот я тебе дам звон! Вот тебе раз злодей, вот тебе другой бусурман, не очнись супостат» [кн. 2, с. 203]. Или вот другая крестьянка («Кузьминишна») угрожает французскому солдату: «Так вот тебе доброй суп поганец, поневоли разхлебаешь!» [кн. 2, с. 204]. Казак и ратник обращаются к Наполеону, причудливо сочетая церковнославянские языковые формы с грубым просторечием: «Сыне враже! Бусурманская харя! Вот мы руки-то окоротаем» [кн. 2, с. 214]. Или вот еще одно обращение к Наполеону: «Эй Бонапарт убирайся, . . . скоро казаки нагрянут . . . и тебе адскому сыну вздуют нагайками спину» [кн. 2, с. 183]. Разговорный характер носит и общение старостихи Василисы с французскими пленными:

Знать вы в Москве-то не солоно похлебали  
Что хуже прежняго и тоще стали  
А кабы занесло вас в Питер  
Он бы вам все бока повытер.

[кн. 2, с. 201]

Почему-то Петербургом, оставшимся в стороне от боевых действий (очевидно, сказалось петербургское происхождение автора рисунка), угрожает французам Василиса. Убив «французика» косой, она грозит остальным пленным: «Всем вам, ворам, собакам, то же будет! Уж я двадцати семи таким озорникам сорвала головы! Марш в город!» [Там же].

«Броницкий крестьянин» Сила сталкивает французского мародера в реку со словами:

Пришел ты не спросясь броду хлеба просить  
Полезай же ты бусурман в воду рыбу ловить.

[кн. 2, с. 209]

Русский мужик Вавила Мороз гонит Наполеона и французских воинов, изображенных в виде зайцев с человеческими головами: «Ату! ату! Его — проклятый оборотень. — небось! — Коли недогону, так метлою достану! <...>ау! Братцы соседюшки, берегите поле не прозевайте вы Его!» [кн. 2, с. 205]. Убегающие французские маршалы не в меньшей мере владеют русским разговорным языком: «Нам бы спасти наши кошечки с золотом да наши жезлы — а прочее гори все огнем! здесь не до жиру а быть бы только живу» [Там же].

Можно отметить также употребление в тексте рисунков пословиц и поговорок, также сближающих эти тексты с народной речью: «Не все коту масленица» [кн. 2, с. 188], «И на нашей улице праздник» [кн. 2, с. 188], «Не в свои ты сани брат садисься» [кн. 2, с. 188], «Пуганая ворона и куста боится» [кн. 2, с. 196], «Не до жиру, а быть бы толку живу» [кн. 2, с. 205], «В согласном стаде волк не страшен» [кн. 2, с. 208], «Виднокоршуна по взгляду» [кн. 2, с. 218], «Простота хуже воровства» [кн. 2, с. 209], «Собака лает, ветер носит» [Клепиков, 1963, с. 211] и др.

При обращении к французам нередко используется обращение *мусье* (*мусьё*), которое может рассматриваться как наиболее разговорный вариант этого слова (на фоне стилистически нейтрального *месье*). Просторечный характер приобретает это обращение в одной из картинок, в которой крестьянин угрожает цепом французскому солдату: «Я мужик ивашка малачу в рубашки вот тебе мусю... зачем тебя чорт сюды принос» [Клепиков, 1963, с. 303]. Известно это обращение и в форме *мосье*.

Французы же при обращении к русским и в общении друг с другом пользуются словом *комрад*. Так, на одной их картинок, французские солдаты, столкнувшись, с казаками, на коленях просят у них пощады: «Пардон комрат» [Митрофанова, 1976, с. 202].

Речь иноземных захватчиков характеризует ломаный русский язык: они просят у крестьян «клеба и млека» [кн. 4, с. 425]; сидя за обеденным столом, разговаривают с крестьянкой: «О недобре супе! — Мадам! Супе нехараша! — Комрад! Добре здесь из костей развести бульион — кароше» [кн. 2, с. 204]; Наполеон, сидя на свинье, жалуется: «на париж прохладна, на Москве очинь жарка». Свинья при этом отвечает ему по-французски: «уйй, уий, уий Мосие» [кн. 2, с. 158]; русская речь смешивается с французской — два француза дерутся из-за вороны: «Поделись, moncomarade, дай крылошки — Ну быть так возьми пиорошки» [кн. 2, с. 194].

На незнании французами русского языка строится популярный в то время сюжет, основанный на паронимии слов *коза* и *казак*: французские мародеры, услышав от крестьянки слово *коза*, в панике разбегаются, приняв его за слово *казак*, которых они панически боялись за их свирепость в обращении с французами [кн. 2, с. 159, 195; кн. 4, с. 425]. В силу этой ассоциации русские музыканты заставляют Наполеона плясать именно «казачка», хотя у того первоначально было желание станцевать на Руси «барыню» [кн. 4, с. 423].

Своеобразным маркером французской речи можно считать нередкое употребление французскими воинами слова *пардон* в значении: 'пощадите!'. Терентьевна замахнулась башмаком на упавшего француза, который кричит: «Мадам Пардон». Рисунок называется «Терентьевна докалачивает башмаком безпардонного французского солдата» [кн. 2, с. 203]. На другом рисунке двое французов спасаются бегством от преследующего их казака.

1-й француз: «Вантр Сен-Гри! Откуда взялся этот черт? Пардон! Пардон мусье козак!» 2-й француз: «Пардон, месье! Вот тебе и лошадь моя!» Казак: «Погодите-ка варвары тавлинцы сукины дети. Дам я вам пердон. Зачем вы акайнные церковь та разграбили в селе?» [Клепиков, 1963, с. 291].

В рисунке «Иди козырь не вертись» о французах говорится: «Вас в России было много все кричали пардоне» [кн. 4, с. 442]. В картинке «Вологодский ратник» ратник замахивается топором на упавшего француза, который кричит: «Пардон!», на что ратник отвечает: «Ага!пардон колчаногий! Поминай как тебя звали» [кн. 2, с. 208]. В картинке 1813 г. французские солдаты жалуются на крестьян-партизан, что те «пардону не знают безавсякого разбору дубинками своими нашу братью убивают» [Митрофанова, 1976, с. 202]. В картинке «Крестьянин Павел Прохоров» надпись на картинке сообщает: «Крестьянин Павел Прохоров, нарядившись в казацкое платье, увидев и догнав 5 французов погрозив им нагайкою заставил их кричать пардон!» На рисунке 4 француза стоят на коленях перед казаком, который требует от них: «Кричи заморская гадина пардон а не то головы долой», и покорно выполняют его требование: «Казака! Пардон! Казака пардон! На, на пардон». Картинку венчает прославление Прохорова: «Хвала тебе и честь доброй Павел! Чрез это дело ты себя прославил». [кн. 2, с. 209–210]. Подобным образом вынуждают вести себя «наши» и самого Наполеона: «Бонапарту не до пляски: растерял свои подвязки, хоть кричать «пардон» [кн. 4, с. 423].

Не оставил без употребления это слово и Ростопчин. В афише № 17 (от 20 сентября) он пишет о французах: «Еще недельки две, так кричать пардон, а вы будто не слышите» [Борсук, 1912, с. 96]. Предшествующий текст, кстати, по предположению Д. А. Ровинского, принадлежит также Ростопчину [кн. 4, с. 422, прим. ].

### **О КНИЖНОМ ХАРАКТЕРЕ ЯЗЫКА ТЕКСТОВ К РИСУНКАМ 1812–1814 гг.**

Тем не менее, значительная часть текстов военных рисунков, как отмечалось ранее, носит книжный характер и обращена к грамотной, образованной части общества. Эта книжность проявляется даже в диалогах, наиболее, казалось бы, близких к разговорной речи. Вот, к примеру, как строится диалог казаков и французских кавалеристов (приводим текст по публикации С. А. Клепикова, поскольку С. А. Клепиков отмечает неточность передачи этого текста Д. А. Ровинским):

К а з а к:

Прокляты стойте изуверы  
Зачем Вы полагали меры  
В Российские града притечь!  
И вот за то теперь наш меч  
Вас всех разитьгубить карать  
И станем злобно умерщвлять.

Ф р а н ц у з:

О пане мои и господини  
Уйми твой гнев меня покини!  
Я гибну ай пардон! пардон!  
Молю не тронь меня не тронь!..

Д р у г о й ф р а н ц у з:  
 Ай! ай! пусти я умираю,  
 Последни вопли изпускаю,  
 О добрый мой Камбрат пустиж  
 Мы скоро все уйдем в Париж  
 Ты видишь мой несчастны стон,  
 Сей час умру, пардон! Пардон!  
 [Клепиков, 1963, с. 225]

В рисунках 1812–1814 гг. заметным образом отражается поэтика неоклассицизма. События 1812 г. воспринимаются через призму древнеримской истории, и участники этих событий превращаются в русских Сцевола и Курций. Один из расхожих сюжетов агитационного освещения войны 1812 г. заключался в рассказе о некоем крестьянине, будто бы отрубившем себе руку, чтобы не служить в армии Наполеона. Этот сюжет («Русский Сцевола») разрабатывали несколько художников (перечень картин с этим сюжетом приводит С. А. Клепиков [Клепиков, 1963, № 177–181, с. 276–278]). Рисунок сопровождали такие патетические вирши И. Тупылева, профессора исторической живописи:

Вотще Порсена Рим громами потрясает  
 Кай Муций твердостью один его спасает  
 Ктож, кто поколебать возможет тот престол  
 Который держит тьмы Сцевол. 1812 года.  
 [кн. 4, с. 445]

Подвиг «Русского Курция» заключался в жертвенной попытке заколоть пикой Наполеона [кн. 2, с. 208–209] (в другом варианте — маршала Мюрата, за которого был принят польский полковник [кн. 4, с. 446]). Эта картинка сопровождалась стихами того же автора:

Зачем в истории примеров нам искать?  
 Спартанцы, римляне престали удивлять:  
 Коль россы в наши дни блеск славы их затмили  
 Весь мир геройством удивили.  
 [кн. 4, с. 446]

Или же «новый Курций» предстает в облике старика-крестьянина с дубинкой в правой руке, готового пострадать за спасение своих сограждан в окружении угрожающих ему французских воинов [Клепиков, 1963, с. 217].

Мужик-партизан, с оружием в руках напавший в лесу на французских солдат, это «русский Геркулес» [кн. 4, с. 426], а калмык, стреляющий из лука во французских воинов, это «Северный Амур» [кн. 2, с. 196].

Не обходится и без аллегорических образов, как к примеру, в картинке «Освобождение Европы», снабженной следующим текстом: «Аполлон бог света и изящности поразив стрелою своею чудовищного гиганта (с лицом Наполеона. — В. С.), наложившего цепи на Европу, освобождает ее от оков и от ига, и вручает ей кадуцей, жезлмира, торговли и свободных искусств» и т. д. [кн. 2, с. 173]. В другой картинке (аллегорической) «Наполеон претерпевает Кораблекрушение», изображающей корабль императора Франции, разбившийся о скалу (Россию), это событие комментирует Зевс:

Зевес изрек: сия скала есть щит невинных.  
 Да будет алчности и буйству здесь предел! и т. д.  
 [кн. 2, с. 171]

Или в другом рисунке уже Сатурн разворачивает перед Наполеоном лист, на котором написано: «Страшись враг природы» [кн. 2, с. 216]. Аллегорический характер носит и рисунок «Борьба русского героя с Наполеоном-драконом», в котором Наполеон предстает в виде поверженного дракона, а «русский герой» — это царь Александр I, вооруженный мечом и щитом [Клепиков, 1963, с. 209].

Текст, сопровождающий картинку, может иметь и вполне стилистически нейтральный, повествовательный характер, как, например, в «Казацкой шутке»: «В Берлине прогуливался по липовой алее французский пленный, в прежнем своем мундире, у которого он на отворотах не догадался отпороть пришитой литеры N с короною на верху. Встречается с ним Казак...» [кн. 2, с. 175].

Качество русского языка при этом может быть разным: или вполне сносным, как в данном случае, или же, что нередко, плохим, неуклюжим, как в картинке «Иди козырь не вертись», где казак отчитывает пленного, предлагающему ему в качестве дара свои часы:

Иди козырь Невертись!  
 А часами не прелщай  
 С казаком не горячися  
 наших русских не стращай  
 Знай мы воины прямья.  
 Не как взятки не берем,  
 Наши руки не кривья  
 Схватя за волосы сведем.  
 [кн. 4, с. 442].

В условиях официально провозглашенной народности востребованной оказалась стилизация под народные жанры устного народного творчества, в частности, под народные песни. Такова «песня», сочиненная якобы дядей одного из рекрутов Терёхи (Терентия):

Ах не ласточка, не ясен сокол  
 Вкруг тепла гнезда увиваются,  
 Увиваются стар — матерой муж  
 С женою верною, доброй матерью,  
 Со хозяйкою домовитою,  
 Вкруг надежды их — сына милаго:  
 Он идет от них в дальню сторону,  
 Опясавшись саблей вострою... и т. д.  
 [кн. 2, с. 148],

в которой старательно воспроизведены основные стилистические особенности русских народных песен: отрицательные сравнения, постоянные эпитеты, эмоциональные средства выражения, доверительность интонации и др. Эту «песню» можно считать иллюстрацией к известной в то время картине «Благословение ополченца 1812 г.», выполненной в 1812 г. одним

их слушателей Академии художеств И. В. Лучаниновым на заданную тему «Проводы рекрута в армию» [1812 год в произведениях искусства, 2012, с. 38].

В духе официальной народности выполнена «песня», в которой русские солдаты поют, в частности:

Мы сражаемся за веру, —  
 Бьем не верных (не. — *В. С.*) за любовь  
 Но за вздорную химеру, —  
 Проливаем мы их кровь.  
 Вольности мы не желаем, —  
 Императора любим как отца, —  
 Всей душой к нему пылаем, —  
 Знает наши он сердца.  
 [кн. 2, с. 146]

О чуждости и ненужности «свободы» для российских подданных объявляется и в картинке «Воин Сила Затычкин», в которой воин Сила Затычкин, крестьянин и калмык заявляют побеждаемым ими наполеоновским солдатам: «Вот тебе поход. вот тебе москва. вот тебе русь. мы живем да поживаем. едим да попиваем и с роду не слышали про свободу, а ты пожалуй говори, и ври кто тебя просит. собака лает ветер носит» [Клепиков, 1963, с. 211]. Страх того, что Наполеон может пообещать русским крестьянам «волю» (свободу от крепостной зависимости), и те тогда поддержат его, был, пожалуй, для российских дворян и руководства страны самым большим опасением в то время, к счастью для них, не оправдавшимся.

Эта часть сатирических рисунков времени войны 1812 г. была все же незначительной. Основную часть русской сатирической продукции того времени составляли произведения авторов, неподдельный патриотизм и подлинная народность которых не вызывают никаких сомнений.

### ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА САТИРЫ В РИСУНКАХ 1812–1814 гг.

Тематически военные рисунки 1812–1814 гг. можно разделить на три основные группы: 1) рисунки, посвященные героическому сопротивлению русских крестьян французским мародерам, 2) антинаполеоновские рисунки, 3) рисунки о победах русских воинов над французскими и о позорном отступлении последних из России. Использование разговорных и просторечных языковых средств характерно для первой группы рисунков. В рисунках второй и в значительной мере третьей группы рисунков преобладают сатирические средства изображения, прежде всего ирония и сарказм.

В картинке «Бегство Наполеона» французский император бежит из России с «бюллетенем» под мышкой и штофом с надписью «рвотное». Русские ратник с вилами и крестьянин с топором низко кланяются ему со словами: «Прощай, брат! Кланяйся своим да не забывай и наших» [кн. 2, с. 184]. В другом рисунке маршал Ней прикладывает к пяткам Наполеона пластыри и участливо говорит: «Пуще всего пятки да спина требуют пластыря; оне всего долее были в виду неприятеля» [кн. 2, с. 170]. При бегстве из Парижа «по случаю приближения Союзных Армий» рабочие вывозят из парижского музея, наряду со статуей Наполеона, снабженной разными обидными надпи-



сями, также «отмороженные в России носы и уши непобедимой армии» [кн. 2, с. 171]. Наполеон в следующей картинке учит своего сына бегать, наставляя его: «Привыкай сын мой наука беганья нужнее для Династии Наполеоновой, нежели наука царствования» [кн. 2, с. 167]. Наполеон после возвращения в Париж изображен стоящим на ходулях и спрашивающим у парижан: «Кто смел разнести толь ложны слухи, что будто б стал я меньше мухи?», на что парижане кричат: «Нет! велик! велик Наполеон!» [кн. 2, с. 213].

Сарказм проявляется в несоответствии изображения, рисунка сопровождающему тексту. Так, на картинках «Зимние квартиры французской армии» и «Ретирада Наполеона из Москвы на зимние квартиры» изображены французские воины во главе с Наполеоном по пояс в снегу. Между тем Наполеон приказывает подчиненным написать в бюллетене сообщение, что «армия наконец расположилась в покойных и теплых зимних квартирах» [кн. 2, с. 190], и трубач угодливо спрашивает: «Как прикажете вострубить вашу славу в бюллетене?» [Там же]. На картинке, которая имеет название «Усердная и добровольная поставка рекрут от французского народа», изображены стоящие перед Наполеоном вновь набранные в его армию рекруты, которых Д. А. Ровинский описывает следующим образом: «Из рекрут один беззубый старик, другой, безногий, на деревяшке, и третий полуодетый дурачок» [кн. 2, с. 166]. На заднем плане офицер тянет на веревке четырех селян. Или, наконец, в картинке «Неправильная ретирада» рыбак простодушно спрашивает трех наполеоновских солдат, бредущих из России и «полуодетых в разное отребье»: «Да что-же недолго в России погостили?», на что один из солдат отвечает: «Сколько было в плане» [кн. 2, с. 191].

Тексты строятся обычно в форме диалогов: Наполеона — с докторами [кн. 2, с. 162–163], с секретарем [кн. 2, с. 164–165], с сыном [кн. 2, с. 167] и др., в которых Наполеон предстает в виде нелепого неудачника и даже шута в балагане, снабженного надписью: «Фигляр, забавляет и обморачивает народ разными фокусами» [кн. 2, с. 169].

Следует также обратить внимание на использование в анализируемых текстах обидных для французов сравнений. Так, русский великан держит за шиворот Наполеона, внизу надпись: «Блудлив как кошка, а труслив как заяц» [кн. 4, с. 447]. Это же сравнение повторяется в рисунке о мужике Вавиле Морозе: «что покостник, шаловлив как кошка, а труслив как заец!» [кн. 2, с. 205]. Сравнение с зайцем обычно при изображении Наполеона: на картинке, изображающей бегство Наполеона из Варшавы, перед ним бежит заяц, снабженный надписью: «Наполеон мне ни в чем не уступает» [кн. 2, с. 185]. Французские воины сравниваются с крысами, мышами и даже мухами: «Французы, голодные крысы» [кн. 2, с. 201], «Есть ли французы не скакали так как крысы то не попали бы мышеловку к Василисы» [кн. 2, с. 202], «Французов как мышей словили в западню» [кн. 2, с. 223], в одной из картинок изображается, как русский мужик «загнал французов в лес и давил как мух» [кн. 4, с. 426]. Менее обидно, очевидно, сравнение солдат Наполеона с хищными тиграми и волками: «Алчные французы краважаждущие тигры» [кн. 2, с. 201], «Французы, голодные волки, терзают барана» [кн. 4, с. 439]. «Русская — героиня девица, дочь старостихи Василисы» колет вилами лежащего француза, надпись гласит: «Ни летать было Галке на овин» [кн. 2, с. 202]. Это сравнение носит очевидный книжный характер и связано со словом галл,

хорошо знакомым образованной публике: в «Азбуке» 1814 г. обращение к французам начинается со следующей строки: «Ликуй, храбрый Галл» [кн. 2, с. 222]. Отметим также, что на сатирическом гербе Наполеона изображаются мухомор, который «представляет его (Наполеона. — В. С.) происхождение» и крокодил, который «изъясняет его поход в Египет» [кн. 2, с. 174]. У того и другого, как известно, в России дурная репутация. С крокодилом, в частности, в русской культуре связывается представление о демонической силе [см.: Богданов, 2006, с. 164 и др.].

Используют авторы рисунков и такой сатирический прием, как гипербола. В рисунке «Нос привезенный Наполеоном из России в Париж» Наполеон, изображенный с огромным носом, жалуется: «Вот какой нос приставили мне Русские! не знаю как мне с ним показаться Парижской Публике». «Нет ли средства укоротить его?» — интересуется он, на что его секретарь отвечает: «Мы напишем что он у вас вырос от ранних морозов и гололедицы» [кн. 2, с. 162–163]. Сатирический рисунок основан здесь на визуальной реализации выражений «наставить нос» и «укоротить нос».

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Давая оценку сатирическим рисункам, посвященным войне 1812 г., Галина Павлова пишет: «Из целого ряда произведений, посвященных Отечественной войне 1812 года, русская сатирическая графика 1812–1814 годов наиболее ярко отражает дух и пафос этой поистине народной войны» [1812 год в произведениях искусства, 2012, с. 21]. С этой оценкой можно согласиться. Сатирические рисунки в 1812–1814 гг. действительно сыграли свою заметную роль в консолидации российского общества для защиты Отечества от внешней угрозы. Эффективность воздействия произведений русских военных графиков на зрителей (и читателей) в немалой мере была обусловлена и языковой составляющей этих произведений, анализу чего и была посвящена наша работа.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 1812 год в произведениях искусства из собрания Русского музея. Санкт-Петербург, 2012.
2. Аксаков И. С. Биография Ф. И. Тютчева. Москва, 1886.
3. Борсук Н. В. Растопчинские афиши. Санкт-Петербург, 1912.
4. Верещагин В. А. Отечественная война. Т. II. Русская карикатура. Санкт-Петербург, 1912.
5. Грибоедов А. С. Горе от ума. Москва, 2012.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 томах. Санкт-Петербург ; Москва, 1903–1909.
7. Денисов Вл. Война и лубок. Петроград, 1916.
8. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний о моей жизни. Москва, 1998.
9. Дубровин Н. Ф. Отечественная война в письмах современников (1812–1815 гг.). Москва, 2006.
10. Дюшант Пьер-Луи. Русские народные картинки и гравированные книжицы 1629–1885. Москва, 2006.
11. Еришов П. П. Конек-Горбунок. Москва, 2011.

12. Камчатнов А. М. Язык императорских манифестов в эпоху Отечественной войны 1812 года // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2009, № 2. С. 177–200.
13. Клепиков С. А. Сатирические листы 1812–1813 годов // Библиотека им. В. И. Ленина. Труды. Т. VII. Москва, 1963. С. 176–303.
14. Кузьминский К. С. Отечественная война в живописи // Отечественная война и русское общество. Юбилейное издание. Т. 5. Москва, 1912. С. 192–276.
15. Митрофанова Г. О лубке про можайских крестьян-партизан 1812 года // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Материалы научной конференции (1975). Москва, 1976.
16. Московские небылицы в лицах. Москва, 1813.
17. Некрылова А. Ф. 1812 г. в русском лубке и раешной панораме // Временник Зубовского института. № 6. Грозное время. Война в зеркале человеческого восприятия. Санкт-Петербург, 2011. С. 24–31.
18. Норрис С. Картинки на стене : Крестьянское коллекционирование, народные лубки и употребление понятия национальной идентичности в России XIX в. // Очевидная история : Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск, 2008. С. 411–426.
19. Проскурин О. Русский Геркулес : Патриотическая карикатура 1812 года и её французский источник [Электронный ресурс]. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/118-2012/17380-russkiy-gerkules-patrioticheskaya-karikatura-1812-goda-i-ee-francuzskiy-istochnik.html> (дата обращения: 30.11.2013).
20. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 томах. Москва, 1959–1962.
21. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. II, IV. Санкт-Петербург, 1881.
22. Собрание Высочайших Манифестов, Грамот, Указов, Рескриптов, приказов войскам и разных извещений следовавших в течении 1812, 1813, 1814, 1815 и 1816 годов. Санкт-Петербург, 1816.
23. Стасов В. В. Разбор сочинения Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» // Стасов В. В. Собрание сочинений : в 3 томах. Т. 2. Санкт-Петербург, 1894. С. 593–684.
24. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1–2. Москва, 1994.

Поступила в редакцию 07.09.2013

**Л. Г. ДОРОФЕЕВА**

**ОБРАЗЦЫ СМирЕНИЯ В ПЕРЕВОДНЫХ ЖИТИЯХ  
ВЕЛИКОМУЧЕНИЦ ЕКАТЕРИНЫ И ВАРВАРЫ  
(к типологии святости)**

Переводные жития великомучениц Екатерины и Варвары рассмотрены в сюжетном развитии с точки зрения содержания образов святых. Главным свойством образов святых является смирение, рождающее особый тип синергического сюжета, предполагающего провиденциальность. Тип смиренного поведения этих двух святых относится к дерзновенному как выражающему силу веры. Выявляются основные концепты, выражающие доминантные черты личности: мудрости, чистоты, красоты, жертвенности и др. Различия определяются личностными качествами мучениц и отличиями жизненных обстоятельств.

*Ключевые слова:* переводная литература, агиография, канон, типология святости.

Древнерусская книжность начинается с переводной литературы, что является общеизвестным фактом. С XI по XV в. в количественном отношении переводных текстов было гораздо больше, чем оригинальных, и они были достаточно широко распространены. Это касается не только библейских и богослужебных текстов, но и агиографии. Воспринималась на Руси переводная литература как собственная, о чем писал Д. С. Лихачев, говоря не о заимствовании, а о *трансплантации* византийской литературы на русской почве: «Перенос литературного произведения в средние века был связан с продолжением его литературной истории, с появлением новых редакций, иногда с приспособлением его к местным, национальным условиям. Византийское произведение в результате этого оказывалось в известной мере произведением местной, национальной литературы» [Лихачев, 1973, с. 21].

Роль житий, занимающих в переводной литературе едва ли главенствующее место, чрезвычайно высока в формировании русской агиографии: в них русские книжники обретали необходимые образцы и в содержательном, и в формальном плане. При всем том переводная агиография является практически неизученной, о чем пишет О. В. Творогов: «...этот богатейший раздел древнерусской книжности изучен еще очень плохо. <...> Мы располагаем лишь единичными исследованиями и изданиями переводных житий, из которых на современном уровне осуществлено лишь одно — издание Жития Андрея Юродивого, подготовленное А. М. Молдованом» [Творогов, 2008а,

с. 115]. Между тем, переводные агиографические памятники дают богатейший материал для изучения содержания и типологии святости, специфики изображения святого, выявления тех смыслов, которые стали впоследствии определяющими не только для древнерусской книжности, но и для русской культуры в целом.

Обратимся к двум переводным житиям-мантириям — святых великомучениц Екатерины и Варвары — как наиболее распространенным среди «женских» житий и особо почитаемым на Руси, с целью выявления типологических черт образов святых и концептуально-смыслового их содержания. И проведем сопоставительный анализ памятников разных веков: списков их житий XV в., анонимных по происхождению, и составленных в XVII в. для Четых-Миней святителем Дмитрием Ростовским.

Главной чертой обеих святых является смирение как универсальное и обязательное качество любого святого, но при этом в каждом образе проявляются их личностные особенности, неповторимость облика. Это сочетание универсальности святости, типологического сходства святых мучениц с личностной их неповторимостью находит свое выражение в изучаемых текстах житий, что мы и постараемся показать.

*Великомученица Екатерина* — одна из самых любимых и почитаемых святых во всем христианском мире и на Руси. И хотя широким на русской почве стало ее почитание лишь с XV в., все же эта святая была известна домонгольской Руси, о чем говорят факты ее иконографического изображения<sup>1</sup>, а также включенность в Типикон дня празднования ее памяти<sup>2</sup>.

Хуже дело обстоит с житийным текстом, текстологического исследования которого нет, как нет и критического издания этого текста. Словарная статья Православной энциклопедии говорит о существовании нескольких Мученичеств Екатерины, в основе которых «лежало Мученичество, составленное на греч. языке в VI–VII вв.» [ПЭ, 2008, с. 101]. Один из житийных текстов о св. Екатерине, приписываемый «некоему Афанасию» [ПЭ, т. 18, 2008, с. 100], в переводе на славянский существует в нескольких списках, на которые указывает О. В. Творогов в составленном им Каталоге переводной литературы [см.: Творогов, 2008б]. А. А. Турилов прослеживает историю текста Пространного и кратких мученичеств св. Екатерины [ПЭ, 2008, с. 102–104], а также службы ей у южных славян и в России, из которой следует, что на Руси Метафрастова версия мученичества до XVI в., то есть до перевода ее Андреем Курбским, была неизвестна.

Мы для рассмотрения образа святой обращаемся к древнерусскому списку

<sup>1</sup> «Образ Екатерины был включен в декорацию Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (рубеж 30-х и 40-х гг. XII в.), церковью Спаса Преображения на Нередице (1199), Спаса Преображения на Ковалёве в Вел. Новгороде (1380), Рождества Христова в Довмонтовом городе во Пскове (кон. XIV в.)», и т. д. [ПЭ, т. 18, 2008, с. 107].

<sup>2</sup> «...во всех славянских редакциях Иерусалимского устава память Екатерины празднуется 24 нояб.; последование Екатерины соединяется с последованиями мч. Меркурия и поспраждства Введения во храм Пресв. Богородицы и включает (кроме канона, стихир-подобнов и седаљна) 2 самогласна, тропарь, кондак; в светильне прославляются праздник Введения Пресв. Богородицы во храм, памяти Екатерины и мч. Меркурия» [ПЭ, 2008, т. 18, с. 104].

житийного текста под названием «*Мучение св. Екатерины, и Виргилия и Ветиа*» (далее — *Мучение Екатерины*) [*Мучение св. Екатерины*, тр. 682, л. 40 об. — 59 об.]. Выделим основные концепты, связанные с образом святой и организующие ценностное пространство жития. Весь сюжет подчинен основной схеме мученического жития с его главной идеей свидетельства собственной жизнью истинности веры во Христа. Каково же наполнение этой «схемы»?

В первом эпизоде весьма образно, красочно и довольно пространно описывается процесс жертвоприношения языческим богам, на которое императором Максентием со всех земель, ему принадлежащих, были созваны люди с жертвенными животными. Описание всего действия доведено до гиперболизации: «От множества скот... (слово пропущено. — *Л. Д.*), еже бяше снесено на требу и от великого гласа скотяго и птичя, позыбася место и гради. От свирелии же и от кличя, еже вопияху плещуци руками, свет солнца померкну. Земля оскверняема от крови скотя, яже бысть без ума пролеяна и толицехъ люди гибнуща в прелести мнозе» [*Мучение Екатерины*, тр. 682, л. 41 об.]. Такое начало призвано само по себе наглядно показать читающему всю бессмысленность и жестокость этого действия, обозначить пространство «идольской тьмы» языческого мира. И оно контрастно тому пространству, которое сопровождает образ св. Екатерины.

Помимо самих фактов жизни святой, которые передает агиограф — молодости (ей было 18 лет от роду), знатности и богатства (она дочь царя, причем, как оказывается, по имени Константин), — в ее образе главными становятся две характеристики, взаимосвязанные, сливающиеся друг с другом: ее *мудрости* и *красоты*, которые мы рассматриваем как концепты. Вначале мудрость связана со знаниями. Как говорит житие, она знала 72 языка, была начитана во всякой книжности: «се бе извыкшася книги вергильски и ветийски... аристотелевы, и омировы, и платоновы, филистионовы... дионисивовы... мрътвых и волхвованиа...», и т. д. [*Мучение Екатерины*, тр. 682, л. 41 об. — 42]. Эти сведения даны агиографом.

Первый раз мы *видим* Екатерину — то есть дан ее визуальный образ — перед воротами храма, куда она пришла для проповеди, чтобы остановить кровопролитные жертвоприношения, просветить императора и свидетельствовать об Истине. Агиограф дает это описание непосредственно перед встречей Екатерины со своим мучителем, императором Максентием: «Бе же добротою безъ прирока паче всякия вещи женскы. Бе же добротою и телом изрядъ, аky и кипарис всюду укутана, утреннюю росу държить, распростершися на въздухъ, висока паче всего дубия земнаго, къверху листиень стоить лепо. Тако и блаженная, освещаема благодатию Господнею, видима беаше зрящим ея, аky солнце мира сего, знамение сущи безъпорочныя луны» [*Мучение Екатерины*, тр. 682, л. 42 об.]. (Заметим, что агиограф говорит о красоте тела, но всякий соединяет с проявлением в святой благодати.) Конечно, в самом этом поступке Екатерины явлен *дерзновенный* тип поведения, и он неизменен до конца. Но образ святой Екатерины обладает еще и тем движением, который мы бы назвали — *возрастанием в святости*. Отметим неординарность в образном решении сюжетной линии *мучителя/мученика*, которую справедливо называют устойчивым топосом, или «конвенциональной моделью» [Каравашкин, 2006], что не исключает ее

особой, характерной только для этого жития, неповторимости. Так, император не просто восхищен внешней красотой Екатерины, которая описана весьма образно, что мы показали выше. Он, конечно, видит ее телесную красоту. Но все же поражает его в ней, прежде всего, исходящий от нее внутренний свет. «Бяше бо смотрил ея царь стоящу еи светлымъ лицемъ. И разгореся на ню зело, доброта бо ея беаше, акы свет; фегни<sup>1</sup> така мене сияюща съ места на место, тако и она сияше лице, в полату еи идущи, благодатию господнею. И народ бо ся дивляше, зря доброты ея» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 44–44 об.]. «Рече к ней царь: солнца образе, повеждь ми, кто еси, чиа ли еси, что ли беседа твоя, еже глагола къ намъ, и что ли есть имя твое... мною азъ, яко неси ты от земля рождена, взором бо Божиим вижду тя на ны взирающую» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 44 об.–45]. Так красота («доброта») становится видимо-светоносной не только для агиографа, пишущего *уже* лик святости, но и для самого мучителя. И это нетипично для Мучений, в которых, как правило, взгляд мученика на жертву является плотским (и таковым он является в Житии св. Екатерины, составленном свт. Дмитрием Ростовским, на что мы еще укажем ниже). Но видение в ней света отнюдь не делает мучителя-императора не только христианином, но даже и не смягчает его хоть в малой степени. Напротив, в нем еще сильнее проявляется жажда присвоения этой красоты *своему* пространству. С этой точки зрения психологически вполне объяснимо стремление императора утвердить *такую* красоту, являющую *духовную силу*, в сфере *языческих ценностей*. Потому и предлагает он св. Екатерине не замужество, не богатство, а возможность самой *стать богиней*, то есть он предлагает создать ее изображения из золота и поставить их в городах для поклонения и жертвоприношений. «Исповеждь богы наша и буди днесъ в полате, лепо ти бо есть царици быти, да ти капище такъ же поставлю доброте твоеи по вся грады и сътворю, да ся еи вси кланяют, лице бо твое есть акы светлыи камыкъ днесъ сиаа», что гораздо больше, чем богатство, чем возможность стать супругой императора (которых они немилосердно так же, как и прочих христиан, мучали и убивали), и т. д. «И рече ему блаженна бестуда: пьсе, рехъ ти, яко хошу уневеститися Христу своему» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 52 об.]. Так развивается мотив жертвоприношения, который оказывается сюжетно и композиционно значимым. Начало, как мы уже указывали, связано с идеей и образом принесения жертвы языческим богам. Затем Екатерине, как видим, предлагается стать богиней, которой будут приносить жертвы. И завершается житие жертвоприношением, причем, весьма пространно, обстоятельно и подробно описанном, только теперь жертвой становится сама Екатерина и уверовавшие новые христиане — Августа, жена императора, военачальник Перфирион (так он назван в этом тексте) и весь отряд воинов. Смысл этой жертвы теперь освящен именем Христа и сама жертвенная смерть есть победа над смертью. Это жертва чистая и непорочная. Мотив — и концепт — красоты выражает идею святости, в которой явлена Премудрость Божия, так как именно к этой Премудрости ведет Промысел святыню Екатерину, как об этом свидетельствует сама сцена ее победы над философами, а также с мотивом чистоты, который заключен уже в самом ее имени (Екатерина — греч.

<sup>1</sup> По всей видимости, «фегни» — это воспроизведенное писцом греческое слово *feggos*, в котором имеет место метатеза нг > гн. Означает ‘свет, особенно солнечный’.

Αεί καθαρίνα — всегда чистая). Провиденциальность сюжета проявляется в его последовательности, в чудесах, являющих присутствие мира невидимого, Божественной силы, что свидетельствует о святости. Отсюда в житии присутствуют и эпифанические визуальные образы — в видениях, в явлении архистратига Михаила и др.

Концепт мудрости является также организующим сюжетное повествование. Заявленный в самом начале в идее образованности святой, владения ею языками и разными познаниями, он получает мощное развитие в описании ее спора с мудрецами, которому посвящена весьма значительная часть текста. Очень важно то, что перед самым спором Екатерина получает удостоверение Свыше о том, что ей будет дана истинная мудрость, превышающая естественное познания и способности человека: «И того тако бывша, явися ей аггел Господень рекый, не боися отроковице Божиа. Се бо дати ти ся имат от Бога мудрость, къ мудрости твоеи, да преприши, 50 ветии дивити бо ти ся и могут вси мудрости твоеи. И мнози тобою веровати начьнут имени Господа нашего Иисуса Христа. И потом возмеша себе зело честный венець от Бога» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 47]. В этом споре с мудрецами, который более похож на диалог, а не на спор, главная цель агиогафа — показать преимущество Откровения над знаниями, а также то, что полученное Откровение способно преобразить и языческих мудрецов. Они становятся святыми. Еще один важный мотив — и с ним связанный концепт — реализуется в этом житии: мотив Христовой невесты, который уже звучал в выше приведенной цитате из беседы свято с императором («и рече ему блаженнаа... яко хошу уневеститися Христу своему») и который повторяется еще раз в конце. В данном случае этот мотив можно рассматривать как вполне традиционный топос для женских мученических житий. Хотя нужно отметить, что именно в Житии св. великомученицы Екатерины этот мотив получает особую значимость и необыкновенное развитие на русской почве, но уже в ином, XVII в., и в ином, составленном святителем Дмитрием Ростовским, житии великомученицы Екатерины. Именно в нем данный мотив развивается в сюжет «мистического обручения» и становится определяющим выбор Екатерины, что связано с ее крещением, чего нет в рассматриваемом нами древнерусском списке жития<sup>1</sup>.

Сопоставление с вариантом Жития, составленным святителем Дмитрием Ростовским, может нам помочь в выявлении тех акцентов, которые в рассматриваемом нами списке характеризуют образ святой.

Что подчеркивает святитель Дмитрий Ростовский в ее образе? Красоту, богатство, ум, царственность Екатерины, и *гордость* ее, и на этом делается особый акцент: она требует жениха *высшего* себя, превосходящего ее

<sup>1</sup> Как свидетельствует М. А. Беломестных, этот, «ставший впоследствии очень распространенным сюжет «мистической свадьбы» впервые появляется, видимо, в 1438 г. в англ. переводе Мученичества Екатерины, так как именно с этого времени сюжет «свадьбы» возникает в живописи» [ПЭ, 2008, т. 18, с. 101]. А. С. Преображенский также связывает «новый этап развития житийной иконографии» на русской почве с «переработкой Жития святой для Миней Четьих свт. Димитрия Ростовского» на основе «западноевропейского предания о явлении Богоматери с Младенцем Екатерине и обручении Христу», что и «привело к укоренению соответствующего сюжета в рус. живописи» [ПЭ, 2008, т. 18, с. 113].



красотой, умом, знатностью и богатством. Но если вчитаться глубже в текст святителя Дмитрия Ростовского, то можно ощутить, что за всем этим сквозит такое чувство *недостаточности* всего, чем она уже обладает — богатством, умом, красотой, знатностью царского рода! В ней мы не видим *действительного желания* найти себе такого жениха, которое можно было бы рассматривать как жизненную цель. Отнюдь! Скорее, это внутреннее томление духа, не находящее пока себе выражения, пока не осознанное вопрошание и поиск *истинной* красоты, мудрости, силы, царственности — то есть *высшего* себя в духовном смысле. Именно на это томление духа, на эту *недостаточность мира земного* отвечает Екатерине Бог, что и проявляется в событийном движении, которого нет в рассмотренном выше более раннем древнерусском списке: встреча с тайный старцем — христианином, который *не объясняет* ей основы веры, а *дает икону* Богородицы с младенцем и советует молиться перед ней. Таким образом, источник откровения для Екатерины не *познание* (что по смыслу совпадает с концептом мудрости в рассмотренном выше древнерусском дометафрастовском списке), а *молитва*, в результате которой происходит чудо *встречи* (еще один важный концепт в агиографии) во сне с Богоматерью и Христом, обнажение *некрасоты*, даже *безобразия* Екатерины оттого, что не крещена. И после крещения она предстает полностью преображенной — не во внешнем, а именно *внутреннем человеке*. Открывается теперь и смысл истинного *ума*, который есть Божественная премудрость. И в этом месте оба текста в смысловом плане совпадают. Основными и здесь становятся концепты *мудрости*, *красоты* и *жертвы*. Побеждает святая мудрецов не своим умом, а мудростью, данной ей в Откровении, что доказывает их обращение в христианство. Мотив замужества также обретает свой символический — сакральный — смысл. Символом обрученности Екатерины Небесному Жениху становится данный ей в сновидении, но оказавшийся реальным, перстень (кстати, тоже символ не только обрученности, но и принадлежности Царскому роду в значении Царства Небесного). Но главное в этом символе — ее *верность* невесты Христовой, основанная на абсолютной *вере* и *доверии* Христу. Вера же и есть основание дерзновенности. Все события, все поступки св. Екатерины после крещения отмечены дерзновенностью веры. В ней мы встречаем, несомненно, *дерзновенный тип смирения*.

Итак, старший, дометафрастовский, список Мучения Екатерины, в образе святой подчеркивает ее мудрость, ее необыкновенную — небесную красоту, выраженную *веесветоносности*. В такой красоте превалирует не внешнее, а внутреннее — внутренний свет, проявляющий ее святость, и, конечно, веру во Христа, которому она уневестилась. Мотив невесты Христу выполняет в рассмотренном списке роль традиционного топоса, восходящего к Евангельскому образу Церкви — Невесты Христа, в отличие от жития Дмитрия Ростовского, где этот мотив становится сюжетообразующим. Но в смысловом плане, в содержании образа Екатерины, принципиальных различий нет, и образ узнаваем в общих его чертах.

Основными ценностными понятиями (концептами), определяющими сюжетное развитие в Житии св. Екатерины XVII в., являются *ум*, *красота*, *царственность*, которые связаны с категорией *преображения*. Ум внешних знаний преобразуется в мудрость Божественного Откровения, красота

земная есть всего лишь возможность красоты небесной, которую обретает Екатерина своим подвигом, и одновременно внешняя красота есть символ небесной красоты, что связано с поэтикой иконичности образа в житии, так как оно есть — словесная икона. Кстати, заметим, что в житии, составленном Дмитрием Ростовским, Максимин видит лишь телесность этой красоты, в то время как в более древнем житии, что мы и показали выше, он восхищен непривычным для него сиянием лика святой и соблазняется своими нечистыми помыслами, а его жена Августа, и с ней вельможа Порфирий, и все окружающие уверовали во Христа только от лицезрения именно духовной красоты святой. *Царственность* же перестает быть ценностью земной. В варианте свт. Дмитрия Ростовского через обручение Небесному Жениху и мученическую смерть святая обретает царственность Небесную, как и вместо царства земного в житии утверждается непреходящая ценность Царства Небесного. Но и в рассмотренном списке «Мучения Екатерины, Виргилия и Виттия» эта идея тоже звучит.

Ясно проступают в обоих текстах и черты облика — образа святой Екатерины: мужественность, твердость и цельность натуры, последовательность в поступках, верность и непоколебимость.

Еще отметим интересный факт. В древнерусском раннем списке мы не обнаруживаем мотива гордости, присутствующего в Житии св. Екатерины, составленном святителем Дмитрием Ростовским, который, как это очевидно, не сам от себя вносит этот мотив в житие, а, видимо, обнаруживает его в других переводах, помимо древнеславянских, которые ему были доступны. (Ниже мы скажем об этих источниках на материале Мучения св. Варвары.) Но черта, которую можно назвать чувством достоинства, явно присутствует в облике святой: во внешности, в речи, манере поведения, и т. д. Она, не смущаясь, называет при царе все учение языческое, поклонение богам — скотским, песьим и т. п., не боясь царского гнева. Важно отметить, что она не оскорбляет лично никого из присутствующих, но употребляет отрицательные оценочные суждения только против самих их действий. В этом тоже проявляется не качество надменной гордости, а образ смирения. «Почто еси безъ ума събралъ множество се народа, душа имъ губя о суетстве прельсти кумирския» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 43 об.]. «Вы бо есте кланяющася кумиром сътвореным. Темь есте приложени скотом бесловеснымъ» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 49 об.].

В житии XVII в. с гордостью связан мотив преображения, что, видимо, и стремился подчеркнуть в образе Екатерины свт. Дмитрий Ростовский: гордость, которую отмечает агиограф в самом начале жития, преображается в полную самоотреченность и одновременно в чувство достоинства — *во Христе*, как и ощущения своей свободы, тоже *во Христе*. Это теперь не гордость своим преимуществом перед другими, а славословие Того, Кому святая себя предала полностью.

Мы выделили только те основные концепты, которые связаны с характеристикой образа и одновременно с развитием сюжетобразующего мотива замужества. Но, безусловно, как и во всех житиях, главными остаются идеи, выразившиеся в концептах Истины, Любви, Спасения, Жизни и Смерти, и ряде других, с ними связанных.

Как же проявляется в образе св. Екатерины смирение, и какие смыслы

мы обнаруживаем в нем на материале двух рассмотренных нами текстов одного Жития? Тут нужно отметить важную, на наш взгляд, черту агиографии, которая заключается в том, что все агиографические тексты, посвященные одному святому, независимо от времени их написания, составляют *один житийный текст*, объединенный образом одной личности — конкретного святого, одним типом святости и присущими ему особенностями. Основанием такого понимания связи житийных текстов является их принадлежность Церковному преданию. Это дает основание и для общих выводов по содержанию образа святой в отношении к разным текстам.

Смирение св. Екатерины проявляется во всех ее поступках. Она идет сама, свободно, к императору, идет, что очевидно, по своей воле, и на заведомую смерть. Что ею движет? Как свидетельствует сюжетное развитие в целом, и особенно финал, а именно молитва мученицы, главный ее мотив — любовь к Богу и к людям, желание остановить гибель не просто животных, а человеческих душ, гибнущих в язычестве, стремление к утверждению Истины. Об этом и говорят ее обращенные к Богу перед смертью слова «Даждь, Господи, поминающему имя Екатерину отпущение грехом», а если и застанет его смерть «въ мнозехъ гресехъ», святая молит, чтобы дал Господь за обращение к ее имени пройти «сквозе начатки и власти» и достичь «место покоино» [Мучение Екатерины, тр. 682, л. 58 об.]. Здесь проявляется, как мы видим действие закона *синергии* — соединения воли человека с волей Бога, когда не назовешь волю св. Екатерины ее собственной, отделенной от воли творца. Но тип поведения не назовешь и кротким: в образе святой проявляется дерзновенность веры и активность деятельной, не созерцательной, природы этой личности. Итак, тип смирения блаженной Екатерины — дерзновенное смирение воина Христова.

Переводному *Житию великомученицы Варвары*<sup>1</sup> [ВМЧ, стб. 102–104] в плане его изучения повезло больше: М. А. Федотова<sup>2</sup>, рассмотрев имеющиеся древнерусские списки этого Жития<sup>3</sup>, дала общую характеристику его распространения в древнерусской письменности. Исследовательница пришла к выводу о том, что еще в домонгольский период «древнерусский читатель познакомился с краткой памятью святой Варваре («Страсть святых мученицы Варвары»)), которая «вошла в древнейшие списки Пролога» [Федотова, 2003, с. 77]; что это Житие, «кроме проложной редакции, <...> было известно еще в двух редакциях: переводное Житие одного анонимного греческого сказания и редакция Димитрия Ростовского» [Федотова, 2003, с. 78]. При этом Житие св. Варвары «переведенное с греческого анонимного сказания и распространенное в большом количестве списков, попало на Русь, вероятно, не ранее XIV в.», следовательно, как предполагает М. А. Федотова, «метафрастовское Житие не было известно на Руси, оно

<sup>1</sup> В Словаре книжников и книжности приводится древнерусское название — «Мучение святых Варвары и Улиании» [Творогов, 1987, с. 259].

<sup>2</sup> М. А. Федотова констатирует: «если в западной медиевистике этому Житию, его греческой и латинской традициям уделялось внимание, публиковались списки Жития, то в отечественной науке, кроме названного исследования Я. Якушева и словарной статьи О. В. Творогова, таких работ нет» [Федотова, 2003, с. 77].

<sup>3</sup> Как пишет исследовательница, она рассмотрела «около 80 списков... в различных хранилищах Санкт-Петербурга, Москвы, Киева и Ростова» [Федотова, 2003, с. 78].

было использовано позднее Димитрием Ростовским, но опосредованно, через латинскую традицию» [Федотова, 2003, с. 78]. И еще один важный для нас вывод исследовательницы заключается в том, что все изученные ею списки переводного Жития святой Варвары «принадлежат при наличии некоторых разночтений к одной редакции Жития», греческий источник которого «пока не обнаружен» [Федотова, 2003, с. 79]. Именно «в данной редакции Житие святой Варвары вошло и в Великие Миней Четьи митрополита Макария» [Федотова, 2003, с. 82].

К этой редакции мы и обращаемся, стремясь выявить особенности типа смиренного поведения этой святой.

О том, что образ св. Варвары и ее Житие было образцом уже для древнерусского писателя в XII в., говорит факт упоминания из этого Жития (пусть и проложного, как предполагает М. А. Федотова) эпизода об убиении Варвары ее же отцом в «Сказании о Борисе и Глебе» [см: БЛДР, 1997, т. 1, с. 334].

Путь святой Варвары, как и св. Екатерины, также связан с мотивом ее невероятной красоты и замужества. Но сравнивая, казалось бы, однотипные жития-маририи Екатерины и Варвары, невозможно не заметить разницу в жизненных обстоятельствах этих святых. Это различия биографического характера (мы не ставим даже вопроса и соответствии указанных биографических фактов реальным биографиям и историческим реалиям как таковым — перед нами «словесная икона», — но сами факты носят характер биографических сведений, осмысленных агиографически). Так, у Екатерины отец умер, она сверхбогата, образована, свободна в своих поступках и решениях и т. д. У св. Варвары есть отец по имени Диоскор, который являет собой яркий образец языческого сознания как крайней формы эгоизма и своеволия. Так, заточение в прекрасную башню своей дочери, чтобы никто не видел ее красоты, говорит о любви собственнической, которая способна мгновенно превратиться в ненависть. Так и происходит. Конвенциональная модель, о которой пишет А. Каравашкин [Каравашкин, 2006], здесь по сути дела та же: *мучитель (тиран)/мученик (свидетель)*. Только главным антагонистом Варвары является именно даже не царь Максимиан (он, безусловно, тоже ее *мучитель*), а ее собственный отец, который в результате и убивает свою дочь, являясь ее самым непосредственным мучителем. И для этой житийной ситуации есть каноническое основание в евангельских словах «Предаст же брат брата на смерть, и отец — сына; и восстанут дети на родителей, и умертвят их; и будете ненавидимы всеми за имя Мое; <...> Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч, ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его. Претерпевший же до конца спасется» (Мф. 10: 21–22, 34–36).

Сюжет Мучения Варвары так же провиденциален, как и во всех житиях, и именно Промысел Бога прослеживает агиограф во всех событиях. Так, орудием Божественного промысла о Варваре, ставшей христианкой и мученицей оказался отец, заточивший ее в башню.

В отличие от образа св. Екатерины, в чертах образа Варвары доминирует не образованность, не ученость, а скорее *созерцательность*. В ее отношении к миру явлен иной способ богопознания — путем созерцания мира,

природы, то есть путем естественного Откровения о Творце. Хотя, на наш взгляд, именно такой смысл сюжетного «молчания» в ранних списках открывается для понимания благодаря святителю Дмитрию Ростовскому, усилившему, как и в житии св. Екатерины, момент религиозного выбора святой. Именно благодаря своему одиночеству Варвара наблюдает *красоту* и гармонию природы, чувствует ее таинственность и задумывается о Творце, что приводит ее к крещению: «Живя на башне, в высоких палатах, отроковица находила для себя утешение в том, что с этой высоты смотрела на горные и дальние создания Божии — на светила небесные и на красоту земного мира. Однажды, взирая на небо и наблюдая сияние солнца, течение луны и красоту звезд, она спросила живших с нею воспитательниц и служанок: «Кто сотворил это?» <...> размышляя таким образом, она часто, и днем, и ночью смотрела на небо, стараясь по творению узнать Творца. Однажды, когда она долго смотрела на небо и была объята сильным желанием узнать, кто сотворил такую прекрасную высоту, ширь и светлость неба, внезапно в сердце ее воссиял свет Божественной благодати и открыл умственные ее очи к познанию Единого Невидимого, Неведомого и Непостижимого Бога, премудро создавшего небо и землю» [Жития святых, 1904, с. 76]. В редакции Жития, помещенной в ВМЧ, говорится лишь о том, что она была в ситуации одиночества, которое может способствовать развитию созерцательности: «Бе же дщи ему единочада, имене Варвара, юже храняще на полате висоце, яко видети ея никомуже, зане бе телом прелепа» [ВМЧ, 1901, стб. 101]. Но на эту характерную черту личности святой — созерцательность как тип восприятия мира — указывает еще и следующий эпизод: ее способ доказательства истины о Творце как Боге-Троице — не логическим путем, а символически. Так, она велит строителям сделать не два, а три окна в бане как символ троичности Бога, что и объясняет потом своему отцу: «не веси ли, отче мои, яко 3 светила суть, имиже всяка душа просвещается: Отець и Сынъ, и Святыи Духъ» [ВМЧ, 1901, стб. 102]; и крест начертала своим перстом «в велицеи купели прямо востоку солнечному» в ознаменование Христа, грядущего с Востока.

Так же, как и в житии св. Екатерины, мотив замужества, брака присутствует в самом начале — в желании отца выдать Варвару замуж и ее отказе, и затем уже в конце, правда, не в прямой форме именованная св. Варвары Христовой невестой, а в самой сюжетной ситуации — последнем мучении и убиении, которое имеет смысл воссоединения с Христом в Царстве Небесном: «прииде глас с небесе, глаголя: прииде блаженная рабо Моя возлюбленнаа, и вселися во царствии небеснем и со Улианиею...» [ВМЧ, 1901, стб. 102].

Сходны и мучения — в частности, обнажение дев как один из видов мучения, подчеркивающий чистоту и целомудрие мучениц. Таков же и смысл концепта красоты, раскрытия его смысла: от красоты внешней, физической — к красоте святости, которая явлена в преображенном благодатью теле мученицы. Тип поведения Варвары также относится к дерзновенному, как и в большинстве мученических житий.

Сопоставление переводных житий двух святых мучениц, чьи мучения приходились приблизительно на одно и то же время — нач. IV в., говорит о единстве мученического канона, о наличии всех необходимых топосов житий-маририй, также о совпадении типа поведения смиренного человека, который мы условно определяем как *дерзновенный*, и при этом — о различии

в тех «нюансах» образа, которые делают каждый из них отличным от другого, неповторимым. И при дерзновенности, характеризующей этих двух святых, мы отмечаем в качестве доминанты образа св. Екатерины ее *мудрость* как *Божественную Премудрость*, которой ее наделяет Творец, а в образе св. Варвары — *созерцательность*, которая связана с Божественным Откровением.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Житие великомученицы Варвары // Великие Минеи Четьи. Декабрь. Дни 1–5. Москва, 1901. Стб. 102–104.
2. Житие и страдание святой великомученицы Варвары // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Дмитрия Ростовского : в 12 книгах. Кн. 4. Москва, 1903. С. 75–96.
3. Житие и страдание святой великомученицы Екатерины // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Дмитрия Ростовского. Кн. 3. Москва, 1902. С. 659–681.
4. *Каравашкин А. В.* Власть мучителя. Конвенциональные модели тирании в русской истории XI–XVII вв. // Россия XXI. 2006, № 4. С. 62–109.
5. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Ленинград, 1973.
6. Мучение св. Екатерины, и Виргилия и Ветиа. (Нач. : «Лета третиагодесеяте и пятаго царствующа нечестиваго царя Максентиа») // НИОР РГБ. Ф. 304. I. Рук. 682. Л. 40 об. — 59 об.
7. ПЭ = Православная энциклопедия (продолжающееся издание). Т. 18. Москва, 2008. С. 100–115.
8. Сказание о Борисе и Глебе / подг. текста, пер. и комм. Л. А. Дмитриева // БЛДР = Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева и др. Т. 1: XI–XII века. Санкт-Петербург, 1997. С. 328–351, 527–531.
9. Творогов О. В. Мучение Варвары // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XII в. Вып. I / отв. ред. Д. С. Лихачев. Ленинград, 1987. С. 259–260.
10. Творогов 2008а = *Творогов О. В.* Переводные жития святых в древнерусской книжности XI–XV вв. // Труды отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский дом) / отв. ред. Н. В. Понырко. Т. 59. Санкт-Петербург, 2008. С. 115–132.
11. Творогов 2008б = *Творогов О. В.* Переводные жития в русской книжности XI–XV веков. Каталог. Москва ; Санкт-Петербург, 2008.
12. *Федотова М. А.* Житие святой Варвары в Древней Руси // Труды отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский дом) / отв. ред. О. В. Творогов. Т. 53. Санкт-Петербург, 2003. С. 76–89.

Поступила в редакцию 14.07.2013

**Е. В. ДЬЯЧКОВА**

## **ОБРАЗЫ НАРОДНЫХ ПОДВИЖНИКОВ В «СЕВЕРНОЙ ПРОЗЕ» XX ВЕКА**

В творчестве писателей XX века, обращавшихся к теме русского Севера как особого культурного феномена, смысловым центром является образ народного подвижника. На примере произведений Ф. А. Абрамова, Р. В. Иванова-Разумника, М. М. Пришвина, И. С. Соколова-Микитова, Ю. П. Казакова, Б. Шергина исследуются основные аспекты характера обыденных героев из народа и литературные приемы, использованные для его создания.

*Ключевые слова:* русский Север, «северная проза» XX века, образ народного подвижника.

Хорошо известны смелость, трудолюбие и великое терпение русского человека, но небывалой степени достигают эти качества у северян. Сама жизнь на севере в условиях нелегкого климата требует не только стойкости, но и самоотверженности, и тем самым приобретает черты подвижничества. Ярче всего эти черты проявляются у простого народа, так как именно на его долю во все времена выпадает наибольшее количество тягот. Народ-подвижник своей стихийной душой чутко воспринимает малейшие изменения его народного космоса. Стихийная душа народа тяготеет к подвигу. Известны народные воинские подвиги, но главный подвиг его трудовой: тихий, каждодневный и незаметный. Поэтому в творчестве крупных писателей всегда в центре образ народа, образ народного подвига, образ незамутненной народной души. Таков Михаил Пришвин, основной и постоянной темой которого, по наблюдению Р. В. Иванова-Разумника, является «примитивная стихийная душа» [Иванов-Разумник, эл. ресурс].

В своих первых очерках «В краю непуганых птиц»: *Очерки Выговского края* (1907) и «За волшебным колобком»: *Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии* (1908) писатель не раз отмечает небывалую стойкость и великое терпение северного человека. Без его самоотверженной деятельности были бы невозможны ни жизнь на земле, ни хождение по воде. Чего стоит расчистить даже малую часть векового северного леса, растущего на бедной почве, нанесенной ветрами на топи или на каменную породу. А сколько сил нужно для обработки этой скудной земли!

В краю «леса, воды и камня» стихийная жизнь народа постоянно

сталкивается со стихией природы. Вот «пашня на Карельском острове», которая так поразила Пришвина: «Весь этот небольшой остров разделяется на две половины: одна низменная, топкое болото, другая повыше — сельга, сплошной каменный слой.

— Да как же вы пашете? — невольно спросишь, когда увидишь этот слой камней.

— Не пашем, а перешевеливаем камень, — ответят вам» [Пришвин, т. 1, с. 110].

Не менее пахоты тяжел и северный сенокос. Для Пришвина, что родился и вырос в средней полосе России, стали открытиями понятия «земная трава» и «земное сено»: «Сенокос на Севере — совсем не то, что в южных, счастливых местах. Луга такие жалкие, что сначала не веришь глазам: неужели эта низенькая трава, не более четверти аршина высотой, стоит трудов? Но оказывается, что как раз эта-то жалкая трава и есть самая хорошая «земная трава». Она состоит не из кислых осок, а из сладких злаков, которые охотно ест скот» [Там же, с. 99].

Но сочной «земной» травы слишком мало, и крестьяне косят траву на болотах: «Выкосили “земное” сено. Теперь можно приняться за болотное. <...> Начали рубить горбушами болотную траву, стоя по колено в воде. Болото колышется под ногами, кругом летят и кричат утки, пищат утенята, вьются чайки, гагары, а женщины с подтянутыми юбками, в высоких сапогах целый день стоят в воде и рубят траву. Зрелище удивительное для не северянина» [Там же, с. 101].

Несомненно, что прежде *удивительного* в этом странном сенокосе в холодной воде, для Пришвина важен сам труд, требующий колоссального напряжения сил. И заслуга писателя в том, что ему удалось в обыденном «схватить» мгновение наивысшего соприкосновения народной души со стихией суровой природы и тем самым показать народных подвижников в действии. С этой сложной задачей он блестяще справляется. Чтобы убедиться в этом, стоит лишь внимательно и немедленно прочитать первые очерки Пришвина, преодолевая кажущееся сопротивление несовременного нам материала.

Взгляд со стороны на труд северного земледельца во многом объясняет автору, почему в массе своей набожные, простые труженики Русского Севера довольно критичны к скрытникам (или пустынным). И в первый очерк Пришвин включает «характерную для здешних мест сказочку», судя по которой «крестьянин у господа больше значит, чем старец». Глава большой крестьянской семьи Григорий Андрианов заканчивает ее яркой пословицей: «Старец-то все молился, да не домолился, а крестьянин все пахал, да в святые попал» [Там же, с. 109].

Несмотря на то, что в сценах сенокоса и пахоты, да и на всем протяжении северных очерков видишь, что не только отдельные люди интересны писателю, но все устройство народной жизни вблизи природы, колоритные типы у Пришвина повсюду.

В образах простых рыбаков, охотников или раскольников есть несомненный отпечаток подвижничества. Открыв первую книгу, сразу сталкиваешься и с первым подвижником. Это охотник и сказочник Мануйло, который появляется в этюде «На угоре» и говорит спокойно, а иногда «значительно, почти таинственно» [Там же, с. 43]. Его портрет Пришвин даст позже, а пока мы



только слышим его и видим, как он «гладит свою собаку широкой, грубой ладонью» [Там же, с. 43].

В галерее подвижников — человек из деревни. Во второй книге автор запишет: «Разве тут в деревне не люди? Чем проще душа, тем легче увидеть в ней начало всего» [Там же, с. 201]. Поэтому в главах первого очерка «Ловцы» и «Полесники» рыбаки и охотники предстают во всей первобытной красе: они, также как и другие северяне, верят в приметы и заговоры.

Пришвин представляет читателю две группы полесников. Одни охотятся на мелкую дичь, и среди них часто встречаются «балагуры, сказочники, вообще легкомысленные и часто художественно восприимчивые люди» [Там же, с. 121]. Другие бьют «звиря», то есть крупных животных. Они «солидные, иногда угрюмые и молчаливые» [Там же, с. 121].

Р. В. Иванов-Разумник восторженно пишет о первом опыте Пришвина: «Автор прячет самого себя, как будто хочет быть только фотографом, только объективным исследователем. Это ему не удается: всюду прорывается художник, дающий цельные типы — сказочника и охотника Мануйлы, воплощенницы Максимовны, колдуна Микулаича... Всюду чувствуется, что фотографической правды здесь нет, что в одном типе соединены, быть может, три-четыре живых человека, встретившихся автору в далеких северных лесах. Всюду чувствуется, кроме того, что не отдельные лица интересуют автора, а вся стихия народной жизни, вся стихия природы» [Иванов-Разумник, эл. ресурс].

На стыке этих стихий — народной жизни и природы — стоит высокий и крепкий дом северянина. От суровой зимы он защищает не только семью, но и скотину. Наблюдая северный быт, Пришвин записывает, что богатые и бедные избы объединяет одно: «оригинальная северная архитектура. Под одной кровлей здесь укрыты и жилище человека и все хозяйственные дворы» [Пришвин, т. 1, с. 91]. Скромный подвиг каждого жителя в сохранении дома, построенного родителем; в любовном украшении родного гнезда<sup>1</sup>.

Чрезвычайно важной в хозяйстве на севере является лодка. Прежде всего, она должна быть надежной. Оказавшись на воде в таком судне, писатель «узнал, что лодка «без единого гвоздя сделана» и «сшита» вересковыми прутьями. Так оказывалось прочнее, проще и дешевле. Так, кажется, по преданию, строился и Ноев ковчег.

Немножко жутко было ехать в такой лодке, да еще с женками. Но это только с самого начала; потом же, как я убедился, жёнки, которые выросли на воде и начали плавать по озеру грудными младенцами, ничем не уступали мужчинам» [Пришвин, т. 1, с. 62]. Эти героини с Выгозера, с которыми в грозу среди волн едет автор, и есть настоящие подвижницы:

Лодка понеслась как стрела. Закипели белые волны. Надвигалась туча.

— Ветер чернеет! Темень стават, божия милость, — крестятся гребцы. — Наше озеро свирипо; как повиют ветры большие да забегают беляки, падет погодушка необъятная! Хоть вопи, а ехать надо. Забежит девятка<sup>2</sup>, как хорома великая, и словно в могилушку опустит. Между девятками, как между хоромами, не видать лодки... [Там же, с. 63].

<sup>1</sup> Подробнее о крестьянском доме как символически сложном элементе традиционной народной культуры см. в монографии: [Пермиловская, 2005].

<sup>2</sup> Здесь Пришвин дает сноску: Д е в я т к о й на Выгозере называется всякая большая волна, но, конечно, не всегда «девятый вал» [Пришвин, т. 1, с. 62].

Если путешествие по рекам и озерам Русского Севера требует от северян не только смелости, но и большого умения, то выход в море без преувеличения можно назвать подвигом. Поэтому в Поморье с уважением относятся к профессии кормщика. На судне в море «команда подчинена кормщику, как патриархальная семья — главе семейства» [Там же, с. 336]. Он как свои пять пальцев знает опасные подводные камни, течения, время приливов и отливов; по цвету неба, по облакам предсказывает ветер. Не случайно у Пришвина в очерке «За волшебным колобком» не один раз встречаем мудрую северную поговорку: «На небе бог, на земле царь, а на воде кормщик» [Там же, с. 336, 340]. Много опасностей подстерегает человека в море. Помимо шторма гибель сулит и коварная мель, и туман, и «поторчина» — «насыщенный водою кусок дерева, торчком плывущий в тумане» [Там же, с. 320]. Обо всем этом детально, курсивом выделяя наиболее яркие слова местного говора, в главе «Старый кормщик» рассказывает читателю Пришвин. Образ еще одного подвижника — кормщика Игнатия, любовно изображенный им, надолго остается в памяти.

О крепости веры русских мореходов, об их познаниях в навигации отчаянной храбрости, подчеркивает писатель, свидетельствует то, что они до сих пор «не считаются с научным описанием лоции Северного Ледовитого океана. У них есть свои собственные лоции... Описание лоции поморами почти художественное произведение. На одной стороне листа описание берега, на другой — выписки из Священного писания славянскими буквами. На одной стороне — рассудок, на другой — вера. Пока видны приметы на берегу, помор читает одну сторону книги; когда приметы исчезают и шторм вот-вот разобьет судно, помор перевертывает страницы и обращается к Николаю Угоднику» [Пришвин, т. 1, с. 376–377].

Здесь нужно добавить и подчеркнуть, что Выгореция (об этом глава «Выговская пустынь» в первом очерке), просуществовавшая сто пятьдесят семь лет, была обустроена именно крестьянами. Проповедник Игнатий Соловецкий «подготовил к религиозному подвигу даровитое семейство повенецкого крестьянина Дениса, потомка князей Мышецких» [Там же, с. 147]. Самым знаменитым из этой семьи является Андрей Денисов (Мышецкий), автор знаменитых «Поморских ответов». Это он первым «оставляет отца, презирает дом» и с другом уходит в лес; затем готовит побег из дома своей сестры Соломонии<sup>1</sup>. Старик отец не сразу, но принимает решение сына и, наконец, сам переселяется на Выг с другими сыновьями.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но без крестьянской решительности, крестьянского труда и смекалки были бы невозможны устройство и расцвет Даниловского монастыря (Выговской пустыни), а следовательно, не пришлось говорить бы в дальнейшем и о его ролив сохранении духовной традиции. Но русский крестьянин, верный старым обрядам, пошел за проповедниками. Он стал корчевать лес, устраивать пашни и строить жилища и вскоре в глухом и мрачном краю «закипела умственная жизнь. Основные вопросы религии здесь обсуждались, разрабатывались теоретически и испытывались в жизни. Тогда Выговский край покрылся дорогами, мостами, пашнями, селами. И так продолжалось полтора года. Потом снова все

<sup>1</sup> Впоследствии Соломония становится первой настоятельницей Лексинского Крестовоздвиженского женского общежития.

стихло, угасла умственная жизнь, разрушились дома, часовни, пашни заросли лесами. И край остался словно величественной и мрачной могилой, свидетелем тех «мимошедших времен» [Там же, с. 144].

Особое место среди образов народных подвижников у Пришвина занимают сказители (вопленицы, сказочники, певцы былин)<sup>1</sup>. Глава «Вопленица» из первого очерка повествует о нелегкой судьбе профессиональной плакальщицы Степаниды Максимовны. С ее слов автор записывает одну из надгробных песен «Плач вдовы» [Там же, с. 78–79], а также горькое признание женщины о том, в чем секрет ее мастерства: «чтобы понимать чужое горе, нужно было выпить до дна полную чашу своего собственного. «Сама я... от своего горя научилась» [Там же, с. 79].

Особенно удался Пришвину образ охотника и сказочника Мануйлы, о котором уже шла речь в этой статье. Душа у него «не простая, а поэтическая», но окружающие не ценят его сказок. «Мануйло мастер «манить», снисходительно говорят односельчане, не понимая, что эти сказки и есть единственная красота их «загнанной» жизни. Результаты творчества Мануйлы достаются им даром, они оставляют жить своего поэта в жалкой полуразрушенной избушке» [Там же, с. 136]. Читая, чувствуешь, с каким искренним соперничеством записывает эти мысли автор.

Писатель подчеркивает общительность и в то же время скромность Мануйлы («он думает, что для сказок нужна только «недырявая память» [Там же, с. 137]). Сказочник умен — как интересно и ярко он характеризует господ, с которыми приходилось ему встречаться. Он любит людей и оказывает им радушный прием. Это «человек высокого роста, с густой бородой, на вид серьезный, строгий. И только когда он начнет рассказывать свои сказки, «манить», в лице его мелькает что-то такое легкомысленное, такое неподходящее к этому строгому лицу и бороде, что становится смешно» [Там же, с. 136].

Живя у дороги, Мануйло узнает от богомольцев, идущих на Соловки, «о каком-то удивительно сложном и прекрасном мире» и, насыщая поэзией, превращает эти сведения в сказки. Слушая их, люди отдыхают душой.

В главе «Певец былин» автор ведет повествование неторопливо и обстоятельно. Прежде чем познакомить читателя со сказителем Пришвин сначала дает поэтическое определение старине (былине): «Эти стихи о былых временах такие длинные, так не похожи на современные, что усвоить их может только здоровая память неграмотного человека...» [Там же, с. 104]; потом передает беседу со стариком о сказителе Рябинине, что «детей к песням приучает»:

— Рябинушка-то у нас в Гарницах живет... Слышал про нашего Ивана Трофимовича Рябинина? Да уж слышал, господа его знают, ездят к нему. Он за свои старины рублей пятьсот собрал, у государя был, за границу возили. Чудное дело!

— А другие в вашей деревне знают старины? — спросил я.

— Не-ет, где нам! Рябинка — старовер, вино не пьет, не курит. Строго у него это. И от пищи тоже не отступает: что на какой день положено, то и ест, оттого он и памятлив [Там же, с. 105].

<sup>1</sup> У Пришвина помимо того особенно колоритны колдуны и скрытники (отшельники), описанные им в одноименных главах.

Затем писатель поясняет, что И. Т. Рябинин — сын того самого знаменитого Рябинина, у которого Гильфердинг записывал былины, и, наконец, рассказывает о знакомстве со старообрядцем Григорием Андриановым (выше мы упоминали его сказку о крестьянине и старце).

Об этом старике с уважением говорят ловцы (рыбаки): «не баламутный, староколенный человек, он тебе всякую досюльщину (старину) рассказать может» [Там же, с. 106]. А сам Андрианов, вспоминая прежние времена, с горечью говорит: «Эх, в старину-то было! На земле — как на матери жили...» [Там же, с. 110].

Пришвина поразило исполнение стариком «старины про могучих богатырей», о восприятии которой он и пишет в этой главе. Автор дает в тексте очерка фрагменты былины, перемежая их с описанием настроения, которое начинало охватывать слушающего пение в этой естественной обстановке: «на берегу острова, против сосны, под которой начинал свою жизнь этот сказитель старик»:

Во стольном городе во Киеве,  
У ласкова князя у Владимира...  
...  
И умный хвастает золотой казной,  
А безумный хвастает молодой женой.  
...  
А один молодец не ест, не пьет, да и не кушает,  
И белой лебеди он да не рушает... [Там же, с. 117]

После этого читатель Пришвина становится как бы участником «беседы», которую ведут исполнитель и слушатели:

Старик долго пел и все-таки не окончил былину.  
— А что же случилось с Ильей Муромцем? — спросил мальчик, внимательно слушавший, будущий сказитель.  
— Илья Муромец окаменел — за то, что хвалился Киевскую пещеру проехать.  
— А Добрыня Никитич?  
— Добрынюшка скакал под Киевом через камень, скобой зацепился за него: да тут ему и смерть пришла.  
— Какой скобой? — спросил я.  
— Да разве ты не знаешь, какая у богатырей скоба бывает? Стальная скоба.  
Это замечание о стальной скобе было сказано таким тоном, что я невольно спросил:  
— Да неужели же и в самом деле богатыри были?  
Старик удивился и сейчас же быстро и горячо заговорил:  
— Все, что я тебе в этой старине пел, правда истинная до последнего слова.  
А потом, подумав немного, добавил:  
— Да знаешь что, — они, богатыри-то, может быть, и теперь есть, а только не показываются. Жизнь не такая. Разве теперь можно богатырю показаться!  
Вот тут-то я и понял, почему стихи, которые казались такими скучными в гимназии, здесь целиком захватывали внимание. Старик верил в то, что пел [Там же, с. 117–118].

Поставив во главу угла простую народную душу и выведя целую галерею народных подвижников, Михаил Пришвин, безусловно, оказал влияние на всю последующую литературу. Тема подвижничества, прорастая из первых

пришвинских очерков, зазвучала у Алексея Чапыгина, Ивана Соколова-Микитова, Бориса Шергина, Степана Писахова, Юрия Казакова, Федора Абрамова, Василия Белова и многих других писателей.

Лучшей повестью раннего Алексея Чапыгина, несомненно, является «Белый скит» (1913). Но не в ней в полный голос начинает звучать эта тема. Герои повести о своих подвижниках-односельчанах, ушедших в глухие скиты, узнают лишь из рассказов мельника, а единственным стихийным подвижником, живущим в селе, мог бы стать, но не стал им Афонька Крень. Подвижничество в «Белом ските» скорее призрачная и недостижимая мечта для мира, погрязшего в грехах. Охотник Афонька, опомнившись и вспомнив зарок, что дал матери, уходит в скиты, но по дороге туда погибает. Настоящая подвижница у Чапыгина — героиня рассказа «Мирская няня»<sup>1</sup>. Старушка не слышит, поэтому равнодушна к пересудам людей, но каким-то особым образом она чувствует крик-плач ребенка. Не имея своей семьи, мирская няня всем помогает.

Отголоски первых очерков Пришвина явственно слышны в цикле очерков Соколова-Микитова «По сорочьему царству» (1926), которые были написаны на материале двухнедельной поездки автора в Заонежье. Спустя двадцать лет после пришвинского путешествия в край непуганых птиц здесь, кажется, по-прежнему живут те же самые северяне-подвижники: борются с суровой природой; веря в домового, водяного и лешего [Соколов-Микитов, т. 2, с. 163], бьют зверя и ловят рыбу; сокрушаются «о михайлиных «пакосях» [Там же, с. 153] и, храня старую веру, не ходят в новую церковь [Там же, с. 161].

В другом цикле «Белые берега» (1931) у Соколова-Микитова появляются иные подвижники. Это советские промышленники: поморы и ненцы. Среди них Журавлев, о храбрости которого ходят легенды [Там же, с. 173]; уверенный в себе Кузнецов, с необычайной простотой и легкостью отправляющийся «в далекое и длительное путешествие» [Там же, с. 174], и зимовщики бухты Тихой. Все они очень смелые люди. Очерки созданы по впечатлениям автора от плавания на ледоколе «Георгий Седов» на Новую Землю, Землю Франца-Иосифа и Северную Землю в 1930 году, поэтому помимо зимовщиков в центре повествования образы капитана и членов команды. Именно благодаря их слаженной работе судно благополучно пробивается сквозь тяжелые льды и полярные миражи к своей цели.

А сколько напряженного труда и драматизма в очерке Соколова-Микитова «Спасание корабля» (1934). Писателю удалось показать подлинный героизм советских людей, их силу и мужество при подъеме затонувшего у берегов Шпицбергена ледокола «Малыгин».

У Бориса Шергина помимо галереи поморов-героев, представленной в рассказах из цикла «Государь-кормщики», есть рассказы о тяжелом труде морских промышленников и в цикле «Отцово знание» («В отношении морском», «Мурманские зуйки»). Есть и образы народных подвижниц, даровитых сказительниц — С. И. Чёрной, А. В. Щёголевой и «архангельской барышни» Марьи Генрихсен. Их голоса слышатся в удивительных сказах «Пинежский Пушкин» (1937) и «Пушкин архангелогородский» (1936)<sup>2</sup>. Эти тексты — яр-

<sup>1</sup> Из цикла «Рассказы 1902–1916 гг.».

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. в статье: [Дьячкова, 2011, с. 7–12].

кие образцы «своеобычной» народной пушкинистики — созданы писателем благодаря памяти и живым рассказам этих подвижниц.

Но самое главное, на чем стоит остановиться особо, это сказ «Для увеселенья» (1952). В нем Борис Шергин показал величие человеческого духа и победу его над смертью.

Два брата остались на каменном островке без карбаса (его сорвало с якорей и унесло ночной непогодой). Поморы сразу поняли, что смерти не избежать: «Островок лежал в стороне от... морских путей. По времени осени нельзя было ждать проходящего судна» [Моргунов падун, 1974, с. 27]. Рыбаки по обычаю должны были «оставить извещение в письменной форме: кто они погибшие, и откуда они, и по какой причине померли. Если не разыщет родня, то, придется, случайный мореходец даст знать на родину» [Там же, с. 27]. Братья вместо того, чтобы «нацарапать несвязные слова предсмертного вопля» [Там же, с. 27] оставили на сосновой доске «резное надгробье высокого стиля» [Там же, с. 28]. Приведем эти «торжественные стихи» эпитафии полностью:

Корабельные плотники Иван с Ондреяном

Здесь скончали земные труды,  
И на долгий отдых повалились,  
И ждут архангеловой трубы.  
Осенью 1857-го года  
Окинула море грозна непогода.  
Божим судом или своею оплошкой  
Карбас утерялся со снастями и припасом,  
И нам, братьям, досталось на здешней корге  
Ждать смертного часу.

Чтобы ум отманить от безвременной скуки,  
К сей доске приложили мы старательные руки...  
Ондреян ухитрил раму резьбой для увеселенья;  
Иван летопись писал для уведомленья,  
Что родом мы Личутины, Григорьевы дети,  
Мезенски мещана.  
И помяните нас, все плывущие  
В сих концах моря-океана [Там же, с. 30–31].

Герои сказа «Для увеселенья» — настоящие подвижники. На пороге смерти они «слагают гимн жизни, поют песнь красоте» [Там же, с. 29].

Ю. Шульман, автор монографии о жизни и творчестве писателя, отмечает, как по-разному передали эту историю о луде Осинка (то есть об острове Осинка) С. Максимов и Б. Шергин. У первого — очерк с натуралистическими подробностями; у второго — «сказ,.. на котором, по словам Шергина, лежит печать «какого-то величественного спокойствия, вообще свойственного северным сказаниям». На язык такого сказания и переводит Шергин сюжет Максимова [Шульман, 2003, с. 215]. Далее Шульман подчеркивает, что Шергин в сказе «Для увеселенья» «преображая... столь натуралистически показанный Максимовым гибельный случай<sup>1</sup>... не ставит себе задачей про-

<sup>1</sup> См. любое издание С. Максимова «Год на Севере (Очерк «На шкуне»)».

тивнодействовать воссозданию правды жизни. Напротив, он хочет возвысить читателя до правды высшей...» [Там же, с. 214]. В постоянном стремлении к воспитанию, к возвышению читателей заключено, на наш взгляд, и подвижничество самого Шергина.

В северной прозе среди подвижников повсюду образы талантливых народных умельцев. Это мастера деревянного и каменного зодчества, резчики по кости и дереву, кружевницы и вышивальщицы, народные иконописцы, а также искусницы северной выпечки. Тема обширная и заслуживает не одной отдельной статьи, поэтому здесь мы ограничимся этим перечислением и коснемся лишь образов мастериц, сохранивших для нас один весьма оригинальный вид северной выпечки.

О северном зодчестве и северном кружеве сегодня написано много, а вот о северных пряниках знает не каждый. Но до сих пор живут на севере искусные мастерицы (*козульницы* или *козульщицы*), что выпекают *козули*<sup>1</sup>. Светлые образы их предшественниц запечатлел Степан Писахов в очерке «О козулях» (1927) [Писахов, 2009, с. 27–29]. Писатель особенно интересовался этими пряниками, считал самыми древними из них мезенские и холмогорские. Он сетовал на то, что этнографы, приезжая на север летом, оставили их без внимания и теперь «уходящий старый быт уносит с собой загадку происхождения рождественских козуль» [Там же, с. 27].

Очерк «Северный дневник» был написан Юрием Казаковым в 1960 году, а одноименный цикл рассказов и очерков создавался двенадцать лет (с 1960 по 1972). Казаков сохранил для нас много суровых северных типов. Это беломорские рыбаки и моряки; и северные капитаны; и лоцман «из рода Малыгиных — славных мореходов» [Казаков, 1973, с. 19]; и «старуха почтальонша» — прообраз девчонки-почтальона в рассказе «Манька». В этом ряду и противоречивые Нестор и Кир, имена которых стали заглавием («Нестор и Кир»); и охотники на белух («Белуха»); и «президент Новой Земли», друг и соратник Русанова, стопроцентный подвижник Тыко Вылка («И родился я на Новой Земле»).

Изображая своих героев-подвижников, автор задумывается о природе их подвига: «Жизнь человека полна подвигов, и это слово очень полюбилось нашим литераторам. Но, странно, я никогда не слыхал его от людей, творящих эти самые подвиги. Они никогда не рассказывали как о подвиге о своей трудной работе, полной иногда смертельных опасностей» [Там же, с. 36]. И Казаков признается, что восхищен «этим тихим постоянным мужеством» [Там же, с. 36].

Удивителен образ героини в рассказе Федора Абрамова «Из колена Аввакумова» (1978). «Старая-престарая» Соломея рассказывает о старой вере и страдальческой жизни: «Через все страдания, через все испытанья с двуперстным крестом прошла» [Абрамов, 1984, с. 219]. В молодости у нее ослабли ноги, и никто не мог ее вылечить. Соломея, чтобы исцелиться, перешла из новой веры в старую и дала обет «сходить в Пустозерье к святому великомученику Аббакуму, кресту евонному поклониться» [Там же, с. 221]. Тяжелый обет свой исполнила, исцелилась и вышла замуж. А тут другая беда — темные односельчане стали считать Соломею и мужа ее «икотниками»,

<sup>1</sup> Северные козули — традиционные рождественские пряники, украшенные белой и цветной глазурью.

насылающими на людей и скотину болезни. Не раз она была от смерти на волоске. Всю жизнь ее, безгрешную, «топтали да пинали». И лишь перед умирающей Соломеей, сказавшей «не грешна перед людьми» [Там же, с. 228], сельчане на коленях стали просить прощения — прозрев, говорили: «святая меж нас жила» [Там же, с. 229].

В череде образов народных подвижников свое место есть у Ивана Африкановича и Катерины — героев повести Белова «Привычное дело» (1966). Повесть сразу заметили: «Привычное дело» — корневая вещь, у нее долгая жизнь» (А. Романов) [Корюкаев, 2006, с. 65], перевели на многие языки, а образ Ивана Африкановича Дрынова, соединяющий в себе «два типа, нашедших затем развитие в «деревенской прозе» — традиционного праведника и «вольного человека» (А. Большакова) [Русские писатели, . . . 2000, с. 81] до сих пор вызывает дискуссии.

Завершая статью, вновь обратимся к Пришвину и вспомним оценку его северных очерков Д. Святополк-Мирским. Мирский назвал их отчетами о «путешествиях по северной России», которые содержат «ценный материал для изучения очень своеобразной крестьянской цивилизации в краю между Онежским озером и Белым морем, а также быта и нравов моряков-североморцев». И добавил, что «изучение этого быта показало Пришвину ценность и оригинальность необразованного русского человека и «нелатинизированного» русского языка. . .» [Мирский, 2005, с. 864], подчеркнув тем самым уникальность народных подвижников и их роль не только в сохранении традиционного уклада, но и русской исконной речи.

Заслуга Пришвина в том, что, открыв эту ценность простого стихийного человека, он смог показать ее новым писателям. Так из его первых северных очерков, кристаллизуясь, стала постепенно вырастать и формироваться «северная» литература XX в. Она, как клеточное ядро, включает в себе идею подвижничества и готова делиться ей безвозмездно. Лучшие качества северян воплощает Федор Абрамов и в образе Соломеи, и в героине повести «Деревянные кони» Василисе Милентьевне. Книгу «очерков о народной эстетике» Василий Белов называет «Лад» в противоположность «разладу». И совсем не случайно один из лучших рассказов Юрия Казакова в цикле «Северный дневник» озаглавлен «Какие же мы посторонние?».

Подводя итоги, отметим, что в статье выборочно рассмотрены образы народных подвижников севера у наиболее крупных и значимых писателей XX в. Литературы о Русском Севере написано много, сегодня она продолжает создаваться, и, следовательно, галерею образов народных подвижников, несомненно, можно продолжить. Пока жив народ, его образ останется в литературе, а значит и тема подвижничества не будет исчерпана.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов Ф. А. Жарким летом : рассказы. Ленинград, 1984.
2. Дьячкова Е. Два Пушкина Бориса Шергина (Статья — слово о Борисе Шергине) // Лампа и дымоход. 2011, № 1. С. 7–12.
3. Иванов-Разумник Р. В. Великий Пан [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/i/iwanowrazumnik\\_r\\_w/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/i/iwanowrazumnik_r_w/text_0340.shtml) (дата обращения 23.03.2013).
4. Казаков Ю. П. Северный дневник. Москва, 1973.



5. *Корюкаев В. П.* Самородок из Тимонихи : жизнь и творчество Василия Белова. Вологда, 2006.
6. *Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск, 2005.
7. Моргунов падун. Народные предания в пересказах А. Нечаева и Б. Шергина. Гравюры В. Фаворского и Л. Дурасова. Москва, 1974.
8. *Пермиловская А. Б.* Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX — начало XX века) : научное издание. Архангельск, 2005.
9. *Писахов С.* О козулях // Архангельские козули : История. Традиция. Современность (Альбом). Архангельск, 2009. С. 27–29.
10. *Пришвин М. М.* Собр. соч. : в 8 томах. Москва, 1982.
11. Русские писатели 20 века : биографический словарь / глав. ред. и сост. П. А. Николаев. Москва, 2000.
12. *Соколов-Микитов И. С.* Собр. соч. : в 4 томах. Ленинград, 1986.
13. *Шульман Ю.* Борис Шергин: запечатленная душа. Москва, 2003.

*Поступила в редакцию 01.10.2013*

**М. С. ЧЕРЕПЕННИКОВА**

**ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ  
И СИНТЕЗ ИСКУССТВ:  
ГЁТЕ — ШУБЕРТ — ВАГНЕР — ВЕРДИ  
К 180-летию полного издания  
«Фауста» И. -В. Гёте (1833),  
к 200-летию «Песен Гретхен» Ф. Шуберта (1814),  
к 200-летию Дж. Верди (1813) и Р. Вагнера (1813)**

Статья посвящена исследованию воплощения традиции гётевских «Песен Гретхен» в творчестве Ф. Шуберта, Р. Вагнера и Дж. Верди. Литературно-музыкальные произведения рассматриваются в контексте синтеза искусств.

*Ключевые слова:* И. -В. Гёте, «Фауст», «Песни Гретхен», баллада, Ф. Шуберт, Р. Вагнер, Дж. Верди.

Поэтическое творчество И. -В. Гёте стало источником вдохновения для многих композиторов XIX в: К. Ф. Цельтер и Л. Шпор, Ф. Шуберт и Р. Шуман, Р. Вагнер и Дж. Верди, Ш. Гуно и А. Бойто, Г. Берлиоз и Ф. Лист,

М. И. Глинка и Ф. И. Чайковский создавали музыку на его стихи, пытались осмыслить в жанрах песенного, оперного и симфонического искусства великую драматургию немецкого классика. Гёте на протяжении всей своей жизни неоднократно высказывал желание увидеть свою трагедию «Фауст» воплощенной на сцене музыкального театра. Наиболее яркую и полную реализацию замысел немецкого гения нашел в операх Ш. Гуно («Фауст») и А. Бойто («Мефистофель»). Однако обращение к творческому наследию Гёте в музыкальной среде не ограничивалось оперной парадигмой, оно было гораздо более вариативным и обширным в своих жанровых и эстетических проявлениях, затрагивающих парадигму синтеза искусств. Одной из ключевых осей данного литературно-музыкального синтеза, заслуживающего более пристального исследования, стал бессмертный образ Гретхен — символ «вечно женственного», «магнетическая сила» [Эккерман, 1988, с. 549], воплощение любви, нежности и сострадания, без которых извечная борьба добра и зла, созидającego (Фауст) и отрицающего (Мефистофель) интеллекта представляла бы собой лишь безжизненное столкновение полярностей.

К музыкальному воплощению «Песен Гретхен» («GretchensLie-

der)), составляющих важнейший смысловой базис трагедии «Фауст», на протяжении XIX столетия обратилось созвездие знаменитых и менее известных композиторов. Но особого внимания в связи с этой литературно-музыкальной темой заслуживает творчество Шуберта, Вагнера и Верди. Для каждого из них обращение к поэтическому наследию Гёте ознаменовало период творческого становления, поиска жанрово-эстетических приоритетов, уникального мелодического языка и собственного стиля в музыке. Темы гётевской поэзии, воспринятые каждым из этих самобытных композиторов, дают возможность проследить, как из единого корня литературного шедевра зародились и развились гениальные плоды различных направлений европейской музыки XIX в., отмеченных новаторством в области песенного и оперного искусства. Для более глубокого исследования данной тенденции необходимо последовательно рассмотреть инспирирующие роли гётевской поэзии и изначальных музыкальных приоритетов в процессе становления творческих индивидуальностей трёх великих композиторов.

Франц Петер Шуберт (1797–1828) получил начальное музыкальное образование в конвикте — в школе, где готовили церковных певчих. Еще в юном возрасте он проявил великолепные вокальные данные, играл в группе первых скрипок в студенческом оркестре, пробовал заниматься дирижированием и азами композиции, познакомился с музыкальным наследием Глюка, Моцарта и Бетховена. Таланты юного Шуберта заметил и оценил знаменитый композитор А. Сальери. Несмотря на это, отец Франца — школьный учитель и виолончелист-любитель, прививший мальчику интерес к музицированию, из меркантильных соображений не поощрял дальнейшие музыкальные занятия сына. Тем не менее, Франц отверг запланированную для него педагогическую карьеру и порвал с отчим домом, чувствуя неодолимую тягу к своему композиторскому и исполнительскому призванию. Показательно, что первыми значительными самостоятельными произведениями юного композитора стали опера «Увеселительный замок сатаны» (1814) и первые из «Шестнадцати песен» (1814) на стихи Гёте и других немецких поэтов, тексты которых прислали друзья, поддерживавшие Шуберта в его борьбе за реализацию своего музыкального призвания. В самом выбореранних тем чувствуется увлечение темой «демонического» [Deutsch, 2002, с. 53], глубоко интересовавшей немецких романтиков и Гёте.

Шедевром первого сборника произведений Шуберта стала созданная в октябре 1814 г. песня «Гретхен за прялкой» («Gretchen am Spinnrade»), блистательно отразившая жанр монолога в песенном творчестве композитора. Данный эпизод из первой части трагедии «Фауст» и прежде перекладывали на музыку многие немецкие композиторы, среди которых были: Луи Шпор, создавший в 1809 г. песню «Гретхен» («Gretchen»), и Карл Фридрих Цельтер, входивший в круг близких друзей Гёте. Песня Цельтера «Маргарита» («Margarethe» — «MeinRuhisthin») вошла в его сборник «Баллады и романсы» («BalladenundRomansen»), произведения из которого публиковались в 1810–1813 гг. Однако именно семнадцатилетний Шуберт смог в своей музыкальной трактовке темы, максимально приблизиться к лирической, душевной тональности внутренней исповеди юной девушки, тоскующей дома за прялкой о своем возлюбленном Генрихе Фаусте. Изобретательному молодому композитору, создавшему произведение для голоса (в диапазонах сопрано и

меццо-сопрано) и клавира, в небольшом и, на первый взгляд, простом произведении удалось передать и жужжание прялки, и ритм бьющегося сердца влюблённой девушки: «Как бьётся сердце, / Как рвётся грудь! / Куда мне деться? / К нему прильнуть!» [Черепенникова, 2013, с. 60 — здесь и далее перевод автора]. Тонкие, изящные эффекты, звучащие в партии фортепьяно, создают идеальный фон для женской вокальной партии, проникнутой повышенной эмоциональностью, чутко следующей за переживаниями героини, в своих размышлениях переходящей от отчаянья к надежде, от мрачных возгласов («К нему, к нему, / Иль как в гробу / Забитой быть — / Совсем не жить») [Там же, с. 60] к искреннему обожанию и светлому самоотречению («Как он прекрасен, / Возвышен он! / А взор так властен / И так умён!») [Там же, с. 60].

Через три года Шуберт вернулся к фаустианской теме при создании песни «Молитва Гретхен» («Gretchens Bitte» или «Gretchen im Zwinger» — «Achneige, DuSchmerzenreiche», 1817), представляющей собой логическое продолжение истории Маргариты. Девушка, оставленная возлюбленным, ожидающая ребенка, который станет причиной ее позора и осуждения в ригористичном обществе, пребывает в отчаянии и молит о помощи Деву Марию, преклонив колени перед ее скульптурным изображением, помещённом в решетку в углублении крепостной стены (сцена «На городском валу»). При всём богатстве текстуры аккомпанемента Шуберт в этой песне отвёл партии фортепиано лишь сопровождающую роль, почти всё психологическое напряжение данного произведения сосредоточилось в контексте вокальной партии. Возможно, именно поэтому Шуберт потерял интерес к данной работе, и песня осталась незавершённой: музыка была создана лишь к пяти поэтическим строфам из восьми. Тем не менее, более чем век спустя, в 1943 г. на данное произведение обратил внимание английский композитор Бенджамин Бриттен и завершил работу Шуберта, предварительно глубоко изучив стилистику немецкого композитора-романтика.

При создании «Gretchens Bitte» Шуберт отработывал и музыкально оттачивал тему молитвенного преклонения, гениально решенную им впоследствии в произведении «Ave Maria» (другое название «EllensdritterGesang»). «Третья песня Эллен» (1825) была написана Шубертом на текст немецкого перевода поэмы Вальтера Скотта о кельтской Владычице Озера («Дева Озера», 1810) и содержала лишь первые слова молитвы «Аве Мария», но впоследствии музыка Шуберта, получившая широкую известность, стала полностью ассоциироваться с христианской молитвой и исполняться с использованием данного религиозного текста. Так обращение к фаустианской теме в раннем творчестве немецкого композитора привело его в зрелом возрасте к созданию своего знаменитого шедевра «Ave Maria».

Еще в первом юношеском сборнике Шуберт обращался к другой фаустианской сцене («Szene aus Faust» — «Wieanders, Grethen», 1814), в контексте гётевского произведения развивающей тему молитвы Гретхен в еще более трагическом ключе. Шуберт избрал для «Сцены из Фауста» эпизод в соборе, где во время церковной службы с органом и пением Злой дух с издевкой напоминает героине все её прегрешения, и Маргарита, не выдержав душевной борьбы, падает в обморок. Музыкальное произведение, следуя за драматургией гётевского текста, включает в себя партию мужского

и женского вокала, сопровождаемую контрапунктом латинских церковных песнопений, партия фортепиано подчеркивает характеристики персонажей и формы их попеременного взаимодействия, но не является доминирующей. В замедленном по темпу речитативе Злого Духа композитору удалось передать напряженность и зловещую силу потустороннего голоса, в эмоциональных возгласах Маргариты отразить ноты раскаяния и страха, торжественным настроением хора оттенить контраст двух противоборствующих голосов. Так молодой экспериментирующий композитор на базе гётевского текста и жанра песни, создал микродраму с некоторыми характеристиками сценического развития, соответствующими крупному музыкально-театральному действию. Данное произведение в зародыше несло в себе те особенности развития немецкой музыки, которые найдут наиболее интересное и глубокое развитие в музыкально-литературном творчестве Вагнера.

В полной мере красота шубертовской песни раскрывается на примере трех других музыкальных работ, связанных с драматургией и лирикой Гёте. Это «Король из Туле» (или «Фульский король», 1816), «Лесной царь», «Встреча и расставание». К музыкальной трактовке баллады «Der Königin Thule» обращались самые разные композиторы: до Шуберта музыку на этот текст писали К. З. Зекендорф (1782), В. Шнайдер (1805), И.-Ф. Райхард (1809), К. Ф. Цельтер (1812), после Шуберта — Ф. Зильхер (1923), Г. Берлиоз (1825 и 1846), Ф. Лист (1843/1856), Р. Шуман (1849) и многие другие.

В контексте «Фауста» Гёте «Король из Туле» («Der Königin Thule») представляет собой, по сути, самую первую песню Гретхен, предшествующую эпизодам с прялкой («Комната Гретхен»), с молитвой («На городском валу») и со Злым Духом («Собор»). Баллада, написанная поэтом в 1774 г. под влиянием идей Г. Гердера (одного из первых учителей Гёте в области эстетики и теории литературы), была включена в предварительный вариант великой трагедии — в произведение, носящее название «Пра-Фауст» («Urfaust»), создававшееся в 1772–1775 гг. Несколько изменённая баллада, вошедшая в окончательную версию первой части «Фауста» (1806) представляет собой наиболее яркий пример обращения Гёте к жанру народной песни. Жанровые особенности баллады предполагают, что это не только музыкальное, но и танцевальное произведение: данная песня в исполнении Гретхен представляет собой своеобразный «Танец Любви» («Tanz der Liebe») [McKay, 1997, с. 72] и микроквинтэссенцию всей трагедии. Маргарита, встретившая на улице Фауста и уже почти попавшая в коварно расставленные сети интриги Мефистофеля, еще не осознает ни проснувшегося в ней великого чувства, ни грозящих ей опасностей, но в народной песне, исполняемой ею в одиночестве, по наитию, присутствуют все основные мотивы дальнейшего сюжета.

Кардинальная оппозиция «Любви» («Liebe») и «Смерти» («Tod») характерным образом выражена в мотиве «гроба» («Grab») и «любви до гроба» («Gartruebisandas Grab») [Goethe, 1981, s. 251], прочно связанном с идеей «верности», «чести», «правдивости» («treu») [Ibid., s. 251]. Те же мотивы и идеи будут выражены несколько иначе в песне за прялкой и других песенно-молитвенных монологах Маргариты, для которой априори не существует никаких других форм любви, кроме любви жертвенной, отдающей себя без остатка: «О, как хочу я / Его обнять, / Жизнь в поцелуе / Ему отдать!»

[Черепенникова, 2013, с. 60]. При этом форма народной песни с древнейшим мифологическим сюжетом делает историю о короле (точнее, о древне-скандинавском правителе-кёниге) максимально удаленной от общего хронотопа сюжета, что, несомненно, повлияло на композиторов, чувствовавших автономность и самоценность данного произведения-баллады: «Король из Туле свято / Любовь и верность чтит. / От Милой, смертью взятой, / Он кубок получил. //... Среди рыцарей над морем, / Король испил глоток / И бросил кубок с горя / В бушующий поток. // Лишь кубка колыханье / Оборвала волна, / Король пал без дыханья: / Он жизнь испил до дна» [Там же, с. 12 — пер. автора].

Использование характерного зачина в оригинале близкого к словесной формуле «Жил-был один король...» — «EswareinKöniginThule» [Goethe, 1981, s. 251] приближает гётевский текст к индоевропейской форме сказки, а также к жанрам скандинавских саг и баллад, исполнявшихся под аккомпанемент старинных струнных инструментов бардами-сказителями древних скандинавов и германцев. В средневековой Европе старинные формы исторических, эпических сказаний-песен трансформировались в эстетику песенной поэзии трубадуров и миннезингеров. В дальнейшем обращение немецких романтиков к наследию Средневековья как забытого «Золотого века» европейской культуры привело к возрождению жанра песни в поэзии и музыке, не только в ее фольклорном, но и в новом историко-интеллектуальном ключе. На данной эстетической почве, подготовленной филологическими работами Гердера, Гёте, Шлегеля, сформировались взгляды Шуберта и Вагнера. Последний уделил огромное внимание литературному и музыкальному развитию темы европейской средневековой песни-сказания, создавая произведения-эпосы (тетралогия «Кольцо Нибелунгов») и оперы, связанные с легендами и историями о жизни немецких поэтов-бардов («Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Рихард Вагнер (1813–1883) обратился к литературно-музыкальному прочтению гётевского Фауста в восемнадцать лет, примерно в том же возрасте, что и Шуберт, но его музыкальное дарование раскрывалось несколько иначе. Вагнер — девятый ребенок в семье лейпцигского полицейского, лишился отца еще в младенчестве. Отчим Вагнера Людвиг Гейер — художник, драматический писатель и актер королевского театра Дрездена, прививал приёмным детям любовь к искусству. Семья дала Рихарду хорошее классическое образование, включающее в себя уроки живописи и музыки. В детстве обучение игре на фортепьяно казалось ему тягостным: сухая наработка технических навыков не увлекала его, не отвечала запросам его живой натуры. Сложный, импульсивный характер юного Вагнера в зрелом возрасте уравновесила фанатичная преданность работе: он обнаружил в себе способность к полной самоотдаче при раскрытии тех тем и мотивов, которые его действительно интересовали. Отчим хотел, чтобы Рихард стал живописцем, тем не менее, незадолго до своей смерти он раскрыл в семилетнем приемном сыне недюжинный музыкальный талант, слушая, как мальчик играет на фортепьяно отрывок из «Фрейшютца» К. Вебера. Эта опера, наряду с «Волшебной флейтой» Моцарта, «Эгмонтом» и «Девятой симфонией» Бетховена, вошла в ряд любимых произведений Вагнера. Страстное желание создавать подобные великие творения заставило его серьезнее отнестись к

своему музыкальному образованию, хотя в отрочестве Рихард скорее мечтал о литературной славе, о чем свидетельствуют его ранние стихи, драмы и переводы из Гомера.

Под руководством Готлиба Мюллера, а затем Теодора Вейнлига — кантора церкви Св. Фомы, Вагнер наконец постиг азы теории музыки. Чуткость и педагогическое мастерство Вейнлига дали свои плоды: менее чем за шесть месяцев Рихард основательно изучил гармонию и контрапункт. По словам исследователя творчества Вагнера А. Лиштанберже, «занятия с Вейнлигом укротили ту необузданную горячность, которая находила себе свободный доступ в его первых произведениях» [Лиштанберже, 1997, с. 41]. На литературные произведения Вагнер смотрел теперь через призму композиторского подхода, неразрывно связанного с синтезом искусств: увлечение творчеством немецкого писателя-романтика — Э. Т. А. Гофмана привело его к обнаружению сюжета своей первой музыкальной драмы «Феи» (1934) по сказке К. Гоцци, так как именно Гофман писал, что «Драматические сказки» итальянского комедиографа — «источник, весьма богатый замечательными сюжетами для опер» [Там же, с. 42].

Но еще за два года до создания первой оперы Вагнер обратился к творчеству немецкого классика и создал «Семь пьес к «Фаусту» Гёте» («Sieben Kompositionen zu Goethes «Faust», 1831–1832). Выбор автора был связан с отроческой мечтой о создании музыки равной по силе бетховенской увертюре «Эгмонт» (1810), написанной на сюжет Гёте, под влиянием немецкого гения. Жанр «Семи пьес», созданных для хора, солистов, чтицы и фортепьяно, обнаруживает экспериментальную направленность и многослойность, сочетающую в себе характеристики вокального цикла, кантаты, оратории, сцен к опере или к драматическому спектаклю. Семь пьес соответствуют семи эпизодам из Фауста, содержащим в своей поэтической структуре песенные элементы. В двух первых пьесах: «Песня солдат» («Lieder der Soldaten») и «Крестьяне под липой» («Bauernunter der Linde») на фоне маршевой и танцевальной стилистики появляются партии хора, столь важные для последующей музыкально-литературной деятельности Вагнера. «Первая песня Мефистофеля» («Lied des Mephistofele I» — «Flohlid» — «Блоха»), также завершающаяся хоровым резюме, поднимает тему социального неравенства, алчности, эгоизма и жажды власти — тех пороков общества, которые Вагнер неустанно будет выявлять и бичевать в своем зрелом творчестве (тетралогия «Кольцо Нибелунгов»).

«Песня Брандера» («Branders Lied») и «Вторая песня Мефистофеля» (II) продолжают тему страстей: одна в духе застольных, разгульных напевов солиста и рефренов хора завсегдаев кабачка Ауэрбаха, другая — в стиле псевдосеренады о чести Катринхен. Звукоизобразительная партия фортепьяно, имитирующая игру Мефистофеля на гитаре, подчеркивает злую иронию данной сцены, оскорбившей и разгневавшей Валентина — брата Гретхен. Темы низменной любви, падения нравов, страсти как искушения, представленные в пяти первых пьесах в стиле всепоглощающего, нарастающего сарказма, подготавливают слушателя к особому восприятию двух ключевых «Песен Гретхен». Маргарита живет в этой среде, в обществе, которое словно предрекает и осуждает ее падение, тем не менее, музыкальными средствами и самой композицией вокального цикла Вагнер показывает иную, возвышенную

природу ее любви: здесь уже присутствуют темы идеала в столкновении с действительностью, антиномии искушения и искупления, столь мастерски решённые впоследствии в «Тангейзере», «Лоэнгрине», «Тристане и Изольде». В пьесе «Гретхен за прялкой» Вагнер еще не выходит в полной мере за рамки песенной традиции немецких композиторов-романтиков, однако от шубертовского варианта с характерным циклическим повтором строк, придающих всей песне мечтательность и мягкость, вагнеровскую трактовку заметно отличает бóльшая фоническая напряженность и драматичность кульминации. Седьмая и завершающая пьеса этого цикла, носящая название «Мелодрама. Гретхен» («Melodram. Gretchen»), кардинальным образом отличается от шубертовской трактовки молитвы героини. В этой пьесе Вагнер демонстрирует экспериментальную попытку отказа от вокальной кантилены в пользу новых музыкально-драматических средств. Речитатив героини предельно трагичен, фортепьянная партия с относительно продолжительной прелюдией подготавливает и усиливает это настроение диссонансирующими созвучиями, эмоциональные и тональные акценты подчеркивают мотивы «боли», в отличие от шубертовских мотивов «помощи», «всепрощения» и «милосердия», найденных двумя разными композиторами в одном и том же гётевском тексте. Образ Фауста, удивительным образом отсутствующий в этом масштабном, но еще несколько наивном замысле, был впоследствии блестяще реализован Вагнером в «Фауст-увертюре» («FaustOverture», 1840), передающей космогоническую и философскую мощь этого образа, предельно одинокого, отделенного от противоборствующих полярностей «мефистофелевского» отрицания и «вечно женственного» созидания. Так, в ранних пьесах на тексты Гёте Вагнер подошёл к порогам основных открытий собственной эстетики, связанных с формами сквозного драматургического развития музыкальных циклов, с системой лейтмотивов и с принципами симфонизма.

Джузеппе Верди (1813–1901) — современник Вагнера, призывавшего к революционной реформе создания и восприятия музыки, работал в лучших традициях классической итальянской оперы, теоретические основы которой и отвергал немецкий композитор. Миры Вагнера и Верди одинаково привлекали любителей музыки, но это были параллельные миры, редко пересекавшиеся [Gal, 1975, s. 119]. Тем интереснее тот факт, что для своего раннего произведения Верди избрал те же самые «Песни Гретхен», только пришел он к их созданию совсем другим путем. Верди родился 10 ноября 1813 г. в семье трактирщика, проживающей в селении близ североитальянского городка Буссетто. Детским играм он предпочитал игру на органе: под руководством церковного музыканта Пьетро Байстрокки Джузеппе вскоре стал самым юным и известным соборным органистом региона. Семья Верди жила бедно, но родители подарили увлеченному музыкой мальчику спинет: этот старинный и несовершенный инструмент Верди с благодарностью хранил до конца своей жизни. Богатый торговец Антонио Барецци (меценат, друг и будущий тесть Джузеппе) поддерживал юное дарование, оплачивая его музыкальные занятия. Азам композиции мальчика обучал Фернандо Провези — директор «Филармонического Общества» Буссетто. Верди не приняли на обучение в Миланскую консерваторию, которая теперь по иронии судьбы носит его имя. Продолжая свое музыкальное образование, Джузеппе брал частные



уроки, в том числе у одного из дирижеров миланского театра «Ла Скала» — Винченцо Лавиньи, уделявшего большое внимание истории музыки. Верди глубоко чтит гений Бетховена и Моцарта, ориентировался на достижения Россини, Беллини и Доницетти. В литературной сфере его кумирами были Данте, Шекспир, Мандзони, Шиллер и Гёте.

«Шесть романсов» («Sei Romanze», 1838) для голоса и фортепьяно с двумя песнями на стихи Гёте стали первым опубликованным вокальным циклом Верди, написанным за год до постановки в «Ла Скала» его первой оперы «Оберто, граф Бонифачо» (1839). Выбор стихов итальянских романтиков и Гёте для произведений камерного жанра объяснялся интересами «Филармонического общества», на которое в то время работал Верди (1836–1839). С другой стороны, по свидетельству композитора, его на протяжении всей жизни волновала проблема постановки «Фауста» на сцене музыкального театра. Отголоски гётевской темы «вертеризма» звучат в стихотворном тексте первого романа — «Не подходи к этой урне» на слова итальянского поэта-романтика Якопо Витторелли, другие произведения развивают ключевые темы «любви», «смерти», «меланхолии» и «одиночества». Две песни Гретхен написаны на слова итальянского поэта и переводчика по имени Луиджи Балестра. Романсы «Perduta ho la pace» и «Deh, pietoso, o addolorata» соответствуют эпизодам «За прялкой» и «На городском валу». Тему любовной песни Верди решает в стилистике, предшествующей его оперным ариям: мелодраматический пафос, театральная изысканность и обобщенность характера делают его версию совершенно непохожей на германские музыкальные переложения этого текста. То торжественно, то лирично, с царственностью, подобающей Аиде, эмоциональный накал вокальной партии движется от тревоги к надежде. Тема молитвы продолжает те же тенденции, к которым добавляется тональность печали, впоследствии гениально реализованная в «Травиате», появляются некоторые музыкальные темы, в дальнейшем реализованные в «Набукко». Через много лет, узнав о кончине Вагнера в Венеции (13 февраля 1883 г.) Верди, ставший к тому времени всемирно знаменитым, воскликнул: «Грустно, грустно, грустно. Умер Вагнер!» [Mila, 2012, p. 89 — пер. автора]. Лучшие творения зрелого Верди, созданные на пике итальянской оперной традиции, не застыли в рамках жанра: от патриотических творений и больших героических опер он двигался к лирико-драматическим шедеврам. В последних работах («Отелло» и «Фальстаф»), написанных по либретто страстного почитателя творчества Гёте — Арриго Бойто, Верди доказал, что, открытая Вагнером непрерывность музыкально-драматического действия, может быть блестяще реализована в контексте итальянской музыкальной традиции, тяготеющей к синтезу искусств.

Таким образом, каждый из трех композиторов, в юности обратившихся к наследию великого немецкого поэта, нашел в его поэзии то, что было более созвучно его душе. Шуберт проникся лирическим настроением «Песен Гретхен», глубоко понял и прочувствовал аллюзивный, переплетающийся характер гётевских мотивов, испытал особое тяготение к различным формам народной баллады. Вагнер высоко оценил хоровой потенциал «Фауста», его драматургическую остроту, психологическую и философскую глубину, лейтмотивную структуру, этические и социальные аспекты трагедии. Верди проникся романтическим пафосом, театральной яркостью и динамичностью

произведения, контрастностью, страстностью, эмоциональным и мелодическим богатством монологов персонажей. Каждого из них привлекла простота, демократичность и гуманистическая направленность гётевских литературно-песенных форм, близких к народным образцам.

На основе единого литературного базиса, созданного гением И.-В. Гёте, Ф. Шуберт, Р. Вагнер и Дж. Верди экспериментальным путем выработали свои неповторимые стилевые особенности: в жанре песни и баллады (Шуберт); в духе музыкально-драматической пьесы-легенды с элементами симфонизма и романтического синтеза искусств (Вагнер); в контексте вокального номера, перерастающего камерные рамки романса и обретающего царственные краски оперной арии (Верди). Так «Песни Гретхен» и лирика Гёте помогли лучшим композиторам Европы обрести и реализовать свое призвание в искусстве и вписать свои имена в историю мировой литературно-музыкальной традиции.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Deutsch O. E.* Schubert: Memoirs by His Friends. Oxford, 2002.
2. *Gal. H.* Brahms, Wagner, Verdi: Drei Meister, drei Welten. Frankfurt, 1975.
3. *Goethe J. W.* Faust // Goethes Werke in 12 Bd., Bd. 4. Berlin und Weimar, 1981.
4. *McKay E. N.* Franz Schubert: A Biography. Oxford, 1997.
5. *Mila M.* Verdi. Milano, 2012.
6. *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. Москва, 1997.
7. *Черепенникова М. С.* Традиции литературной гётеаны. Москва, 2013.
8. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988.

*Поступила в редакцию 01. 10. 2013*

**А. Е. КОТОВСКАЯ, Г. А. ТОКАРЕВА**

**К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ  
ИМПЛИЦИТНЫХ СМЫСЛОВ  
ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА  
(на материале лирики Р. Фроста)**

В статье представлены базовые переводческие принципы передачи имплицитных смыслов лирического текста на материале лирики американского поэта Р. Фроста. На основе использования герменевтической методологии предлагаются возможные пути обнаружения и аутентичной передачи имплицитных смыслов поэзии Р. Фроста. Лирика Фроста в этой связи рассматривается как суггестивный текст с различными уровнями явленности подтекстовых смыслов.

*Ключевые слова:* подтекст, имплицитные смыслы, суггестия, переводческие стратегии, герменевтическая методология.

О переводимости языковой структуры  
надо продолжать размышлять и тогда,  
когда она кажется непереводимой...

*Вальтер Беньямин*

Главную трудность в осмыслении междисциплинарного понятия «подтекст» составляет неоднозначность его трактовки в разных сферах гуманитарного знания. Рожденный как прикладной термин в недрах театральной практики, он прочно прижился в лингвистическом и литературоведческом дискурсе, что значительно усложнило выявление его смыслового наполнения и границ. С лингвистической точки зрения подтекст, прежде всего, проявляет себя как элемент семантической структуры художественного текста, воплощенный в его архитектонике, что дает возможность многочисленным исследователям утверждать его как текстовую категорию, «компонент структуры содержания, которая заключена в структуре выражения» [Козьма, эл. ресурс].

В литературоведении существует достаточно много различных мнений относительно природы подтекста, где он представлен как недифференцированное явление, самостоятельный голос авторской симфонии, который позволяет автору отобрать средства воплощения своего замысла, а читателю творчески его декодировать. Так, в работе «Теория художественного

восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика» Ю. Б. Борев отмечает: «Художественная коммуникация в конечном счете функционирует по модели художественного общения. Огромную роль художественное восприятие играет в формировании самого онтологического статуса произведения, ибо собственно *социальное бытие художественного феномена начинается в процессе его потребления, функционирования, взаимодействия с аудиторией, духовного «присвоения» читателем* (курсив наш. — А. К., Г. Т.)». И там же: «Художественное общение предполагает понимание читателем текста. Только понимание обеспечивает возможность передачи авторских мыслей и чувств, их усвоение и присвоение читателем, идейно-художественное воздействие на аудиторию, социально-действенную роль литературы... Понимание — сложнейший творческий процесс, изучаемый герменевтикой — теорией понимания (курсив наш. — А. К., Г. Т.)» [Борев, эл. ресурс]. В своих размышлениях Ю. Б. Борев также приводит слова М. В. Нечкиной: «Восприятие сосредоточено в читателе, но ведает им поэт» [Там же]. Таким образом, процесс читательской рецепции справедливо предстает в глазах исследователя как сонаправленное авторско-читательское движение: авторское кодирование и *творческое* по своей природе читательское декодирование. Размышления об этом процессе и предопределяют наш путь литературоведческого исследования семантики и структуры подтекста лирики Р. Фроста с учетом диалогических отношений «автор—читатель», возникающих в процессе переводческой рецепции лирического текста.

Здесь уместно акцентировать внимание на процессах читательской интерпретации и *понимания*, которое выступает важным этапом читательской рецепции, программируя интерпретацию и сохраняя в себе потенциал к интерпретированию (непосредственному истолкованию текста читателем, в нашем случае, переводчиком). Именно читательское понимание-истолкование помогает выявить и, самое главное, *объяснить* смыслы, синтезированные художником. Так, рассуждая о природе понимания в работе «Психологическая герменевтика», А. А. Брудный выявляет в понимании текста три параллельно осуществляющихся процесса: монтаж (движение «вдоль текста» от абзаца к абзацу, от главы к главе), перецентрировку (перестройка в читательском сознании ситуации, отображаемой в тексте), формирование концепта текста (в работе Брудного этот процесс понимается как формирование общего текстового смысла) [Брудный, 2005, с. 142].

Теоретическое осмысление семантической многомерности текста впервые было предпринято романтиками, декларировавшими принципиально иной тип коммуникации между автором и читателем. Герменевтическая и мифопоэтическая методологии продемонстрировали семантическую неисчерпаемость художественного произведения, многоуровневость системы кодирования скрытых смыслов. Однако сразу же остро встал вопрос о сознательном и бессознательном насыщении художественных текстов имплицитными смыслами. В зону невысказанного попали мифопоэтические пласты текста с многомерностью их символических образов, коннотативная семантика художественных высказываний, обнаруживаемая на уровне анализа структуры текста в целом, а также намеренно закодированные автором смыслы, реализуемые, например, в ироническом дискурсе. Таким образом, примени-

тельно к художественному тексту как ко вторичной семиотической системе использование понятия «подтекст» неизбежно стало расширительным.

В связи с этим следует также вспомнить продуктивную модель герменевтического круга, сформулированную «отцом герменевтики» Ф. Шлейермахером, который полагал, что для понимания целого текста необходимо понимание части, но для полноценного понимания части необходимо понимание самого художественного целого. Эту модель необходимо держать в уме на этапе формирования концепции перевода любого художественного текста, особенно когда речь идет о лирике. Применительно к лирическому тексту можно смело утверждать, что в этом случае читатель мыслит целостно, живёт единым эстетическим впечатлением, не выделяя отдельных образов и смыслов, и воспринимает их в едином ассоциативном комплексе, независимо от того, входит ли в его задачи последующая переводческая интерпретация декодируемого текста или нет.

Наше исследование носит как литературоведческий, так и переводоведческий характер и осознаётся нами как попытка осмыслить на практике опыт художественного перевода в контексте необходимости сохранения подтекстовых смыслов, внимание к которым представляется для нас чрезвычайно важным, так как «подразумеваемый смысл часто оказывается самым важным в произведении, отражает замысел автора, главную цель, побудившую его взяться за перо» [Ермакова, эл. ресурс].

В процессе работы над переводами художественного текста перед переводчиком встают проблемы, касающиеся адекватности передачи смыслов оригинала. Для хорошего эстетически цельного и художественно значимого перевода эта адекватность является первым и обязательным требованием. Перевод изначально не может быть равным оригиналу, но он должен соответствовать ему по силе эстетического воздействия на читателя, которое обеспечивается через соблюдение принципа семантической и эстетической близости, ведь нарушение семантики оригинала автоматически влечет за собой и нарушение целостности литературного произведения — сложного сцепления заключенных в нем смыслов, авторских слов и эмоций, а значит, ведёт к разрушению художественного эффекта в целом. Для лирики же сила этого сцепления особенно велика по причине того, что лирический текст обнаруживает высокую степень суггестивности. Слово в художественном и особенно в лирическом тексте функционирует по-иному, нежели в тексте информационного типа. Лирика *предельно* диалогична, образный мир лирики *часто* символичен, в лирике *максимально* активизируются «межсловные» смыслы. Все эти особенности лирического текста, как правило, скрыты в глубинах произведения и обнаруживают себя только в процессе рецепции, прежде всего переводческой. С учетом этого весь лирический текст может быть истолкован как поле имплицитных смыслов, а единицей перевода в этом случае следует признать непосредственно сам текст. Тем более что специалисты в области теории перевода утверждают, что «текстоцентрическая концепция перевода стала ведущей в теории и практике перевода» [Гриневская, 2005, с. 37].

Соблюсти на практике закон сохранения смыслового единства текста при переводе довольно трудно, особенно если принимать во внимание ключевые

постулаты теории межкультурной коммуникации. Эту проблему в книге «Язык и культура» обозначили Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров, когда говорили о том, что «две национальные культуры никогда не совпадают полностью, — это следует из того, что каждая состоит из национальных и интернациональных элементов. Совокупности совпадающих (интернациональных) и расходящихся (национальных) единиц для каждой пары сопоставляемых культур будут различными» [Верещагин, 1900, с. 30].

С этими несовпадениями переводчик сталкивается повсеместно. Ведь художественный текст есть, прежде всего, авторская интерпретация объективной действительности. Причем авторской она является не только применительно к сознанию художника. В процессе рецепции каждый из нас включается в сложный творческий процесс. Поэтому важно понимать, что момент действительности, который можно условно обозначить «здесь и сейчас», мы никогда не постигнем объективно. Наше сознание всегда взаимодействует с выстроенным в нем же самым ассоциативным комплексом постигаемого момента. Примем как аксиому тот факт, что при столкновении с реальностью в человеческом сознании активизируется творческий процесс. Говоря же о подтексте, следует учитывать, что подтекстовые смыслы значительно расширяют ассоциативный комплекс постигаемого момента.

Таким образом, стратегия сохранения подтекстовых смыслов при переводе осознается нами как одна из ключевых при переводе лирики. Ее правомерность обосновывается главным образом тем, что в литературно-художественном дискурсе практически все средства выражения эксплицитной информации могут быть использованы для передачи подтекста, что требует от переводчика особенного внимания к оригиналу. Переводческие потери при передаче подтекстовой информации чаще всего связаны с неправильной интерпретацией переводчиком содержания на подготовительном переводческом этапе. Серьезной ошибкой переводчика будет невнимание к глобальным контекстуальным связям переводимого текста, к широкому литературному фону эпохи с его сложным аллюзивно-реминисцентным подтекстовым слоем. В то же время следование авторским имплицитным смыслам приведет нас к пониманию специфики авторского выстраивания художественного образа и убережет от грубых переводческих ошибок. Ведь как остроумно отметил У. Эко в названии книги, отражающей его субъективный переводческий опыт: главная задача переводчика — «сказать почти то же самое», а в ситуации обращения переводчика к подтекстовым смыслам и почти так же.

Наш дальнейший разговор будет носить характер авторефлексии: мы представим сопоставительный анализ текстов стихотворений Р. Фроста и наших оригинальных переводов.

В истории американской литературы Р. Фрост (1874–1963) расценивается как один из самых ярких авторов XX в., в пейзажной лирике которого нашли воплощение глубинные, символические пласты сознания художника. «Фермерская» поэзия Р. Фроста открывается вдумчивому читателю как поле глубинных смыслов, неизбежно появляющихся в пейзажно-философской лирике больших поэтов. Спектр этих скрытых смыслов становится еще шире, когда поэтическое слово Фроста становится объектом восприятия иноязычного читателя. Переводчик и исследователь англоязычной поэзии А. Шаракшанэ пишет: «Заблуждением является мнение о простоте, доступности поэзии

Фроста. Иллюзия простоты возникает из-за того, что в стихах Фроста всегда есть первый план — вещественный, сюжетный, зачастую совершенно бесхитростный. Но за первым планом есть другие планы и смыслы, которые не только не просты, но нередко затемнены, зашифрованы» [Шаракшанэ, эл. ресурс].

Мы уже обозначили иронический дискурс как пространство подтекстовых смыслов. Скрытая ирония (а точнее, самоирония) Фроста предоставляет интереснейший материал для переводчика. Приемами иронического «переворачивания» (а значит и к подтекстовой двуслойности) наполнено фростовское стихотворение «Afterapplepicking» («После сбора яблок»):

### After Apple-Picking

My long two-pointed ladder's  
sticking through a tree  
Toward heaven still,  
And there's a barrel that I didn't fill  
Beside it, and there may be two or three  
Apples I didn't pick upon some bough.  
But I am done with apple-picking now.  
Essence of winter sleep is on the night,  
The scent of apples: I am drowsing off.  
I cannot rub the strangeness from my sight  
I got from looking through a pane of glass  
I skimmed this morning from  
the drinking trough  
And held against the world of hoary grass.  
It melted, and I let it fall and break.  
But I was well  
Upon my way to sleep before it fell,  
And I could tell  
What form my dreaming was about to take.  
Magnified apples appear and disappear,  
Stem end and blossom end,  
And every fleck of russet showing clear.  
My instep arch not only keeps the ache,  
It keeps the pressure of a ladder-round.  
I feel the ladder sway as the boughs bend.  
And I keep hearing from the cellar bin  
The rumbling sound  
Of load on load of apples coming in.  
For I have had too much  
Of apple-picking: I am overtired  
Of the great harvest I myself desired.  
There were ten thousand thousand  
fruit to touch,  
Cherish in hand, lift down, and not let fall  
For all  
That struck the earth,

### После сбора яблок

Высокой лестницей моей небесный свод  
пронзил:  
Купаюсь в синеве.  
Пуста корзина... Я свою работу позабыл:  
Три яблочка на дне.  
И с веток некоторых я  
не собирал плодов,  
Но раз их следует собрать,  
я был их снять готов.  
Хрустальной ночи аромат разлит по-  
всюду был,  
И запах мерзлых яблок мне уж  
голову вскружил:  
Не мог глаза мои открыть —  
их сон отяжелил.  
И я смотрел на мир тогда,  
Как сквозь кусочек мутный льда,  
И утро можно было пить...  
Вокруг — замерзшая трава,  
но в ней таилась жизнь:  
Трава оттаяла, а я — скатился  
с шумом вниз.  
Был полон грёз...  
И после сна воспрянул моего.  
И я желал лишь собирать,  
и больше ничего:  
Те яблоки, что в этот раз и видел, и  
не видел глаз.  
Созрели яблоки мои, с них цвет  
давно опал,  
И каждый маленький изъян  
их свежесть оттенял.  
Один лишь шаг неверный мой,  
И я упал вниз головой,  
И ветки, полные плодов, сломалась  
подо мной.





В финале стихотворения, напротив, на уровне подтекста мы ощущаем философскую глубину авторского замысла там, где, казалось бы, уместно шутовское отношение к изображаемому. Использование мифопоэтической методологии в данном случае показалось нам уместным. В последних строчках текста появляется образ сурка, с которым сравнивает себя герой. Однако следует вспомнить, что в американской традиции сурок намекает на повторяемость и цикличность; его жизнь и, главное, его сон — это своеобразная модель циклического времени (вспомним идиоматическое выражение: *день сурка (Groundhog Day)*). Сопоставим ее симплицитно мифологизированной, карнавальная ситуацией сбора урожая, и получим архетипическую модель круга, выйти на которую нам и читателю нашего перевода поможет сохранение подтекстовых смыслов оригинала.

Обратимся к другому фростовскому тексту «Home Burial», который благодаря своей необычной продраматической структуре позволяет говорить о возможности психологического (почти чеховского по своему характеру) подтекста во фростовской лирике и выделить имплицитность как прием в рамках фростовской поэтики. Понимание этой авторской особенности представляется важным как для читателей, так и для переводчиков этого весьма сложного стихотворения Роберта Фроста.

Текст полностью выдержан в форме диалога. Однажды задумавшись над определением его жанровой принадлежности, И. Бродский отнес «Домашние похороны» к эклоге: «Вообще-то “Домашние похороны” не повествование; это эклога. Или, точнее, — *пастораль, правда, очень мрачная*. Но, поскольку в ней рассказывается история, это, безусловно, повествование; хотя способ изложения в нем — диалог, а жанр определяется как раз способом изложения (курсив наш. — А. К., Г. Т.) [Бродский, 1997]. Обратимся к началу стихотворения:

He saw her from the bottom (дно, нижняя ступень) of the stairs	Увидел с нижней о неё ступени,
Before she saw him. She was starting down,	Когда спускаться начала она, его не видя.
Looking back over her shoulder at some fear.	Шагнула и, тревожно оглянувшись,
She took a doubtful step and then undid (отменять) it	Попятилась, на место возвращаясь,
To raise herself and look again. He spoke	Он снова на неё взглянул и даже
Advancing toward her...	Пытался к ней подняться и спросить... (здесь и далее перевод Г. А. Токаревой и А. Е. Котовской)

Мужчина и женщина реализуют здесь две принципиально разные точки зрения: она максимально отстранена от земли и от него, он же, в свою очередь, понимает, что она никогда к нему не снизойдет. Женщина реализует в этой сцене план метафизический (бытийный), а мужчина — физический (бытовой).

Этот первый фрагмент можно расценить как развернутую лиризованную авторскую ремарку. Здесь с очевидностью проступает размытость родовидовых границ. Фростовские «Домашние похороны» сложно воспринимать как чистую лирику, это лирика с изначальной установкой на драматическое чтение.

Важно, что фростовский текст начинается с выстраивания четкой пространственной вертикали: «Hesawherfromthebottomofthestairs/ Beforeshesawhim». Поэт изображает мужа и жену, стоящих на разных ступенях

лестницы. При этом пристальный взгляд читателя падает в большей мере на женщину. Она находится на вершине лестницы, и это определяет сам угол ее зрения, систему координат. Очевидно, что эта система значительно отличается от системы координат мужчины. Вот она делает неуверенные шаги вниз и снова восходит по лестнице. Отныне это ее устойчивая позиция по отношению к мужчине. Она заняла своё постоянное место. Далее следует весьма своеобразный диалог: речь мужчины максимально эксплицирована и лишена подтекстовых смыслов, речь женщины перегружена имплицитной информацией.

Лирическая ситуация сама по себе провоцирует недосказанность. Скупость внешних движений, недоговоренность фраз, паузы создают ощущение ненужности произнесенных слов. Невысказанное отражается не только в паузах, но и в немотивированных действиях женщины: трогает засов, спускается, поднимается, зачем-то подходит к двери, берет шляпу...

She let him look, sure that he wouldn't see, Blind creature; and awhile he didn't see.	Она позволила ему смотреть, но всё же Ей думалось, он ничего не видит.
But at last he murmured, «Oh,» and again, «Oh.»	Что может видеть существо слепое?! Но, наконец, пробормотал он: «Ох...»
«What is it--what?» she said.	«Ну что там?! Что?!» — она его спросила.

В реплике женщины слышится явное раздражение. Речь мужа и жены различается и по интонационному рисунку. Вопрос прерывается паузой, которую можно расценить как гиперсемантизированную фигуру умолчания. Выделенный курсивом авторский комментарий выступает на правах максимально психологизированной, символической по характеру драматической ремарки.

Вернемся к образу женщины. «You don't,» she challenged. «Tell me what it is». Это очень показательная реплика, поскольку она свидетельствует о колоссальном внутреннем напряжении в сознании героини Фроста при внешней статике событий. Женщина пытается передать мужчине свой собственный взгляд на действительность, и это буквально физически приближает его к стоящей выше на лестнице жене.

She withdrew shrinking from beneath his arm	Ладонь отняв, схватившись за перила, Она скользнула вниз, и быстрый взгляд,
That rested on the banister, and slid downstairs;	Как предостереженьё, бросила ему.
And turned on him with such a daunting look ...	

Обратим внимание на характер этого движения: мужчина восходит к женщине — женщина же ускользает от него. Как бы он ни стремился ее настичь, она ускользает от него, как ускользают ее тонкие душевные переживания от приземленного сознания мужчины. Фрост сознательно выносит «за сцену» все эффектные моменты внешнего действия. Куда важнее для него ситуация недоговоренности. Специфически сконструированный диалог в «HomeBurial», особенности «мизансценирования» становятся маркерами активности подтекста. Обратим внимание на следующую реплику женщины:

Not you! *Oh, where's my hat?* Не ты! Где ж эта шляпа? Нет, не надо!  
*Oh, I don't need it!* Пойду на улицу.  
 I must get out of here. I must get air. Мне нужен свежий воздух.  
 I don't know rightly whether any man can. Кому под силу это выносить?

Явное смятение, которое мы наблюдаем в репликах и действиях героини, определено законам авторской художественной логики. Вводя в текст деталь, Фрост делает ее знаком внутреннего переживания.

У Фроста «говорят» не только слова, но и действия. Так Фрост использует «говорящие» жесты: «You don't know how to ask it» / «*Her fingers moved the latch for all reply*». («Не знаешь ты, как высказать всё это» / «И пальцы нервно двигали замок, что для нее самой ответом стало»). Следующая за этим достаточно объёмная реплика мужчины максимально эксплицирована. Здесь мы узнаём чисто фактическую информацию: супруги переживают трагедию потери первенца. Но самое главное для Фроста, что они переживают ее по-разному. Обратимся к реплике женщины:

You can't because you don't know how Ты сам не знаешь, что ты говоришь.  
 to speak. Скажи, ты чувствовать еще  
*If you had any feelings, you that dug способен?*  
*With your own hand--how could you?--* Своей рукой копать его могилку  
*his little grave;* Как мог ты? Я смотрела из окна.  
*I saw you from that very window there,* Летела комьями земля наружу.  
*Making the gravel leap and leap in air;* Летела вновь и вновь, и без конца  
*Leap up, like that, like that, and land so lightly* Катились комья в вырытую яму.  
*And roll back down the mound beside the* Я думала, кто этот человек?  
*hole.* Клянусь, я в этот миг тебя не знала,  
 I thought, Who is that man? I didn't know you. И я ползла по лестнице вниз — вверх,  
 And I crept down the stairs and up the stairs Я видела лишь с гравием лопату.  
 To look again, and still your spade kept Вот ты вошел, я слышала твой голос  
 lifting. Из кухни, я не знаю, почему  
 Then you came in. I heard your rumbling Я на тебя взглянуть тогда хотела...  
 voice И ты сидел, ботинок не снимая,  
*Out in the kitchen, and I don't know why,* Там были свежие следы земли  
*But I went near to see with my own eyes.* С могилки нашего ребенка...  
*You could sit there with the stains* Ты говорил о чем-то повседневном.  
*on your shoes* К стене свою лопату прислонил ты,  
*Of the fresh earth from your own baby's grave* Чтоб видно было мне ее снаружи.  
 And talk about your everyday concerns.  
 You had stood the spade up against the wall  
 Outside there in the entry, for I saw it.

И снова важная деталь: «You could sit there with the stains on your shoes Of the fresh earth from your own baby's grave» («И ты можешь здесь сидеть со свежими следами земли с могилки нашего ребенка на своих ботинках!»). Пятна грязи на обуви мужчины. Он максимально приземлен. Эти же пятна расцениваются женщиной как преступление: метонимически они обозначают смерть ее первенца. Между репликами заключены дополнительные смыслы, за счет которых и строится психологический подтекст всей сцены.

Далее женщина силится уйти:

«You--oh, you think the talk is all.	«Ты — о! Ты думаешь: все сказано?
I must go--	О, нет! Я ухожу! Я не смогла тебе...»
Somewhere out of this house.	«Ты не посмеешь!» Но она все шире
How can I make you — »	распахивала дверь...
«If--you--do!» She was opening	«Куда же ты? Куда, скажи сначала.
the door wider.	Я никуда тебя не отпущу.
«Where do you mean to go?	Знай: догоню, верну домой
First tell me that.	хоть силой! — »
I'll follow and bring you back by force.	
I will! — »	

Здесь происходит еще одна важная метаморфоза уже на уровне фростовского суггестивного синтаксиса: речь мужчины по своей структуре максимально приближается к структуре речи женщины. Но значит ли это, что, наконец, произошло окончательное разрешение заявленного Фростом конфликта взглядов? Безусловно, разрешения драматического конфликта в этом стихотворении не произошло. Тире, завершающее, но все же не замыкающее фростовский текст, указывает на этот «открытый» финал.

В переводе крайне важно передать недосказанность реплик героев с помощью «рваного» синтаксиса, точного сохранения структуры диалога. Помня о драматизированности текста, переводчик должен быть чувствителен к стилю реплик, стилистически индивидуализировать речь каждого из персонажей, отделять неавторское слово в тексте от авторского.

Анализ имплицитных смыслов в лирике Р. Фроста позволил обнаружить в тексте функциональную нагруженность детали, признаки безреферентного диалога (разрыв коммуникации), принципиальную неразрешенность конфликта, эксплицированную в паузах, специфическом синтаксисе. Все эти приемы формируют в стихотворениях Фроста выраженный психологический подтекст, который требует внимательного рассмотрения, осознания и корректной переводческой интерпретации.

Размышляя о подтексте фростовской лирики и особенностях передачи подтекстовых смыслов в рамках художественного перевода, мы неизбежно возвращаемся к «текстоцентрической концепции перевода». Совершенно ясно, что произведения подобного рода следует воспринимать как единое целое, сложное единство имплицитных и эксплицированных смыслов и стремиться сохранить эту целостность при переводе. На уровне рецепции авторского текста переводчиком фростовская лирика открывает неисчерпаемые возможности для переводческих интерпретаций в силу ее гиперсемантической. Максимально бережное отношение ко всем имплицитным компонентам фростовского текста при переводе поможет передать специфику художественной манеры оригинального поэта, чья лирика кажется на первый взгляд простой и безыскусной, но на самом деле заключает в себе бездну символических значений и порождает множество субъективных ассоциаций.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Frost R. Poetry [Электронный ресурс]. URL: [http://www.internal.org/Robert\\_Frost](http://www.internal.org/Robert_Frost) (дата обращения: 30.11.2013).
2. Борев Ю. Б. Художественная рецепция и герменевтика [Электронный ресурс]. URL: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1285> (дата обращения: 30.11.2013).
3. Бродский И. Скорбь и разум // Иностранная литература. 1997. Вып. 10 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/brodscy.html> (дата обращения: 30.11.2013).
4. Брудный А. А. Психологическая герменевтика. Москва, 2005.
5. Верещагин Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. Москва, 1990.
6. Гриневская Л. Е. Текст как доминирующая единица перевода /Л. Е. Гриневская, О. В. Зимина, В. Б. Киселева // Лингводидактические аспекты перевода в процессе подготовки переводчиков. Материалы международного научно-практического семинара 15 ноября 2005 г. Иркутск, 2006.
7. Ермакова Е. В. ИмPLICITность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.famous-scientists.ru/list/4564> (дата обращения: 30.11.2013).
8. Козьма М. П. Подтекст как вторичная моделирующая система (на материале художественных произведений английских и американских писателей) [Электронный ресурс]. URL: [http://discollection.ru/article/22032009\\_koz\\_ma\\_margarita\\_retrovna\\_92752/2](http://discollection.ru/article/22032009_koz_ma_margarita_retrovna_92752/2) (дата обращения: 30.11.2013).
9. Кошляк А. Б. Категории художественного текста // Стилистика текста : языковые средства экспрессивного текста. Уфа, 1989.
10. Шаракшанэ А. Р. Фрост [Электронный ресурс]. URL: [poezia.ru/EditorColumn.php?sid=318](http://poezia.ru/EditorColumn.php?sid=318) (дата обращения: 30.11.2013).

Поступила в редакцию 23.10.2013

**И. А. ШИШКОВА**

**РОМАН И. МАКБЮЭНА «ЦЕМЕНТНЫЙ САД»  
КАК ОБРАЗЕЦ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ  
КОНЦА 70-х ГОДОВ XX ВЕКА**

Автор исследует художественные особенности романа И. Макьюэна «Цементный сад». Рассмотрена трансформация образа сада в английской литературе для детей и взрослых XX в.

*Ключевые слова:* детство, образ сада, природа, антиутопия, эсхатологические мотивы.

Известная исследовательница английской детской литературы Мораг Стайлз неслучайно назвала свою книгу о трех веках детской поэзии «Из сада на улицу» (*From the Garden to the Street*, 1998). Многие поэтические произведения для детей, начиная с 70-х гг. XX в., перестали включать в нарратив природу как естественную среду обитания ребенка, считая этот образ устаревшим и чуждым интересам современного читателя.

Как представляется, название «Из сада на улицу» можно использовать как развернутую метафору не только при исследовании произведений для юных читателей, но и применить ее к литературе для взрослых, в которой протагонистами являются дети.

По мнению Стайлз, произведения с ярко выраженной натуралистической направленностью часто обвиняют в отсутствии подлинной художественности [*Styles*, 1998, p. 266–268], чего нельзя сказать о первом романе Иэна Макьюэна «Цементный сад» (*The Cement Garden*, 1978).

В этой связи А. И. Горшков справедливо замечает, что для оценки литературного текста необходимо знать обстоятельства его создания, однако эти знания не могут раскрыть его достоинства и недостатки, в то время как именно последние свидетельствуют о его качестве: «<...> именно они определяют, что перед нами — “необработанный отрывок” или целостное и глубокое по выраженной мысли и чувству, <...> многоплановое по кругу высказываемых представлений и ассоциаций произведение» [Горшков, 2008, с. 404]. «Цементный сад», несомненно, и глубокое, и многоплановое произведение, на которое не могли не повлиять события, произошедшие в детстве Макьюэна.

Писатель родился в 1948 г. в семье военного. Во время французской и британской оккупации Египта (1956) он, по его признанию, впервые

почувствовал, что на его глазах вершится история. Находясь с родителями на территории одной из воинских частей в Ливии и наблюдая за отцом, почти никогда не расстававшимся с револьвером на поясе, Макьюэн понял, что политические события могут сильно повлиять на жизнь людей. В 1978 г. в одном из интервью писатель так описывает своих родителей: отец — «красивый» и «доминирующий», а мать «очень нежная женщина, которой легко манипулировать» [Malcolm, 2002, p. 1]. Персонажи, очень похожие на его родителей, воплощены и в его первом романе «Цементный сад».

Окончив частную школу для мальчиков, Макьюэн сначала изучает французский и английские языки в Университете Сассекса (1967–1970), а в 1970 г. поступает в магистратуру по литературному мастерству Университета Восточной Англии. Во время учебы начинается его сотрудничество с телевидением, и из-под его пера выходят несколько рассказов, включенных впоследствии в собрание его сочинений. Начиная с 1972 г., Макьюэн полностью посвящает себя творчеству. Его романы, многие из которых переведены на русский язык: «Дитя во времени» (The Childin Time, 1987), «Амстердам» (Amsterdam, 1998), «Искупление» (Atonement, 2001) «Суббота» (Saturday, 2005) и др., — приносят ему славу одного из самых популярных и уважаемых авторов Великобритании.

На первый взгляд, история, описанная в «Цементном саде», вызывает отторжение. Главный герой, пятнадцатилетний Джек, рассказывает о своей безрадостной и никчемной жизни: нелюбимом отце, одержимом маниакальным желанием подавлять чужое мнение и отделить свой сад, единственное место, к которому он относился с нежностью, цементной стеной от остального мира; доброй матери, никогда не противостоявшей грубости супруга, своих двух сестрах и брате. Как и любой подросток, Джек стремится освободиться от родительской опеки. После смерти отца единственное желание парня — почувствовать себя самостоятельным, бездельничать и ни о чем не беспокоиться. Мать серьезно заболевает и перед смертью предостерегает сына: оставшись сиротами, дети попадут в приют — их всех разлучат, и они будут жить вдали друг от друга. Под влиянием ее страшных слов Джек принимает чудовищное решение: тайно захоронить мать в подвале, в сундуке с цементом, оставшемся после смерти отца. Герой подсознательно хочет сохранить «свое стадо» и не разлучаться с самыми близкими — Джули, Сью и Томом. Он по-своему проявляет свои мужские качества и делает это не ради нарушения общественных норм, в чем его легко заподозрить из-за отвратительных, столь подробно описанных вредных привычек. Смерть матери приводит к драме — подросток понимает, что их всех ожидает безрадостное будущее, и именно этот страх объясняет его дикий поступок — не предать тело матери земле, а спрятать его от социальных работников.

В своем романе Макьюэн показывает по-своему сплоченную семью. Несмотря на отсутствие тепла в отношениях друг с другом, дети любят мать. Проживая на той улице, где многие дома брошены их хозяевами, они и сами ощущают себя брошенными. Создается впечатление, что Джека тяготит безделье, но он не знает, как разнообразить свой досуг.

В «Цементном саде» нет «маленьких» и «хорошеньких» детских персонажей, типичных для английской детской поэзии в еетрадиционном понимании с XVII по 70-е гг. XX в. [см. : Styles, p. xviii]. Нет там и сельского

идиллического пейзажа: вместо изумительных по красоте английских пригородов — безликая улица с пустыми домами, в которых никто не живет. В «Цементном саде» Макьюэна отец главного героя тоже выращивает цветы, но проложенные дорожки и упорядоченность его зеленых насаждений наводят тоску на персонажей, которые никак не ассоциируются с образцовыми детьми викторианской литературы — даже в трогательном образе младшего братишки чувствуется какая-то странность и навязчивость (если Питер Пэн у Дж. Барри не желает взрослеть, то Том вообще хочет превратиться в младенца и постоянно капризничает, требуя материнской заботы).

М. Стайлз обращает внимание на всем известную истину — дети могут быть разного роста, необязательно красивы, а главное, их характеры, как и у взрослых, тоже, порой, далеки от совершенства. Нельзя не согласиться с исследовательницей в том, что, в отличие от детей среднего класса, и во времена У. Блейка, и в викторианский период, детям из бедных крестьянских и рабочих семей некогда было любоваться красотами природы и проводить досуг в сельской местности [Styles, p. xviii]. Действительно, могли ли крестьянские дети XIX в. в полной мере ощутить беззаботность своего существования, не говоря уже о тех несчастных тружениках, которых отцы с малых лет брали с собой в шахты (ср. : Wyatt A. *The Children's Book*, 2009)? В литературе, как и в жизни, неблагополучным детским персонажам во второй половине XX в. тяжкий труд заменило безделье, ведущее к безнравственному поведению и преступности.

Как издавна повелось в английской литературе, в XIX в. к символу сада обращались в нравоучительных целях: для изображения «правильной», полезной для себя и общества трудовой деятельности персонажей и в связи с теми метаморфозами, которые в результате постоянной занятости происходили с их характерами (ср. изменения, случившиеся в жизни девочки Мэри в «Заповедном саде. — *The Secret Garden*, 1911» Ф. Х. Бернетт). Патриотическое стихотворение Р. Киплинга «Слава сада» (*The Glory of the Garden*, 1911) посвящено Англии, где всем найдется дело по душе, но автор намекает, что без труда не стоит рассчитывать на удачу. С течением времени изменилась как сама могущественная держава, так и понятие «сад», веками рассматривавшееся не только в широком смысле как родина, но и в локальном — как место проведения досуга: в саду детям было весело бегать, играть с забавными домашними любимцами, и именно среди деревьев и цветущих растений смена времен года приобретала особую прелесть [ср. : Styles, p. viii]. У Макьюэна это милое сердцу английского читателя пространство вдруг стало цементным, где нет места детям. Следуя традициям, Макьюэн все же сохраняет этот символ, возрождая в своей мрачной антиутопии истинно английский колорит: для отца сад представляет собой своеобразное убежище от неразрешимых проблем (болезнь, боязнь разорения). Отец постоянно занят усовершенствованием участка, украшая его территорию лесенками и уступами, гипсовой статуей танцующего Пана, даже маленьким прудиком с двумя золотыми рыбками. В отличие от викторианских подростков с высокими идеалами, воспетыми в романах Ч. Диккенса, Джек далек от устремлений к совершенству и злобно констатирует, что идиллия нарушена — рыбок в тот же день склевали птицы.

Сад, работа в нем больше не являются панацеей и не в силах внушить главе семейства, истинному англичанину, надежду на лучшее — после первого



сердечного приступа отец перестает ухаживать за растениями, и в рукотворном раю всю приходит в негодность. Символ защищенности превращается в печальное напоминание о несбывшихся мечтах отца сохранить то, что пока еще не исчезло из его жизни, а именно: дом, устоявшийся в нем порядок, покорную жену и бессловесных детей. Трепетное отношение отца к саду, любовь к зеленым насаждениям резко отличаются от его обращения с детьми. Он насмехается над энурезом младшего сына, еле заметными, белесыми бровями дочери, прыщами Джека, увлечением старшей сестры спортом. Отец портит семейные праздники: ему нравится, когда дети безропотно ему подчиняются, «ходят по струнке». Как в английских викторианских романах, он ожидает от них вежливости и благопристойного поведения. Будничным печальным нарратив приобретает иронический смысл, когда протагонисты-дети не остаются в накладе и мстят отцу по-своему: оставшись наедине друг с другом, они придумывают шутки типа «вопрос-ответ», главным объектом которых становится отцовский сад. Однако Джеку неизвестно, к чему стоит стремиться, и он испытывает смешанные чувства: здесь, как это ни парадоксально, вступает в силу мотив преданности родителям. Даже такому безалаберному подростку, как Джек, необходимо внимание: несмотря на странное поведение отца, совместная с ним работа доставляет ему удовольствие; обидев нежеланием позавтракать мать, он раздумывает, не вернуться ли ему домой, чтобы извиниться. Словно на зло отцу, Джек ехидно представляет себе, как будет сравнен с землей отцовский участок. «Доминанта дали» подростка (термин Л. С. Выготского) приобретает в сознании героя уродливые формы — он распаляет свое воображение, когда разрушение кажется обновлением, своеобразным освобождением от родительской опеки.

Анализируя английские художественные произведения 70-х гг. XX в., М. Стайлз констатирует, что из них постепенно стали исчезать хорошо воспитанные дети (справедливость слов исследовательницы подтверждают поступки персонажей романа Макьюэна). Вместо демонстрации безукоризненных манер мальчики готовы драться по любому пустяку и постоянно пререкаться со взрослыми (неадекватные поведенческие реакции Джека). М. Стайлз также подчеркивает, что, если в центр внимания авторов попадают животные, то из забавных домашних любимцев они превращаются в неизвестно кого: породистые собаки становятся всклоченными и неухоженными дворнягами (ср. придуманную Джеком собаку Космо), а пугаи — грубиянами, выкрикивающими из клеток оскорбления своим хозяевам. Место действия переносится из садов и живописных парков в обычные дома (ср. жилище Джека), построенные на улицах без единого деревца (Джек с младшим братом Томом проводят уйму времени на пустыре). Из идеализированного и защищенного родителями пространства детские персонажи среднего класса часто переезжают в муниципальные многоэтажки. На смену саду приходит улица, а реалистическое описание действительности часто заслоняет в воображении ребенка волшебство [Styles, p. 263].

Сопоставим взгляды И. Макьюэна на современную английскую литературу XX в. с наблюдениями Н. Т. Рымаря о литературе XIX в., справедливо указывающего на то, что реалистический роман характеризуется привлечением особого внимания к нравственным проблемам. Последнее обусловлено отходом от традиционных представлений и стремлением обрести

новые нравственные ориентиры для «личности в ситуации обособления», а также поиском новых рычагов для укрепления морали с целью изображения «реальной практической деятельности обособленного индивида» [Рымарь, 2002, с. 15]. Если в реалистическом произведении XIX в. автор и критикует, и в то же время пытается оправдать своего персонажа [Там же, с. 17], то в постмодернистском романе XX в. Макьюэн дистанцируется от протагониста, предлагая читателю самому составить о нем независимое суждение. В период создания романа, в конце 70-х гг. XX в., в литературе отсутствуют готовые рецепты для улучшения социально-экономических и культурных условий существования, и Макьюэн избегает давать читателю советы, как было принято у викторианского автора-наставника.

В целях нашей работы обратимся к словам Ю. Н. Тынянова о главном действующем лице романа или повести: «герой становится опорным пунктом, за которым вы следуете не отрываясь. <...> Раз автор избрал героя, то, будь герой только именем, все равно — нагрузка интереса и любви на его стороне. (Да запомнят некоторые авторы сценариев для кино, что нельзя делать злодея центральной фигурой, потому что все симпатии зрителя будут на его стороне.)» [Тынянов, 2002, с. 386–387]. Познакомившись с главным героем Джеком, читатель вряд ли его полюбит, но обязательно последует за ним «не отрываясь» благодаря мастерству писателя. Макьюэн не делает из него ни настоящего злодея, ни положительного персонажа. В. Е. Хализев и С. А. Мартыанова отмечают присутствие психологизма в литературе XIX–XX вв. практически во всех жанрах и выделяют социально-психологический роман как вид для наиболее яркого его проявления [Хализев, Мартыанова, 2002, с. 217]. «Цементный сад» проникнут психологизмом, обусловленным неблагоприятной экономической ситуацией, особенно на севере Великобритании в 60-е гг. XX в., и враждебной для подростков домашней обстановкой. У парня полно недостатков, иногда он отвратителен, но его внутренние монологи, завуалированный «миллион терзаний», заставляют о многом задуматься и, прежде всего, о том, насколько реален сюжет, и, главное, финал романа, предложенный Макьюэном.

«Цементный сад» рассматривает проблему взросления персонажей на фоне деградации протагониста. Автор намеренно помещает источник порока в Англию, выбирая именно эту страну для развертывания действия, а не другую экзотическую местность [Malcolm, p. 10]. Макьюэн делится с читателем мыслями о вселенском зле — необязательно уезжать далеко за подтверждением существования беспредела. Зло ожидает персонажей дома, в той пресловутой крепости, которой так гордятся англичане, и даже в неоднократно воспеваемой в английской прозе семье может произойти все что угодно, если, как и в «Повелителе мух» (The Lord of the Flies, 1954) У. Голдинга, оставить подростков без присмотра.

Несомненно, «Цементный сад» И. Макьюэна не рассчитан на юного читателя — слишком откровенно и отталкивающе звучат в нем натуралистические фрагменты. По многим признакам это произведение можно отнести к постмодернистскому направлению: внешнее неприятие идеалов и ценностей прошлого, неверие в безграничные возможности личности, эсхатологические настроения, диффузия стилей, даже эклектичное смешение речевых регистров [Маньковская, 1997, с. 350–351]. Дух разрушения и упадка, пронизывающий

«Цементный сад», враждебность внутреннего (родители) и внешнего (улица) окружения героя превращает роман в антиутопию с готическими, психологическими и экзистенциальными компонентами.

Напомним, что исследователями не раз отмечалась важность адекватного понимания термина «жанр». С точки зрения М. Николаевой, это не просто абстрактная разновидность или категория для обсуждения текста. Нельзя привесить ярлыки к книгам, обозначив их принадлежность к определенному жанру, который в настоящее время не рассматривается как закрытая, самодостаточная единица. Границы жанра подвижны и динамичны. М. Николаева подчеркивает, что тексты больше не принадлежат отдельным жанрам, а соответствующим образом в них модифицируются, обретая те или иные отличительные признаки [Nikolajeva, 2005, p. 57–58]. По мнению Д. Малколма, И. Макьюэн, в отличие от своих собратьев по перу, Г. Свифта и П. Аккройда, не злоупотребляет в «Цементном саде» приемами, продиктованными синтезом жанров [Malcolm, p. 9].

Нет в романе и четко очерченных готических образов — «замка», «города», «комнаты» [ср.: Красавченко, 2001, с. 186], однако присутствует метафора дома как ускользающего от детей спасительного острова в океане проблем и неприятностей. В доме Джека, кроме подвала, которому суждено превратиться в склеп для мамы, нет других готических символов. Возможно, цемент, закупленный отцом и казавшийся лишним, когда были живы родители, в воспаленном воображении персонажа превращается в субстанцию, способную окружить их «стадо» прочной стеной, за которую не проникнуть враждебно настроенным взрослым.

Макьюэн постоянно вызывает у читателя, знакомого с английской детской литературой XIX в., ассоциации, связанные с иным прочтением известной информации — нравственные идеалы, воспитанные у ребенка трудом на свежем воздухе (ср.: «Заповедный сад» Ф. Х. Бернетт), постепенно исчезают. Духовные ценности, с такой любовью закладываемые в художественные произведения XIX в. сестрами Бронте, Ч. Диккенсом, Г. Джеймсом, американцем, высоко ценившим британские традиции и почти всю жизнь прожившим в Англии, Дж. Элиот, Э. Несбит и др., вызывают у персонажей конца 60-х гг. XX в. лишь насмешку и раздражение.

Образ пусть и изменившегося, но до определенного времени ухоженного сада резко контрастирует с другими элементами повествования — дом персонажей расположен в бедном районе, и его окружают пустые здания с неухоженными садами, заросшими сорняками: «Наш дом когда-то стоял на улице среди таких же обжитых домов. Но теперь квартал превратился в пустырь, на котором сквозь проржавевший мусор пробивалась жгучая крапива. Другие дома снесли, чтобы строить здесь шоссе, которое так и не построили» [Макьюэн, эл. ресурс]. Однако дом Джека отличался от других своим сходством с замком и «всеим своим обликом» напоминал «угрюмого, задумавшегося человека» [Там же].

Образ прочного, добротного, но обедневшего дома, когда-то знававшего и лучшие дни, перенесен в английскую реальность конца 60-х гг. XX в. В романе этот образ представлен с экзистенциальной точки зрения: рассказчик рвется к свободе, плохо понимая, что это значит на самом деле. По его внутреннему монологу можно понять, что дом для него не является на-

дежным убежищем, традиционным для английской прозы со счастливым концом (ср.: Ч. Диккенс «Оливер Твист» (1837–1839) и «Дэвид Копперфильд» (1849–1850)), к которому стремятся вернуться протагонисты, пройдя через целый ряд жизненных перипетий.

Дома, окружающие героя, постепенно приходят в негодность: здания превращаются в опустевшие помещения, в которых персонажи больше не могут укрыться от превратностей судьбы. Гуляя по близлежащей улице, Джек забрел в один такой дом: «Я стоял в почерневшей гостиной с разрушенным потолком и выгоревшим полом. <...> В большинстве брошенных домов все, кроме мебели, осталось в порядке на своих местах, и каждый предмет словно говорил тебе: вот здесь люди ели, здесь спали, здесь сидели» [Макьюэн, эл. ресурс]. В родном доме Джека из-за болезни матери также все запущено: «По комнате кружились мухи, одна из них ползла по ручке моего кресла. <...> То, что обеденный стол оказался в спальне, было для меня слишком необычно — я не мог просто так уйти <...>» [Там же].

Джек не ожидал уготованных ему испытаний, постоянно вспоминая слова мамы о том, что, в случае ее смерти, дом будет стоять пустым, как и другие дома в округе, и в него скоро залезут и вынесут все, представляющее какую-либо ценность. Предвкушение героем свободы смешивается с ощущением страха. В момент горя детей пугает соседский дом, погруженный, как показалось Джеку, уже не в задумчивость, а тяжелый сон.

Возможно, когда-то отец Джека занимал престижную, хорошо оплачиваемую должность, но впоследствии здоровье его ухудшилось, и он уже не мог, как прежде, обеспечивать семью. И описание скучного и мрачного дома, и ремарка об отсутствии друзей и родственников у его обитателей — все указывает на неподходящую атмосферу для воспитания взрослеющих детей. Хронотоп (термин М. М. Бахтина) романа охватывает очень небольшой промежуток времени, прошедшего со дня смерти отца до трагического ухода матери и приезда полиции (немногим более полугода), и ограниченное пространство (дом, территория вокруг него и близлежащая улица), на фоне которых развивается сюжет. Макьюэн обращается к исторической памяти читателя, возвращая его к событиям 60-х гг. XX в., связанных не только с понижением уровня жизни Британии, но и ностальгическими размышлениями о процветании империи во время правления королевы Виктории. Писатель горько констатирует, что к середине XX в. институт семьи разваливается, страх безработицы приводит людей к болезням, а сады перестают цвести. Описывая Англию эпохи шестидесятых, Макьюэн будто перекидывает мостик в прошлое, наполняя пространство узнаваемыми для английской аудитории деталями: писатель акцентирует любовь соотечественников к спорту, их трепетное отношение к природе, увлечение подростков женского пола повестями для девочек и т. д. Однако в романе «Цементный сад» спорт вызывает ненависть эгоиста-родителя, книги для девочек уже не помогают решить недетские проблемы межличностных отношений отцов и детей, и городской пейзаж больше не радует глаз.

Разделяя интерес своих коллег к английской истории, но разочаровавшись в политике, писатель по-своему интерпретирует сложившийся миропорядок. Нельзя сказать, что в «Цементном саде» он полностью отходит от исторической и социальной трактовки окружающей действительности. Дух

эскапизма в речевых портретах детских персонажей обусловлен определенной авторской интерпретацией тревожных событий, происходящих в стране [Malcolm, p. 1–7]. Так, в «Цементном саде», как и во многих произведениях подобного рода, несмотря на эксплицитное отрицание нравственных ценностей, прослеживается стремление сохранить их на имплицитном уровне. Отметим, что протагонист Джек, с одной стороны, воспринимает хаос, царящий в семье, как нечто естественное, а с другой — в своих рефлексивных рассуждениях тяготеет к устоявшемуся миропорядку (например, обидев отца, он испытывает облегчение, когда тот через два дня с ним снова заговаривает) и мысленно ждет от взрослых обуздания своего подросткового темперамента. На парня производит сильное впечатление герой понравившегося ему научно-фантастического романа, капитан Хант, отличающийся положительными качествами, эрудицией и организованностью. После смерти матери, еще раз перечитав книгу, Джек отмечает для себя постоянное стремление своего кумира к знаниям и порядку, задаваясь вопросом: «Интересно, <...> стал бы он заботиться о чистоте или интересоваться мировой литературой, если бы его корабль никуда не летел — просто висел бы в космосе, неподвижно, день за днем?» [Макьюэн, эл. ресурс].

Уделяя большое внимание психологическим особенностям персонажа, Макьюэн дает понять читателю, что размышления Джека свидетельствуют о его постоянном самоанализе, о котором он сам, вероятно, и не подозревает. Писатель сочувствует своему герою — описывая Джека как юного извращенца, он понимает, что, во-первых, подросток не может справиться с животными инстинктами, обусловленными гормональным взрывом, а во-вторых, одиноких, осиротевших детей некому поддержать. Сам парень не представляет себе, как изменить ситуацию, а взрослого, чтобы помочь ему, как в нравоучительных историях для юношества XIX в., в романе нет. И прежде эгоистичному и жесткому отцу часто бывало не до отпрысков, а у матери при всей ее доброте не хватало сил не то что на общение с ними, но даже на обычные домашние дела, без которых невозможно представить себе жизнь любой семьи с четырьмя детьми. Позже, после смерти отца, мать делает попытки «достучаться» до старшего сына, но они заканчиваются ее полным фиаско.

Для речевой характеристики персонажей Макьюэн не использует нецензурной лексики, которую можно наблюдать у других авторов, пытающихся найти общий язык с целевой читательской аудиторией при помощи жаргона и бранных выражений [Styles, p. 264]. Джеку, как и другим подросткам, оказавшимся в тяжелой ситуации, вызванной болезнью или отсутствием работы у родителей, необходимо чувствовать свою нужность близким. Без одобрения последних таким потерянными детям трудно, по мнению психологов, формировать свое «я». Как считает Г. С. Абрамова, принадлежность к «команде», к «своим людям» хотя бы на время позволяет подросткам почувствовать защищенность [Абрамова, 2002, с. 533].

У Джека есть такая «команда» — сестры, но и они из-за отсутствия опыта не в состоянии объяснить ему, как поступить в той или иной ситуации, и он вынужден обо всем думать самостоятельно. Не побежав сразу за помощью после сердечного приступа отца, когда тот упал на землю, подросток пытается оправдаться перед собственной совестью: «Я не убивал своего отца. И все же

порой мне кажется, что я подтолкнул его к гибели. <...> Отец остался в моей памяти болезненным, раздражительным и настырным» [Макьюэн, эл. ресурс]. Увидев, что отец неожиданно потерял сознание, мальчик «поначалу несколько секунд вообще не мог сдвинуться с места» [Там же]. Джек, словно нехотя, сообщает о своих действиях. В частности, отмечает, что, не мудрствуя лукаво, «взял доску и аккуратно заровнял отпечаток его (отца. — *И. Ш.*) лица на свежем, мягком бетоне» [Там же]. Здесь нельзя согласиться с доводом Д. Малколма, что дикость подобного поступка продиктована желанием автора не показывать внутреннего мира эгоистичного и развращенного Джека [Malcolm, p. 47–48]. Скорее, это изображение безотчетной реакции подростка, обусловленной растерянностью перед случившимся, или его подсознательного нежелания, чтобы этот отпечаток увидели мать и сестры. В сцене смерти отца Макьюэн показывает неадекватное поведение пятнадцатилетнего героя, испытывающего тяжелый шок. Как замечает Малколм, повествование от первого лица окрашено отсутствием ярких тонов, сопровождающих неявные проявления эмоций или мотивации [Ibid., p. 48]. Исследователь недоумевает, почему реакция Джека на смерть отца оказывается такой равнодушной. На самом деле это не равнодушие, а естественное выражение подросткового замешательства в непривычной для него ситуации. Для объяснения поведения героя в этом фрагменте обратимся к мнению психолога. Так, Г. С. Абрамова пишет: «Вступив в этот возраст, человек сталкивается с тайной своего изменчивого Я, постоянно ускользающего от него же самого. Для сохранения Я необходима огромная работа по его построению, если хотите, <...> выстраиванию. Без необходимого психологического материала этого не сделать. <...> подростку требуется психологическая информация для дальнейшего осуществления жизни его Я. <...> основным условием получения такой психологической информации может быть его встреча со взрослым человеком, который <...> является <...> нравственным идеалом, жизненным идеалом, но не абстрактным, а конкретным, может быть, ежедневным воплощением его в отношении подростка» [Абрамова, с. 540]. Именно такой психологической информацией Джек и не обладал — отец был далек от передачи сыну полезных для его возраста сведений, никогда не разговаривал с ним о смысле жизни и никак не поощрял мальчика. Мать относилась к парню по-доброму, но он видел ее неспособность противостоять грубости отца, а сестра, красавица и умница, избегала странного старшего брата и не желала допускать его в свое окружение.

В самом начале романа прослеживается, как Джек постоянно старается даже мысленно не разочаровать родителя и заявить о своей взрослости. Когда к дому подъезжает машина с цементом, он сожалеет о том, что грузчики видят в его руках детский комикс, а не газету с репортажем о скачках или футбольном матче. Следуя за отцом по двору, мальчик мысленно повторяет его фразы, а позже озвучивает в другой ситуации его реплики: «Об этом не может быть и речи. Все, разговор окончен» [Макьюэн, эл. ресурс]. Его удивляет, что обычно тихая и спокойная мать настаивает на отправке мешков с цементом назад, мотивируя свое требование полным отсутствием денег. Подросток не понимает грубого отношения отца ни к матери, ни к брату: отец постоянно придирается к братишке Джека, Тому, ревнуя жену к младшему

сыну. В родительском споре о цементе Джек принимает сторону отца, но критически — насмешливо относится к его поведению, потешаясь над его самодовольным и глупым видом.

Мать до болезни всегда вела себя по-другому, была на стороне детей и жила их интересами: ходила на соревнования по бегу к дочери, позволяла Джеку прогулять школу, понимая, как тому хочется побыть дома с ней наедине, когда там нет ни сестер, ни отца, и можно без помех пообщаться друг с другом. Джека, как любого эгоистичного подростка, удивляло, что у матери есть и своя жизнь. Если раньше, пока был жив отец, Джек не испытывал угрызений совести по поводу равнодушного отношения к ней, то после ее смерти им овладело острое чувство вины.

Образ сестры Джека, Джули, заметно выделяется на фоне других детей. Макьюэн показывает, что она отнюдь не отвергает традиционного представления об «образцовой девушке», сформированного английскими женскими журналами, и стремится быть лучшей среди сверстниц, тщательно отглаживает школьную форму, носит накрахмаленные нижние юбки и чулки, что строго запрещено руководством школы, каждый день меняет блузку. Для читателя важны ее лидерские качества — в школе Джули популярна среди сверстников: «<...> она правила своим кланом и поддерживала свою репутацию, пользуясь пугающим, презрительным спокойствием» [Макьюэн, эл. ресурс]. В портретных особенностях героини прослеживаются повадки настоящей леди — Джули, несмотря на прекрасные спортивные возможности, не суетится без нужды, всегда ходит медленно и с прямой спиной, напустив на себя глубокую задумчивость. Однако Макьюэн дает понять, что формы ее поведения не всегда соответствуют портретным характеристикам — несмотря на уверенный вид, ей стоит больших усилий отвечать перед классом, она тщательно скрывает свои эмоции — ее гнев всегда выражается в презрительном молчании. По мнению Джека, испытывавшего к сестре неосознанное сексуальное влечение, «<...> она жила в ином, отдельном от нас мире прекрасных людей, знающих, что они прекрасны» [Там же].

На фоне красоты Джули усугубляются отталкивающие физиономические характеристики Джека — девушка постоянно резко критикует брата за неопрятный, неприемлемый для ее окружения внешний вид и начинает его избегать. Когда мать заболевает, Джули принимает на себя родительские функции, взяв на себя каждодневную заботу о матери, младшей сестре и братьях.

Джеку легче общаться с младшими братом Томом и сестрой Сью, напоминающей девочку-инопланетянку. Ее взросление протекает тоже нелегко: у нее появляются свои секреты, которыми она может поделиться только с матерью. Девочка любит своих братьев и сестру и до глубины души трогает душу Джека, когда в школе при всех называет его своим братишкой. Парню кажется, что Сью относится к нему с симпатией. Девочка много читает, даже в школу идет, уткнувшись в книгу. Ей нравятся романы о девочках ее возраста, лет тринадцати-четырнадцати. И здесь Макьюэн глубоко проникает в психологию подростка женского пола, которой интересны рассказы о жизни сверстниц, потому что у нее нет собственных положительных ориентиров. Углубившись в содержание своих книг, повествующих о другой жизни, об увлекательных приключениях героинь в школах-интернатах, Сью пытается отвлечься от

грустных мыслей — болезни матери, смерти отца, вечной неприкаянности Джека. Поведенческие характеристики Сью свидетельствуют об эволюции ее образа: кроме повестей для девочек, она берет в библиотеке книги по естествознанию, что свидетельствует о ее желании учиться и вырваться из серых буден. У Сью формируется твердый характер, и она, как тигрица, охраняет свое личное пространство от посягательств старшего брата.

Младший брат Том «маленький и слабый для своих шести лет, бледный, слегка лопухий. <...> идеальная жертва» [Макьюэн, эл. ресурс]. Том страдает, когда болеет мама. Он остро нуждается в ее близости, пытается все время быть рядом. После смерти отца Джек встает на его защиту, когда братишка рассказывает ему, что в школе у него есть враг. Младший братишка обескураживает Сью, когда заявляет, «что устал быть мальчиком и теперь хочет побыть девочкой» [Там же]. Причину своего желания поменять пол Том объясняет просто — «девчонки не дерутся». Том настораживает своим желанием Джека, но Джули понимает опасения старшего брата по-своему. В ее реакции прослеживается отношение самого писателя к положению женщин — Макьюэн всегда на стороне слабого пола. Малколм подчеркивает поляризацию женского и мужского начал, запечатленную в «Цементном саде» [Malcolm, p. 11]. В пылу спора Джули напоминает Джеку о том, что девочке носить мужскую одежду позволительно — никто не удивится, если она появится в брюках. Джули объясняет это обстоятельство попустительским отношением общества к мужчинам, которым все можно. В то же время, если мальчик надеет женское платье, над ним будут смеяться: «Вы только посмотрите на него! На кого он похож! Он выглядит как... как... Как девчонка! — И посмотрите на нее, — подхватила Сью, указывая на Джули, — в этих брюках она выглядит как... как... как настоящая красавица!» [Макьюэн, эл. ресурс]. Сью и Джули протестуют против неравноправия полов. По мнению Джека, их спор так и остается на уровне теории.

Когда Джек перестает умыться, мыть голову, стричь ногти и чистить зубы, не только старшая, но и младшая сестра стесняется его вида и притворяется, будто его не замечает, стараясь не появляться с ним на людях. Представление о Джеке, составленное его сестрами, расходится с его собственным: он не переживает по поводу своей неопрятности и отталкивающей внешности. Однажды, увидев себя в зеркале, Джек воспринимает свой образ как весьма привлекательный: «Свет, падавший сквозь витраж над дверью, окрасил мои соломенные лохмы в разные цвета. Желтоватая полутьма скрыла прыщи и угри. В зеркале я казался себе необыкновенным, каким-то величественным. Я смотрел на свое отражение, пока не почувствовал, что оно будто отделяется от меня, начинает жить самостоятельной жизнью, парализует меня своим взглядом. С каждым ударом сердца оно словно отступало в полумрак, голову и плечи его окружал темный ореол» [Макьюэн, эл. ресурс]. Макьюэн дает понять читателю, что восприятие героем себя самого обманчиво. М. М. Бахтин пишет о том, что, глядя на себя в зеркало, человек видит «отражение своей наружности, но не себя в своей наружности. <...> В самом деле, наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь ожи-



вить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале [и] какого у нас не бывает в жизни» [Бахтин, 2000, с. 59].

Зеркальный образ не соответствует истинной сущности Джека. Смерть матери и ее нелепое захоронение полностью выбивают его из колеи — ему видится ее призрак на улице, он вспоминает свое заветное желание стать свободным, но понимает, что смерть близкого человека не помогла ему освободиться от горьких мыслей и не принесла ощущения радости.

О беспокойном внутреннем состоянии мальчика свидетельствует его сон: «Во сне за мной гнались какие-то люди, которых я не мог разглядеть. В руках они держали ящик и требовали, чтобы я в него заглянул, но я бежал со всех ног. <...> В деревянном ящике с крышкой на петлях, должно быть, когда-то хранились дорогие сигары. Крышка приоткрыта на дюйм или два, внутри темно. <...> Теперь я знал: в нем какой-то зверек, зловредный и страшно вонючий, и он хочет оттуда выбраться» [Макьюэн, эл. ресурс]. Сон Джека введен в канву повествования неслучайно — мальчик тяготится своей жизнью, но не может выбраться из будто очерченного пространства, наполненного всевозможными запретами: воспитанный в строгости, он постоянно испытывает еле различимые читателем муки совести и в то же время, в силу своего возраста, не может дать четкого объяснения происходящему. Мать пытается помочь сыну, рассказать ему о причинах его беспокойства, обусловленного взрослением, но ее «актерские» интонации лишь отпугивают его. Делая вид, что не слушает мать, Джек, тем не менее, вспоминает о ее наставлениях, когда остается наедине с самим собой.

Со смертью матери двое старших детей, Джек и Джули, понимают всю тяжесть свалившейся на них ответственности. Подростковое соперничество по поводу старшинства сменяется горькими размышлениями о будущем. Несмотря на постоянные споры, дети чувствуют родственные узы и волнуются друг за друга, в минуту опасности становясь единым целым: «<...> я вдруг увидел нас со стороны, словно картину в раме кухонного окна: один сидит и плачет, другая стоит и утешает его, и на какие-то полсекунды задумался о том, который из этих двух — я» [Макьюэн, эл. ресурс]. Впервые столкнувшись со смертью, старшие брат с сестрой не знают, как себя вести, — им обоим тяжело и страшно. Описание сцены в комнате с умершей матерью по своему еле слышному трагическому звучанию напоминает отрывок из романа А. Камю «Посторонний» (1942). Макьюэн глазами Джека издалека, словно машинально, фиксирует происходящее, используя прием «остранения» (термин В. Шкловского). Рассказчик, как в замедленной съемке, видит эмоциональную реакцию сестер и младшего брата. К чувству горя, которое Джек внешне не осознает, примешивается физиологическое ощущение брезгливости — ему не хочется прикасаться к трупу. Рассказчик Джек называет себя с двумя сестрами и братом «стадом», что тоже объяснимо — дети остались сиротами, словно потерянные пастухом овцы. Дети не верят в Бога, у них нет «Пастыря доброго», и с потерей матери из жизни исчезают любовь и надежда. Торжественность момента ухода матери в вечность снижается за счет «корявого» описания его подростком, в силу обстоятельств не научившегося сопереживать, но на уровне подсознания остро чувствующего беду: «Порой мне казалось, что мы сидим в ожидании чего-то ужасного, и

тут же я вспоминал, что ужасное уже случилось» [Там же]. Ремарки писателя позволяют читателю тоже стать активным участником повествования. Широко использование глаголов движения, показывающих растерянность и горе детей, раскрывают всю глубину их переживаний: «застыл и безропотно, как слепой, позволил <...> увести себя прочь», «выбежал из спальни», «сгрудились в кучку», «постарались быстрее проскользнуть мимо маминой двери», «<...> устало качала головой, словно скорбная старуха» [Макьюэн, эл. ресурс]. Вряд ли можно согласиться с Д. Малколмом в том, что читатель знает о вредных привычках Джека, но ему не дано понять, что чувствует главный герой [Malcolm, p. 47]. Текст свидетельствует об обратном: Джеку часто бывает «очень не по себе», он приходит к сестре «рассказать ей свой сон и поговорить о маме», иногда он чувствует, «что один, совсем один на свете» [Ibid.]. Джек страдает, мучается, переживает, но по-своему, и, как и другие его сверстники-подростки, скрывает свои эмоции от взрослых. Автор, как и его предшественники в литературе дидактической направленности, показывает, что труд идет на пользу даже такому неблагополучному подростку, как Джек. Герой признается, что «впервые за несколько недель был счастлив. Я был в безопасности — я принадлежал к могущественной тайной армии. Мы работали больше четырех часов, одно дело сменялось другим, и я почти перестал осознавать собственное существование» [Макьюэн, эл. ресурс]. Рефлексивная память Джека не всегда правильно фиксирует его поступки. Дикое для нормального человека захоронение матери влияет на психику парня: в его голове все путается, и он не понимает, зачем они так поступили, но при этом его подсознание постоянно работает. Д. Малколм указывает на использование писателем противоречащих друг другу рефлексивных воспоминаний Джека, Джули и Сю. Воспоминания детей не совпадают, когда они говорят о матери, о погоде, обсуждают прошлое [Malcolm, p. 48].

Малколм подчеркивает, что, по мнению критиков, во внутренних монологах Джека Макьюэн частично использует стиль, напоминающий стиль Хемингуэя. Этот стиль изменяется, когда писатель поручает Джеку произносить фразы, принадлежащие более образованному персонажу, каковым Джек на самом деле не является [Ibid.]. В «Цементном саде» Макьюэна четкий, лаконичный стиль Хемингуэя попадает на британскую почву, тщательно охраняемую англичанами от потустороннего влияния — отсюда и колебания в регистрах, используемых в романе, — от образного и разговорного в сторону нейтрально формального. На взгляд Малколма, речь Джека отличает чрезмерная официальность, что, подрывает веру в существование подобного подростка и делает его скорее детищем автора [Malcolm, p. 10]. С таким утверждением трудно согласиться, так как Джек, несмотря на свою трудную жизнь, не Маугли, а воспитывается в семье среднего класса, ежедневно слыша упорядоченную речь матери и даже обвиняя ее, как мы видели выше, в актерских интонациях, что в определенной степени свидетельствует о ее культуре. Кроме того, процитируем слова А. И. Горшкова: «Над образом рассказчика всегда стоит образ автора» [Горшков, с. 422], поэтому вполне естественно, что Джек и в самом деле детище автора, но очень близок по своим речевым и психологическим характеристикам к обычным неблагополучным подросткам, среди которых многие вовсе не обязательно злоупотребляют нецензурной бранью.

Как считает Малколм, выбранная Макьюэном нарративная стратегия выполняет несколько функций. Во-первых, эмоциональный запас рассказчика помогает читателю лучше представить себе тот мертвый, оторванный от нормальной жизни мир, в котором приходится действовать персонажам. Во-вторых, автор эмоционально не идентифицирует себя с рассказчиком. Писатель не позволяет читателям сочувствовать персонажам. Джека с сестрами не прощаешь, поскольку имеешь возможность заглянуть в их внутренний мир. Да и они, на самом деле, не нуждаются в прощении или сочувствии. В-третьих, стилистические аспекты голоса рассказчика делают невозможным истинное сопереживание, поскольку слишком много отталкивающих, натуралистических деталей. Кроме того, стилистическое снижение (в данном случае переход от нейтральных по словесным рядам внутренних монологов более образованного человека к небрежному просторечью подростка. — И. Ш.) приводит к эффекту восприятия всех персонажей как придуманных автором, превращая текст в метатекст. [Malcolm, p. 50–51].

Малколм называет Джека «ненадежным рассказчиком» [Ibid.], потому что позже, в дневнике своей сестры Сью, он предстает другим — равнодушным и грубым с окружающими. Повествование ведется линейно, с отступлениями героя, вспоминая о прежнем укладе жизни семьи.

Экзистенциальная проза Макьюэна лишь на короткий миг отвлекает мысли читателя от основной темы произведения — детского одиночества, виновниками которого становится не только семья, но и государственная система опеки в целом. Если бы дети не боялись быть отправленными в разные детские дома или приюты и у них не было негативного опыта, приобретенного в школе, им никогда не пришлось бы в голову скрывать от соседей свое горе, разыгрывая счастливую семью.

Как отмечает Малколм, в «Цементном саде» очень мало дидактики — персонажи поступают так, как им заблагорассудится, не думая о последствиях. Даже их дикие поступки, которые на страницах другого произведения были бы истолкованы как развращенность, здесь излагаются без намека на морализирование [Ibid., p. 15–16].

Несмотря на противоречивое отношение критиков к роману и неоднозначное восприятие мрачных аспектов повествования, «Цементный сад» причисляют к выдающимся достижениям писательского искусства. Проза Макьюэна не расходится с доминирующими направлениями литературного процесса Великобритании 80–90-х гг. XX в., но собственное, индивидуальное видение происходящего значительно отличает ее от других авторов.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *MacEwan, Ian*. The Cement Garden. 2009, by Rosetta Books, LLG <http://ru.scribd.com/doc/150475957/The-Cement-Garden> (Дата обращения: 10. 10. 2013)
2. *Malcolm, David*. Understanding Ian McEwan. University of South Carolina Press, 2002.
3. *Nikolajeva, Maria*: Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction: The Aesthetic of the Genre. Lanham, MD: Scarecrow, 2005.
4. *Styles, Moraq*. From the Garden to the Street. An introduction to 300 years of poetry for children. RedwoodBooks, Trowbridge, Wiltshire, 1998.

5. *Абрамова Г. С.* Возрастная психология: учебное пособие для студентов вузов. Екатеринбург, 2002.
6. *Бахтин М. М.* Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 2000.
7. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. Москва, 2008.
8. *Красавченко Т. Н.* Готический роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. Москва, 2001.
9. *Макьюэн И.* Цементный сад [Электронный ресурс]. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=5039> (дата обращения: 30. 11. 2013).
10. *Маньковская Н. Б.* Постмодернизм // Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург, 1997. С. 348–351.
11. *Рымарь Н. Т.* Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. Москва, 2002. С. 9–21.
12. *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция: Избранные труды. Москва, 2002.
13. *Хализев В. Е.* Параграф 4. Сознание и самосознание персонажа. Психологизм / В. Е. Хализев, С. А. Мартыанова // Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. 3-е изд., испр. и доп. Москва, 2002. С. 209–218.

*Поступила в редакцию 14. 10. 2013*

**И. В. МАКАРОВА**

## **МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОЭЗИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА**

Автор анализирует мифологическое начало в творчестве Велимира Хлебникова, подчеркивая стремление поэта преодолеть разобщенность мира обращением к целостности архаичной гармонии.

*Ключевые слова:* Велимир Хлебников, архаическое сознание, мифопоэтическое пространство.

Творчество Велимира Хлебникова пронизано мифологическими мотивами. Он воспринимал поэзию как средство духовного преобразования мира, стремящегося к утраченной целостности, превосходящей возможности человеческого познания. В поэтическом освоении мира, по Хлебникову, соединяются интеллектуальное, эмоциональное и волевое начала — так возникает миф. Именно в мифологическом пространстве художник способен раскрыть сущность мироздания. Обращение к древним верованиям, таинствам шаманов, попытки создания универсального языка — все эти творческие поиски могут быть представлены как стремление поэта к универсализму, основы которого он искал в обращении к архаическим началам сущности человека.

В своей последней сверхповести, написанной перед смертью, Хлебников появляется в образе Зангези — то ли пророка, то ли шамана, который разгадал мир, но никем не понят:

1-й прохожий. Что он делает?

2-й прохожий. Читает, говорит, дышит, видит, слышит, ходит. По утрам молится.

1-й прохожий. Кому?

2-й прохожий. Не поймешь! Цветам? Букашкам? Лесным жабам?

1-й прохожий. Дурак! Проповедь лесного дурака!

(«Зангези») [Хлебников, 1986, с. 475]

Тем не менее сам Зангези воспринимает себя как центральную фигуру, он связан со всеми уровнями мира, его знание может служить всем, он отправляется в путешествие в пространстве-времени, отыскивая в истории математическую закономерность смены великих империй, пытаясь прояснить человечеству будущее. Он служит прежде всего окружающим и старается поддержать равновесие в природе, как это всегда делал древний шаман.

В мае 1905 г., в девятнадцатилетнем возрасте, Хлебников воспринял известие о поражении русского флота при Цусиме так, как неофит переживает инициацию: он почувствовал ответственность за гармонию мироздания в целом. В «Свояси» он пишет: «Законы времени, обещанье найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при известии о Цусиме, собирались десять лет» [Хлебников, 1986, с. 37]. В 1912 г. в статье «Учитель и ученик», своей первой книге, Хлебников предсказывает путем своих вычислений Октябрьскую революцию. Он использует любимую пифагорейцами математику для описания мира и поисков закона преодоления его раздробленности, но со своей общиной-миром он говорит на поэтическом языке как единственном доступном и говорящем о мире, и слушающему.

С. Гроф утверждает, что «для передачи сути духовных переживаний и описания трансцендентных реальностей более адекватным и подходящим, хотя и далеко не совершенным средством является поэзия» [Гроф, 2004, с. 42]. Но любой ли поэт стремится к этому? В своей книге «Космическая игра» Гроф выделил следующие имена: Уильям Блейк, Райнер Мария Рильке, Д. Г. Лоуренс, Уолт Уитмен, Уильям Батлер Йейтс. Нам кажется справедливым продолжить этот ряд Велимиром Хлебниковым (заметим: у поэта всегда была с собой маленькая книжечка Уитмена). В своей статье «О стихах» он отмечает: «Говорят, стихи должны быть понятны. . . С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества. . . суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета. . . Между тем, этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком. . .» [Хлебников, 1986, с. 633].

Хлебников надеется создать всеобъемлющую систему языка. Такое желание связано у поэта прежде всего с необходимостью явления целостности системы, которая сама способна установить равновесие, удалить «ижицу» войн и ввести новую денежную единицу — «удары сердца». Каждое стихотворение — это осуществление архаического сознания, заговор, призыв к людям последовать путем познания целого мира, где целый — прежде всего — целостный. Объединяющее начало выговаривается поэтом всеми возможными способами:

О, Сад, Сад!

Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку. . . [Там же, с. 185].

Метаморфозы — излюбленный прием Хлебникова, и они всегда масштабны и развернуты во времени. Р. Якобсон увидел в них «обращенный параллелизм». «Если отрицательный параллелизм отрицает ряд метафорический во имя ряда реального, то обращенный параллелизм отрицает реальный ряд во имя метафорического. . . В хлебниковском «Чертике» мы как бы присутствуем при самом процессе реализации словесного построения:

сиделец (с кружкой в руке):  
 Напиток охотно подам,  
 Пришедшим ко мне господам.  
 Края пенного стакана широки и облы,  
 О, не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?  
 Пиво взойдет до Овна и до Рака, —  
 О, не угодно ли, сфинксы, рака?

Пиво не дороже копеечек пяти,  
Взметнет до Млечного Пути.  
В моем стакане звездная пена,  
В обширном небе не узнать поднос с пивной  
закуской —  
Обычай ново-русский!  
(Стакан пива принимает размеры вселенной. . . )  
(«Чертик») [Иванов, 2000, с. 34–35]

Метафора Хлебникова естественного происхождения и не несет в себе подражательной красоты, она действует, то есть развивается и осуществляется. К примеру, в пьесе «Ошибка смерти» «Барышня Смерть говорит, что у нее голова пустая, как стакан. Гость требует стакан. Смерть отвинчивает голову» [Там же, с. 35]

Мы не будем останавливаться на филологических новациях Хлебникова — они детально описаны ведущими лингвистами и не являются предметом данной статьи. Для нас интересно, что авторы литературоведческих трудов о поэте не могут не затронуть философско-эстетических и психологических аспектов его личности. Своеобразное понимание Хлебниковым пространства и времени, целеустремленность и уверенность в будущем счастье всего живущего, — не могли остаться в стороне при оценке его творчества. Г. Винокур пишет: «. . . основная поэтическая мысль, с которой пришел и с которой ушел из литературы Хлебников, была мысль о своеобразном преодолении пространства и времени. В своем видении Хлебников сразу обнимал одним взором все времена и весь мир. . . Он в высшем, конечно, смысле, «не понимал» разницы между VI и XX в., между египтянами и полабянами. . . все это было для него живым и целостным единством. . . История — это разные эпохи, разные культуры, разные государства и народы, разные литературы, разные языки. Но Хлебников видел только одну общую культуру, одно человечество, одну литературу, один, наконец, язык» [Там же, с. 207].

Поэт в своих стихотворениях оперирует временем и пространством, как ребенок цветными деревянными кубиками:

О, если б Азия сушила волосами  
Мне лицо — золотым и сухим полотенцем,  
Когда я в студеном купаюсь ручье.  
Ныне я скромный пастух,  
Косу плету из Рейна и Ганга и Хоанхо  
(«О, если б Азия сушила волосами») [Хлебников, 1986, с. 103].

Вместе с тем Хлебников постоянно обращается к прошлому. Его интересует смысл слов, скрытых в их коренном архаическом значении, он хочет вспомнить и вернуть к жизни сущность первоначальных имен. «Специфическое ощущение непосредственности, которым проникнута «мифургия» Хлебникова, вполне возможно связана с его опытом общения с культурами, находящимися в относительно первобытном состоянии. Это ощущение обособляет Хлебникова от большинства писателей. . . » [Баран, 2002, с. 31]. Мысль о том, что нужно остановиться и вспомнить изначальные и скрытые теперь истины, повторяется, подчеркивается, при этом мир Хлебникова не антропоцентричен:

Закон качелей велит  
 Иметь обувь то широкою, то узкую.  
 Времени то ночью, то днем,  
 А владыками земли быть то носорогу, то человеку.  
 («Закон качелей велит») [Там же, с. 76].

В «Учителе и ученике» Хлебников сравнивает писательское слово с народным с точки зрения выбора творцом между архаическими славянскими богинями смерти и жизни — Мораной и Весной, противопоставляя писательский призыв к смерти и жизнеутверждение народной, коллективной поэзии. Вывод, сделанный им для себя: «Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц!» [Там же, с. 591]. Именно трансляция коллективной поэтики, лежащей в глубинах народного языка, покровительство древней богини любви и жизни Весны, делают стихотворения Хлебникова радостными и светлыми. Они просветляют истину творения. В них нет места ужасу и безысходности.

Может я сам,  
 К 7 небесам  
 Многих недель проводник,  
 Ваш разум окутаю,  
 Как строгий ледник,  
 И снежными глазами  
 В зеленые ручьи  
 Парчой спадая гнутою,  
 Что все мы — ничьи,  
 Плещем у ног  
 Тканей низами  
 («А я...») [Там же, с. 109].

Конечно, такая поэзия возможна только в случае органичного ведения целостного мира. В начале XX в. такое мировосприятие влияло на многие умы: к примеру, немецкий философ Мартин Хайдеггер писал: «Это ведение, будучи волением, укрывается в истине творения и только поэтому остается ведением. Такое ведение не изымает творение из его самостояния в себе самом, не стягивает его в округу простого переживания и не низводит творение до роли простого побудителя переживаний» [Хайдеггер, эл. ресурс]. В случае Хлебникова мы имеем дело с творцом, сознание которого было направлено на поиск архаических основ человеческого бытия.

В пьесе «Госпожа Ленин» сценой является внутреннее пространство человека, а действующими лицами — голоса зрения, слуха, рассудка, внимания, памяти, страха, осязания и воли:

Голос слуха: Щелкает ключ.  
 Голос страха: Ключ повернулся.  
 Голос рассудка: Это они.  
 Голос сознания: Мне страшно.  
 Голос воли: Но все же слово не будет произнесено. Нет.  
 Голос зрения: Дверь раскрылась...  
 («Госпожа Ленин») [Хлебников, 1986, с. 416].



В этом отрывке мы узнаем голоса, которые приносят различную информацию, но целого в расщепленной личности нет и быть не может. Не похожа ли эта ситуация на наше однобокое изучение окружающего мира?

В поэме «Журавль» Хлебников прямо предостерегает:  
Плывут восстанием на тя иные племена!  
Из желез  
И меди над городом восстал, грозя, костяк,  
Перед которым человечество и все иное лишь пустяк,  
Не более одной желез.  
Прямо летящие, в изгибе ль,  
Трубы предвещают человечеству погибель  
[Там же, с. 186].

Поэт рисует перед нами отвратительное чудовище вешности мира, где мертвое подчиняет живое (равновесие нарушено), но всякая его сказка оканчивается хорошо: журавль улетает, это только предостережение. Мир Хлебникова на самом деле целостен и прекрасен.

Люди, когда они любят,  
Делающие длинные взгляды  
И испускающие длинные вздохи.  
Звери, когда они любят,  
Наливающие в глаза муть  
И делающие удила из пены.  
Солнца, когда они любят,  
Закрывающие ночи тканью из земель  
И шествующие с пляской к своему другу.  
Боги, когда они любят,  
Замыкающие в меру трепет вселенной,  
Как Пушкин — жар любви горничной Волконского.  
(«Люди, когда они любят») [Там же, с. 72].

Любовь, как одно из высших постижений жизни и Весны, Хлебников проводит через опорные точки целостного мира: абстрактного человека, зверя, солнце и бога, и замыкает в Пушкине — меряя ее сущность поэтической речью.

Привлекательность Велимира Хлебникова состоит не столько в новых словах, ритмах и построении поэтического пространства, сколько в возбуждении архаического сознания на новом уровне, в восторге нового зренья, порождающего прозрение счастливого будущего и естественности человека и мира, параллели круговорота природы и процесса поэтического творения. «Истина как просветление и затворение сущего совершается, будучи слагаема поэтически. *Все искусство* — дающее прибывать истине сущего как такового — *в своем существе* есть поэзия. . . Тем не менее, творение языка, поэзия в узком смысле слова, занимает выдающееся место среди искусств. . . Язык впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию впервые изводит сущее в слово и явление. Такое именование, означая сущее, впервые назначает его к его бытию из его бытия» [Хайдеггер, эл. ресурс].

Поэтическое и мифологическое мышление идет самостоятельным путем и развивает интуиции в человеке, который воспринимает мир целостно и

естественно во всех его проявлениях: он не агрессивен, но миролюбив; не оценочен, но открыт для развития. Творение открыто для него. Очень важно, чтобы горизонты воспринимающего и поэта пересеклись в сотворении. Акт творения должен иметь свое преодоление или сотворенное превратится в «полезный предмет», вызывающий удовольствие или вообще невостребованный.

И с ужасом  
Я понял, что никем не видим,  
Что нужно сеять очи,  
Что должен сеятель очей идти!  
(«Одинокий лицедей») [Хлебников, 1986, с. 167]

Вот что важно Хлебникову, и он, продолжая математические изыскания в пространстве-времени, одновременно выступает, как заклинатель, речи которого могут управлять светилами, могут бросить к его ногам столетия.

Он считает необходимым расширение сознания, находит важным преодоление логики и, базируясь на этих положениях, строит миф: «Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно, но велико?»

Узор точек, когда ты заполнишь белеющие пространства, населишь пустующие пустыри? <...> Есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им. . . одно протяженное многообразие» [Там же, с. 577–578].

В этом зыбком пространстве есть возможность осуществления творения и воззвание к его необходимости, которое может и должно привести к умножению творения.

Поэзия Велимира Хлебникова актуальна своим мифопоэтическим пространством, своим «шаманским» служением человечеству, своей неутомимой попыткой сохранить мир целостным и вернуть людей к его пониманию, своим приглашением к коллективному сотворению мира.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баран Х. О Хлебникове. Контексты. Источники. Мифы. Москва, 2002.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного [Электронный ресурс]. URL: <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/gadamer.htm> (дата обращения: 14.02.2013).
3. Гроф С. Космическая игра. Москва, 2004.
4. Иванов В. В. Мир Велимира Хлебникова / В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Порнис. Москва, 2000.
5. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. Философско-литературный журнал. 1991, № 1.
6. Хайдеггер М. Истоки художественного творения [Электронный ресурс]. URL: [http://viscult.ehu.lt/uploads/Heidegger\\_ursprung.pdf](http://viscult.ehu.lt/uploads/Heidegger_ursprung.pdf) (дата обращения: 14.02.2013).
7. Хлебников В. Собрание сочинений. Т. 3. Москва, 2002.
8. Хлебников В. Творения. Москва, 1986.
9. Яблоков И. Н. История религии. Москва, 2004.

Поступила в редакцию 01.12.2013

### НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПУТЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В НАУКЕ И В ТВОРЧЕСТВЕ»

6 декабря 2012 г. в Литературном институте им. А. М. Горького состоялась конференция на тему «Путь интеллектуала в науке и в творчестве», организованная кафедрами общественных наук и зарубежной литературы. В конференции приняли участие преподаватели и научные сотрудники кафедр общественных наук и кафедры зарубежной литературы Литературного института, кафедр древнего мира, новой и новейшей истории и отечественной истории XX в. МГУ им. М. В. Ломоносова, кафедры всеобщей истории РГГУ. Конференция приветствовал ректор Литературного института, д. ф. н., проф. Б. Н. Тарасов.

Ниже приводятся материалы докладов участников конференции.

**И. А. Гвоздева**

#### **АДРИАН — ИНТЕЛЛЕКТУАЛ ИЗ ДИНАСТИИ АНТОНИНОВ**

Элий Адриан (76–138 гг. н. э.), став вторым принцепсом династии Антонинов, вынужден был решать сложнейшие задачи государственного строительства: переход к стратегической обороне Империи, совершенствование управления провинциями. С этими задачами ему удалось справиться настолько, что именно его правление стало «золотым веком» римской Империи (Spart. Vit. Adr. IX. 7).

В начале II в. н. э. римская Империя имела наиболее протяженные границы, нуждавшиеся в охране и в укреплении. Адриан понимал невозможность дальнейшей эскалации агрессии и, стремясь не допустить прорыва варваров, перешел от наступления к обороне. По всей линии границ Империи стали проводиться строительные работы и создавалась специальная пограничная полоса из оборонительных укреплений. Эта система называлась «лимес» и состояла из рва, вала, на котором возводилась стена, строились крепости или отдельные кастеллы, расположенные на расстоянии нескольких километров друг от друга, а также стоянки легионных лагерей. Иногда, вместо фундаментальной фортификации на валу возводился частокол. Вдоль вала проводилась военная дорога, обеспечивающая быструю переброску войск под защитой лимеса. При такой системе даже небольшие воинские подразделения могли обеспечить оборону лимеса и сковать силы нападающих варваров. Лимес возводился как долговременная оборона земель провинций, демонстрируя практике новую стратегическую политику Адриана. Высокая боеспособность римской армии превращала лимес в неприступную, прочную, непоколебимую твердыню, о которую разбивались попытки варваров нанести вред Империи.

Кроме оборонительных сооружений Адриан занимался гражданским строительством. В Риме он восстановил Пантеон, базилику Нептуна, множество культовых зданий, форум Августа, бани Агриппы, построил мост, гробницу около Тибра и храм Доброй богини (Spart. Vit. Adr. XIX. 10–11).

Как архитектор Адриан был самый яркий филэллин из всех Антонинов. Его собственная вилла на Тибре содержала много эллинских названий: Ликей, Академия, Пританей, Конопа [Shear, 1981, p. 374]. Покровительство греческой культуре проявилось в грандиозной строительной деятельности Адриана на Балканах, и особенно в Афинах, где он перестроил Агору Цезаря и Августа, соорудив здесь библиотеку Адриана. В библиотеке особенно поражала симметрия портиков этого грандиозного комплекса (квадрипортикус). Это архитектурное новшество Адриан внедрил именно в Афинах, отталкиваясь от модели храма Мира в Риме, построенном при Веспасиане. Библиотека Адриана стала центром интеллектуальной жизни Афин, являясь выражением римского форума. Портик Адриана в Афинах был расположен на огромной площади, включающей сады, библиотеки, залы, украшенные статуями. Этот комплекс мало чем отличался от форума Траяна в Риме [Ibid, p. 375]. Очевидно, что Адриан-архитектор стремился вновь возродить Афины как культурный центр эллинского мира, превратив его в величественный город, согласно римским нормативам. На этом примере Адриан продемонстрировал свое понимание римской политики романизации. Реконструкции подвергались старые здания на агоре, как, например, базилика, которая очень напоминает базилику Помпея I в. до н. э. в Риме. Таким образом, Адриан ввел в Афины западный стиль здания [Ibid, p. 376]. Базилика и имперский форум — это наиболее характерные приметы общественных сооружений римского периода в Афинах. Они демонстрируют как бы архитектурный язык римского правления в провинциях.

Адриан был прекрасно подготовлен в точных и прикладных науках (арифметика, геометрия, черчение) (Spart. Vit. Adr. XIV. 9). Будучи энциклопедически образован, он часто инспектировал ученых специалистов в их науках, и если они могли достойно ответить на его вопросы, то удостоивал их высоких почестей и делал богатыми. Тех же ученых, которые явно не подходили для своей профессии, он делал богатыми и удостоивал почестей, но отстранял от их профессиональных занятий (Spart. Vit. Adr. XVI. 10–11). Адриан очень любил путешествовать. Он много читал, и мечтал побывать во всех землях, о которых прочитал (Spart. Vit. Adr. XVII. 8). В его правление Флавий Арриан в 134 г. совершил плавание по Понту до Диоскуриады, которое описал в своем «Перипле», написанном в виде письма Адриану, содержавшее географические и этнографические данные, а также сведения военно-политического характера [Birley, 2003, p. 425–438].

Адриан занимался поэзией и литературой, что не было характерно для римской *virtus* (Spart. Vit. Adr. XIV. 4). Он прекрасно разбирался в литературе и философии, был знатоком Гомера и Платона, Катона и Энния, Эпиктета и Фаворина. Элий Спартиан писал, что Адриан, в подражание поэту Антимеху из Колофона, написал книгу «Катаханы» (Spart. Vit. Adr. XVI. 2). Поэту Флору, который адресовал ему строки:

Цезарем быть не желаю,  
По британцам всяким шляться,  
укрываться,  
От снегов страдая скифских.  
он в ответ написал:  
Флором быть я не желаю,  
По трактирам всяким шляться,  
По харчевням укрываться,  
От клопов страдая круглых.  
(Spart. Vit. Adr. XVI. 3–4).

Умирая, Адриан якобы написал такие стихи:

Душа моя, скиталица  
И тела гостя, спутница,  
В какой теперь уходишь ты,  
Унылый, мрачный, голый край,  
Забыв веселость прежнюю.  
(Spart. Vit. Adr. XXV. 9).

Дион Кассий писал, что Адриан предавался таким занятиям, как ваяние и живопись (DioCass. LXIX. 3. 2). Элий Спартиан добавляет, что Адриан прекрасно рисовал, любил играть на цитре, хорошо пел и писал стихи (Spart. Vit. Adr. XIV. 8–10).

В то же время Адриан прекрасно владел оружием и был очень сведущ в военном деле (Spart. Vit. Adr. XIV. 10). Аполлодор из Дамаска написал трактат по военной технике «Полиоркетика», посвятив его Адриану, при котором он командовал легионом. В 136 г. Адриан поручил Флавию Арриану написать новый труд по этому вопросу, желая, чтобы он стал учебником для подготовки военачальников и чтобы в ней были учтены новые тактические взгляды самого Адриана [Ridley, 1989, p. 551–565; Перевалов, 2010, с. 310–340].

**Т. Б. Гвоздева**

### **ГИППАРХ — «ЛЮБИТЕЛЬ МУЗ»**

Гиппарх Афинский был младшим сыном тирана Писистрата и его первой жены, афинянки (Aristot. Ath. Pol. XVII. 3). От этого брака у Писистрата был старший сын — Гиппий, иногда в источниках упоминается еще один сын — Фессал (Aristot. Ath. Pol. XVIII. 1) [Ленская, 2008, с. 86]. После смерти Писистрата Гиппий и Гиппарх поделили между собой сферы влияния: как политик прославился Гиппий, человек суровый и жесткий, а Гиппарх был более склонен к интеллектуальной и творческой жизни (Thuc. VI. 55. 1; Aristot. Ath. Pol. XVII. 3). В превращение Афин в культурный центр Эллады большая роль принадлежала Гиппарху. Именно ему (иногда Писистрату) многие авторы приписывают такую важную акцию, как запись поэм Гомера для состязания рапсодов на Панафинейских играх (Ps. -Plat. Hipp. 228b; Ael. VH. VIII. 2; XIII. 14) [Shapiro, 1998, p. 98–102]. Эти состязания стали необыкновенно популярными не только в Афинах, но и в других городах

Греции. Агон рапсодов проводился на рубеже VIII — VII вв. до н. э. в Халкиде и на Делосе. На территории Аттики он стал известен с VII в. до н. э. В Афинах рапсоды выступали на Панафинейском празднике, на Браврониях и Апатуриях. Позднее агонисты исполняли не только поэмы Гомера, но и поэмы Гесиода и даже элегии Солона [Гвоздева, 2004, с. 20–21].

Гиппарх привлек в Афины многих поэтов и музыкантов. В 522 г. до н. э. по его приглашению в Афины, привлеченный большими деньгами, прибыл знаменитый поэт Анакреонт, имя которого уже было известно всей Элладе. Анакреонт был родом из малоазийского г. Теос. В 545 г. до н. э. он переселился в г. Абдеры во Фракии, а потом переехал на о-в Самос к тирану Поликрату. После убийства Поликрата Анакреонт получил приглашение Гиппарха и, к великой радости последнего, его принял. За знаменитым поэтом Гиппарх отправил пятидесятивесельное судно (Ps. -Plat. Hipp. 228c–d). В Афинах Анакреонт пользовался не только уважением Гиппарха и его брата Гиппия, но и Крития, деда известного олигарха V в. до н. э., и Ксанטיפпа, отца Перикла. Позднее, после убийства Гиппарха в 514 г. до н. э., Анакреонт переехал в Фессалию ко двору тиранов Алевадов.

Поэт и музыкант Лас из Гермиеона (обл. Арголида) также откликнулся на зов Гиппарха. Автор так называемого «обновленного дифирамба», он был приглашен специально для устройства на Панафинейях состязания дифирамбов, в искусстве которого Лас не знал себе равных. Плутарх пишет, что Лас совершил настоящий переворот в современной музыке; он старался придать дифирамбу большее музыкальное разнообразие, допускал переход от одной мелодии к другой, использовал звуковое богатство флейт (Plut. Demus. 29). Лас оставил первое в греческой литературе руководство по музыке. Он любил своеобразные звуковые эффекты и необычные сочетания звуков, которые получили названия «ласизмы». Он был чрезвычайно образованным и ученым человеком. Именно Лас уличил поэта Ономакрита в том, что тот вставлял в стихотворения поэта Мусея подложные стихи. В результате разразившегося скандала Ономакрит был вынужден покинуть Афины (Herod. VII. 61). В Афинах Лас также вступил в конфликт с молодым тогда еще поэтом Симонидом Кеосским, о вражде с которым позднее написал Аристофан. Кроме того, в словаре Суды говорится, что Ласу приписывается искусство спора — эристики.

Гиппий, старший брат Гиппарха, был прекрасным знатоком оракулов (Herod. V. 93). Писистратиды даже собрали целую библиотеку прорицаний (Herod. V. 90). Так при их дворе оказался поэт Ономакрит (Herod. VII. 6). Многие считали его основателем учения орфиков. Некоторые авторы приписывали Ономакриту все орфические гимны. Геродот писал, что Гиппарх и Ономакрит были связаны самой тесной дружбой (Herod. VI. 6). Писистратиды хотели превратить Афины в религиозный центр, противопоставив их более древнему и авторитетному Дельфийскому оракулу. Они демонстративно не обращались за советами в Дельфы и никогда не посылали туда приношений. Гиппарх жертвовал дары оракулу в Птоге, конкурирующему с Дельфами. Не известно, были ли сами Гиппарх и Гиппий приверженцами орфического учения. Ономакрит помогал Гиппарху в его занятиях литературой и сам сочинял эпические поэмы. Если верить Павсанию (VIII. 31; 37; IX. 35), они примыкали к «Теогонии»

Гесиода. Кроме того, поэт «прославился» как первый «фальсификатор» — он выдавал свои поэмы за творчество Мусея и Орфея. Когда Ономакрит был уличен Ласом в подделке оракулов, то был изгнан Гиппархом из Афин. Однако позднее он появился при дворе персидского царя как друг Писистратидов.

Также Гиппарх привлек в свой кружок тогда еще малоизвестного поэта Симонида Кеосского. Платон пишет, что Гиппарх постоянно держал молодого поэта при себе, одаряя его сверх меры большим жалованьем и дарами, до которых тот был весьма падок (Ps. -Plat. Hipp. 228b–d). Не без помощи Симонида Гиппарх создавал свои знаменитые изречения, надеясь закрепить таким образом свой авторитет. На дорогах Гиппарх устанавливал гермы с изречениями, которые он частично заимствовал, а частично придумал сам:

Памятник этот Гиппарха — шествуй путем справедливым.

Памятник этот Гиппарха — друга не ввергни в обман ты!

Вероятно, Гиппарх имел честолюбивое желание прослыть мудрецом и воспитывать народ, изрекая некие моральные сентенции. В этом образцом для него несомненно послужил тиран Коринфа Периандр (один из Семи Мудрецов). Элиан пишет о том, что Гиппарх покровительствовал образованным людям. Своим примером он хотел воспитывать афинян, чтобы под его властью они становились лучше — ибо он считал, что как человек принадлежащий к хорошему обществу, он не уступал никому в мудрости (Ael. VH. VIII. 2). После падения тирании Симонид, возможно тяготившийся зависимостью от Гиппарха, резко поменял свое отношение к тиранам [Харламова, 1987, с. 164–165]. В более поздних стихах он прославляет тираноубийц, осуждая тиранию и восхищается демократией:

День, в который Гиппарх убит был Аристокитоном и  
Гармодием, был светлым по истине днем.

Привлекая в Афины поэтов, Гиппарх считал, что это в первую очередь возвышает его и приумножает славу Писистратидов. «Дом Муз» в Афинах возник во многом благодаря Гиппарху.

У античных авторов мы находим самые противоречивые оценки личности и деятельности Гиппарха. Аристотель пишет о нем, как о легкомысленном и влюбчивом человеке (Ath. Pol. XVIII. 1), тогда как Платон называет его мудрецом (Hipp. 228c–d), а Элиан — просветителем (VH. VIII. 2). Фукидид замечает, что власть Гиппарха не была тягостна для большинства народа и не возбуждала в нем ненависти (Thuc. VI. 54). Аристотель писал, что Гиппарх был «любитель Муз», а Платон, что Гиппарх был «самым мудрым» человеком, но мудрость эта не была связана с государственными делами, а проявлялась только в сфере искусства и воспитания (Hipp. 228b–d). Элиан отмечал, что цель Гиппарха состояла в покровительстве образованным людям (VH. VIII. 2). Гиппарх был «неполитическим» человеком. Он в большей степени унаследовал «поэтические» черты рода Кодридов, так хорошо проявившиеся у Солона [Ленская, 2008, с. 85]. Авторы пишут только о его склонности к изящным искусствам, а не о его качествах правителя. Поэтому у античных авторов Гиппарх чаще всего упоминается как человек творческий, а не как политик, что в большей степени и привело к созданию в античной традиции образа Гиппарха как легкомысленного человека.

В. О. Никишин

### ТЕРНИСТЫЙ ПУТЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В АНТИЧНОСТИ: СЕНЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

Отечественную дореволюционную сенекиану отличал известный плюрализм мнений по вопросу о личных нравственных качествах Сенеки, его литературном даровании, философских взглядах, политических убеждениях и, наконец, о соотношении моральной проповеди философа с его образом жизни и политической деятельностью. Две полярные позиции этого оценочного спектра представляли, условно говоря, «апологеты» и «хулителю».

Профессор В. И. Модестов, безусловно, принадлежал к числу апологетов Сенеки [Модестов, 1881, с. 1585]. Он восторженно писал о «чарующей силе образа Сенеки» [Модестов, 1872, с. 11], подчеркивая в первую очередь его огромные заслуги перед мировой литературой, а затем уже воздавая ему должное как философу-моралисту [Модестов, 1881, с. 1585 сл.]. В целом В. И. Модестов высоко оценил Сенеку, охарактеризовав его как выдающегося мыслителя и гуманиста [Модестов, 1881, с. 1596–1597].

П. Н. Краснов, автор опубликованной в 1895 г. книги о жизни и творчестве Сенеки, как и В. И. Модестов, относился к числу апологетов философа, который характеризовался им как «человек, обладающий широким нравственным мировоззрением» [Краснов, 1895, с. 45]. П. Н. Краснов отмечал «высокую нравственную чистоту» Сенеки [Краснов, 1895, с. 21] и считал, что «фигура его резко выделяется на общем фоне развратников и кутил, составлявших значительную часть тогдашних высших классов» [Краснов, 1895, с. 39]. Он оправдывал не только активное участие философа в политической жизни, накопление им материальных богатств, его предпринимательскую и ростовщическую деятельность, но и такой одиозный факт биографии Сенеки, как пособничество убийству Агриппины [Краснов, 1895, с. 39, 48, 54]. П. Н. Краснов отметил выдающееся значение Сенеки как государственного деятеля, литератора и просто высоконравственного человека [Краснов, 1895, с. 72–74].

Напротив, М. С. Корелин в книге, увидевшей свет в том же 1895 г., дал Сенеке резко негативную характеристику. По его словам, философ «превосходно умер, но при жизни не был свободен от корыстолюбия и запятнал себя лестью и раболепством, совершенно непристойным для служителя добродетели» [Корелин, 1895, с. 70]. Такая оценка в известной степени коррелирует с негативным отношением М. С. Корелина к ущербной, как он считал, стоической морали [Корелин, 1895, с. 68–69], которая, по его мнению, «сводится к рассудочному, холодному и бессердечному эгоизму» [Корелин, 1895, с. 69].

Н. Побединский оценивал учение Сенеки и его самого с православных позиций, выдвигая на первый план тезис о богоискательстве философа. По его мнению, «не считая Сенеку образцом нравственной жизни, мы должны признать, однако, что он был одним из людей, наиболее усердно искавших Бога» [Побединский, 1901, с. 285]. Э. Гримм в своем фундаментальном труде по истории принципата дал умеренную, компромиссную оценку философа и его наследия. Он характеризовал Сенеку как «талантливую и



разностороннего, хотя и не особенно глубокого писателя» [Гримм, 1900, с. 431]. По мнению Э.Гримма, «ни по характеру, ни по глубине мысли он не стоял чрезмерно высоко над средним уровнем» [Там же]. Э.Гримм сумел избежать крайностей в оценке философа и его наследия. В целом довольно сдержанно относясь к Сенеке, он в то же время самой характеристикой его как человека не слишком высоких дарований, «слабого и сознававшего свою слабость» в нравственном отношении, во многом дискредитировал поток критики в адрес философа со стороны его хулителей, как бы переадресовав этот поток эпохе, в которую жил Сенека, и его «нравственно истощенному» поколению.

В. Фаминский, который был таким же апологетом Сенеки, как В. И. Модестов и П. Н. Краснов, высоко оценивал значение моральной проповеди философа [Фаминский, 1906, с. 9]. Хотя В. Фаминский считал, что Сенека не был знаком с христианством [Фаминский, 1906, с. 398–400], тем не менее в нравственном отношении он ставил философа неизмеримо выше многих христиан, которые, по его мнению, забыли Христа [Фаминский, 1905, с. 114 сл.]. Подчеркивая гуманизм Сенеки [Фаминский, 1906, с. 476], В. Фаминский оправдывал далеко не всегда безупречное с нравственной точки зрения поведение философа и, в частности, известное несоответствие образа жизни последнего его собственному учению, обращая внимание читателя на сложные обстоятельства того времени и пороки общества, в котором жил Сенека [Фаминский, 1905, с. 122]. Кроме того, В. Фаминский считал, что собственной стоической кончиной философ искупил все свои прижизненные прегрешения [Там же].

А. В. Амфитеатров, воздавая должное литературно-философскому наследию Сенеки, в то же время крайне низко оценивал его самого как моральную личность, считая философа «соумышленником и соучастником» (вместе с Афранием Бурром) преступлений Нерона [Амфитеатров, 1911, с. 433]. Он ставил Сенеке в вину «грехи практического бессилия, слабавольной податливости, нравственных компромиссов» [Там же]. По мнению А. В. Амфитеатрова, если бы после смерти философа не осталось его сочинений, «картина получилась бы более чем сомнительной красоты» [Там же].

Таким образом, диапазон оценок в российской дореволюционной сенекиане был довольно широк: от позитивных и даже восторженных до негативных и откровенно ругательных. Характерной чертой этой литературы являлся относительный дефицит серьезного научного изучения самой проблематики, что не могло не сказаться на результатах почти полувековых изысканий в данной области.

**Н. А. Маккавеев**

### **ГЕНРИ КРЕСВИК РОУЛИНСОН. УЧЕНЫЙ, ПОЛИТИК, ДИПЛОМАТ**

Имя британского офицера Генри Кресвика Роулинсона (1810–1895) (или в другой транскрипции Раулинсона), внесшего огромный вклад в дешифровку клинописи, можно найти в любой популярной книге о Древней Месопотамии. Не менее значительна его роль в «Большой игре» — как называют англо-русское противостояние в Центральной Азии в XIX — нач. XX вв.

Одним из основных источников для нас является биография Генри Кресвика Роулинсона, написанная его младшим братом Джорджем (1812–1902) — профессором древней истории в Оксфорде, который на английский язык перевел «Историю» Геродота и чьи многочисленные труды активно переиздаются, в том числе в XXI в. Показательно, что предисловие к этой биографии написал известнейший военачальник Британской Империи фельдмаршал Фредерик Роберт Кандагарский [Rawlinson, 1898].

Начало жизненного пути Роулинсона во многих своих чертах типично для его времени и для его социального слоя. **Генри Кресвик** Роулинсон был седьмым из одиннадцати детей в семье оксфордширских землевладельцев джентри, принадлежавшей к старинному роду с четырехсотлетней историей, но не имевшему титулов (только сам **Генри Кресвик** первым из Роулинсонов получит на склоне лет титул баронета), давшему в разное время ряд аббатов и военных. Учиться в университете будущему знаменитому ассириологу так и не довелось. Все его образование — это около пяти лет в трех различных частных школах, где основу учебной программы составляли древние языки, по которым он был первым учеником. Так что свои обширные познания Роулинсон приобрел в основном за счет активного самообразования в свободное от службы время. А унаследованная от отца любовь к спорту дала ему физическую закалку, столь необходимую не только для службы в тяжелом восточном климате, но также и для научной и административной работы. В 1827 г. в возрасте 17 лет родители устроили его кадетом в Индию (это даже на год позже, чем было принято в то время). В свой первый отпуск на родину он приедет лишь 22 года спустя в 1849 г.

По мнению биографов Роулинсон, своим интересом к востоку он обязан влиянию крупного ираниста и по совместительству бомбейского губернатора сэра Джона Малкольма, вместе с которым ему довелось плыть из Англии в Индию [Rawlinson, 1898, p. XV, 21]. Женится Роулинсон поздно: ему было 52 года — его жене 33 года. Несмотря на разницу в возрасте, брак их оказался счастливым, а оба их сына тоже стали военными, старший из них Гарри дослужился до генерала и отличился в Первую мировую войну.

По служебной лестнице Роулинсон продвигался относительно медленно, как правило, ему самому приходилось добиваться следующего чина. Только на 11-м году службы он был произведен из лейтенантов (зато сразу в майоры), еще через 12 лет — в подполковники, а в итоге дослужился до генерал-майора. При этом он отличался очень независимым характером, неоднократно отказываясь от выгодных должностей и наград, если они не вписывались в его жизненные планы. В 1834–1839 гг. он состоял в британской военной миссии, обучавшей персидскую армию. Будучи простым лейтенантом, фактически командовал всеми войсками провинции Керманшах. Именно в это время он увлекся тогда еще нерасшифрованной клинописью, в эти же годы он написал свои первые научные работы по географии Ирана, в которых сочетал свои личные впечатления со знанием множества античных и средневековых источников на языках оригинала. За эти работы он был принят в состав нескольких европейских научных обществ.

Во время первой англо-афганской войны (1839–1842) в чине майора он де-факто возглавлял гражданские власти в Кандагаре при марионеточной

афганской администрации. В 1844–1855 гг. (с двухлетним отпуском в 1849–1851 гг.) занимал должность британского консула в Багдаде, что дало ему возможность возобновить свои занятия клинописью, ради чего отказался от более престижного и лучше оплачиваемого консульства в Непале. В эти годы он, помимо всего прочего, курировал британские раскопки в Месопотамии. В 1858 и 1865–1868 гг. дважды избирался в парламент от либералов, где неизменно занимал воинственную внешнеполитическую позицию, сближавшую его с консерваторами. В 1860 г., не будучи согласен с политикой МИДа, ушел с поста английского посла в Тегеране, которого сам же активно добивался и на котором пробыл меньше года. С 1868 г. и до смерти Роулинсон проработал в Совете по делам Индии на должности председателя Комитета по политике. Параллельно в 1870–1872 и 1874–1876 гг. был президентом Королевского географического общества. В 1860–1865 гг. Роулинсон работал в Британском Музее — это единственный период в его жизни, когда он не совмещал науку со службой. Тем не менее его вклад в науку огромен.

Именно Г. К. Роулинсон с риском для жизни скопировал трехязычную клинописную надпись Дария I на Бехистунской скале, которую сам же дешифровал. Ему же принадлежит открытие — поначалу встреченное научным сообществом в штыки — о том, что в аккадской клинописи один и тот же знак мог иметь несколько (порой до десятка) совершенно различных чтений. С его же именем связано признание ассириологии как науки. В 1857 г. специальная комиссия разслала один и тот же текст четырем ведущим ассириологам, в том числе и Роулинсон, не известив никого из них, что тот же текст отправлен кому-либо еще. Переводы оказались практически идентичными, что развеяло сомнения научной общественности насчет правильности дешифровки. Под его редакцией Британский музей опубликовал пять томов «Клинописных текстов Западной Азии».

Другим важным направлением деятельности Роулинсона была борьба с «русской угрозой» в Центральной Азии. В этом ряду наиболее известна его книга 1874 г. «Россия и Англия на Востоке» [Rawlinson, 1875], где утверждалось, что в результате завоевания Средней Азии наша страна получит возможность угрожать британскому владычеству в Индии, и в качестве превентивной меры он предлагал установление «дружественного» режима в Афганистане. Примечательно, что и ряд наших военных разделяли сходную точку зрения. Так, полковник Генштаба Терентьев обосновывал необходимость среднеазиатских владений для России, в том числе возможностью угрожать индийским владениям Англии и, вследствие этого, более уверенно проводить свою политику в Европе [Терентьев, 1875, с. 277–279].

Конечно, путь Роулинсона в большую науку необычен и по плечу только избранным — людей с такой феноменальной памятью, с такой колоссальной энергией, целеустремленностью и готовностью рисковать жизнью ради любимого дела во все времена было не так уж много.

Д. С. Байда

**ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ МАЙЯ (НАЧАЛО ИССЛЕДОВАНИЯ).  
ДЖОН ЛЛОЙД СТИВЕНС И ФРЕДЕРИК КАЗЕРВУД**

На современной карте мира границы области майя включают в себя территорию пяти мексиканских штатов на востоке страны, Гватемалу, Белиз, а также часть Гондураса и Сальвадора. Первые сведения о том, что в джунглях этого региона есть руины неких затерянных городов, появились еще в конце XVIII в. В 1784 г. колониальные власти организовали первую экспедицию к руинам, обнаруженным недалеко от поселения Санто-Доминго дель Паленке (совр. штат Чиapas, Мексика), которую возглавил мэр этого городка Антонио Кальдерон. Экспедиция Кальдерона стала первой среди небольшого количества попыток исследования древних руин, предпринятых колониальной администрацией в конце XVIII — нач. XIX в. Однако все они осуществлялись людьми, далекими от истории, в основном военными, а составленные ими отчеты ждала одна и та же участь — они пылились в архивах по обе стороны Атлантики, не доходя до сведения широкой публики. И только в 1839 г. в Мексике появились Джон Ллойд Стивенс и Фредерик Казервуд, два человека, которые открыли миру область майя, положив начало ее научному исследованию.

Джон Ллойд Стивенс родился 28 ноября 1805 г. в Шрусбери, Нью-Джерси; в 13 лет он поступил в Колумбийский колледж (нынешний Колумбийский университет), который он окончил в числе лучших учеников. В течение нескольких лет Стивенс принимал активное участие в политической жизни Нью-Йорка, где его блестящие способности оратора пользовались большим успехом. Однако в 1834 г. он перенес продолжительную болезнь гортани и, чтобы ускорить выздоровление, врачи посоветовали Стивенсу поездку в Европу, за время которой он посетил Италию, Грецию, Турцию, Россию, Польшу и Францию, после чего, неожиданно для семьи и близких, отправился на Ближний Восток. Осенью 1836 г. Стивенс вернулся в Европу; прибыв в Лондон, он узнал, что некоторые из его писем, которые он писал домой во время путешествия, были опубликованы в *American Monthly Magazine* под псевдонимом «Американский путешественник» и пользовались огромной популярностью среди читателей. Здесь же, в Лондоне, произошла встреча Дж. Л. Стивенса с художником Фредериком Казервудом, которой суждено было положить начало исследованиям доколумбовой Америки и американской археологии.

Фредрик Казервуд родился в Лондоне в 1799 г. Он изучал архитектуру в Королевской академии, много времени провел в Италии, Греции и Египте, где оттачивал навыки изображения классической архитектуры. Спустя некоторое время после встречи со Стивенсом, и, возможно, благодаря его советам, Казервуд отправляется в США, где находит применение своему таланту архитектора и художника в стремительно растущем Нью-Йорке.

А тем временем, начиная с 1820-х гг., европейские и американские издательства начинают публиковать отчеты первых экспедиций, побывавших в джунглях Центральной Америки. В 1830-е гг. был опубликован отчет Хуана Галиндо о руинах Паленке и Копана, ранее вышел отчет Антонио

дель Рио о его посещении Паленке. В приложении к отчету, *Teatro Critico Americano*, некий доктор Пабло Феликс Кабрера доказывал, что руины имеют египетское происхождение. Это мнение было широко распространено в Европе: считалось, что если в Новом Свете и была некогда развитая цивилизация, то она, несомненно, была принесена сюда из Египта, Индии или была основана спасшимися жителями Атлантиды.

В 1838 г. эксцентричный путешественник Жан Фредерик де Вальдек опубликовал *Voyage Pittoresque et Archaeologique dans le Province d'Yucatan*, где описал свое путешествие в Центральную Америку, сопроводив этот труд собственными рисунками весьма сомнительного качества, на которых майяская архитектура и скульптура имеет множество черт римской. Несмотря на это, свое основное предназначение рисунки Вальдека выполнили: они попали в руки к Стивенсу и Казервуду и окончательно убедили их отправиться в Центральную Америку.

В отличие от всех предыдущих «исследователей», Стивенс и Казервуд тщательно готовились к предстоящей экспедиции: изучив весь имевшийся на тот момент материал, они составили окончательный план, у которого были три основные цели: города Ушмаль, Копан и Паленке.

30 октября 1839 г. Стивенс и Казервуд прибыли в Британский Гондурас и направились в Копан. Как и во всех последующих случаях, после переговоров с местной администрацией началась тяжелая работа по очистке городища от джунглей, для которой привлекались местные жители. Под руководством Стивенса индейцы вырубали деревья, чтобы дать возможность Казервуду зарисовать руины зданий, резные стелы и рельефы. В своей работе Казервуд применял камеру люциду, что в сочетании с его архитектурным и художественным талантами позволяло ему делать рисунки невероятной точности. Рисунки Казервуда выполнены настолько аккуратно, что его изображения иероглифических текстов вполне сравнимы с современными прописками: знаки на них не просто узнаваемы: если принять во внимание отсутствие у художника навыков современных эпиграфистов, ему удалось передать иероглифы с поразительной точностью.

Несмотря на все сопровождавшие экспедицию трудности: тяжелый, непривычный климат, отсутствие точных карт, малярию, которой заразились и Стивенс и Казервуд, им удалось совершить невероятное — они посетили и описали руины более чем 40 городов, впервые их задокументировав. 31 июля 1840 г. Стивенс и Казервуд вернулись в Нью-Йорк, а спустя год была опубликована книга Стивенса «Случаи из путешествия в Центральную Америку, Чиapas и Юкатан», которая вышла в двух томах с иллюстрациями Казервуда. Книга произвела настоящий фурор и пользовалась такой популярностью, что уже через три месяца пришлось печатать дополнительный тираж. Выход книги вызвал небывалый интерес к истории и культуре доколумбовой Америки, положив начало их научному изучению.

Е. В. Новоселова

### ПОТОМОК ИНКОВ ПОМА ДЕ АЙЯЛА: ХРИСТИАНСКАЯ ОЦЕНКА ИНКСКОЙ РЕЛИГИИ

Известно, что христианство как мировоззренческая парадигма испытало определенные затруднения, столкнувшись с реалиями Нового Света. Дело было даже не в значительных социокультурных отличиях, а в том, что Новому Свету как некому макрокосму не было места в христианской картине мира: в Священном Писании нет не то чтобы упоминаний об индейцах, но даже намек на то, что за пределами Азии, Европы и Африки может существовать какое-либо человеческое общежитие. Вследствие этого почти сразу после Конкисты началась работа по устранению этого пробела, поскольку задача христианизации и — как следствие — приобщение индейцев к ценностям Старого Света, была одной из приоритетных задач Конкисты.

В связи с этим большое значение имела христианская оценка религии инков, при этом наиболее интересными в данном направлении представляются именно труды индейских авторов, которые, как бы ни были образованы иезуиты, игравшие едва ли не ключевую роль в процессе христианизации индейцев и осмыслении их исторического наследия, представляли и понимали собственную культуру куда лучше. Среди же хронистов индейского происхождения наиболее интересным с данной точки зрения является Пома де Айяла. Забытый после смерти (сегодня невозможно даже с точностью установить даты его жизни), он является в некоторой степени антиподом другого знаменитого хрониста индейского происхождения — Инки Гарсиласо де ла Вега. Их труды, будучи принципиально разными по целям, структуре и художественной ценности, все же объединяет именно оценка религиозных верований индейцев с позиции христианства. В силу определенных причин анализ Пома оказался невостребованным в тогдашних условиях, однако это не умаляет ее ценности как объекта исследования, поскольку позволяет взглянуть на данный процесс с более нестандартного ракурса.

Теперь необходимо немного остановиться на биографии интересующего нас персонажа. Фелипе Гуаман Пома де Айяла родился в знатной индейской семье, которая, впрочем, имела к инкам опосредованное отношение, что наложило определенный отпечаток на его мировоззрение. При этом Пома утверждал, что его мать была дочерью Тупака Инки Юпанки, десятого правителя инкской империи, однако многие исследователи полагают, что данный факт — не более, чем выдумка самого хрониста [Ракуц, 2011, с. 270]. Он получил хотя и поверхностное, но все же образование в испанском понимании этого слова, без чего создание подобного труда было бы невозможно.

Его произведение «Новая хроника и доброе правление» (*Nueva corónica y bien gobierno*) [Guaman Poma de Ayala, 1980], законченное в нач. XVII в., должно было, по замыслу автора, послужить испанскому королю в качестве своеобразного пособия по исправлению тех перегибов, которые возникли после Конкисты, однако в Испании к работе не проявили никакого интереса. Ее забыли почти на три столетия, и лишь в 1908 г. немецкий исследователь Р. Питшман обнаружил рукопись в Королевской библиотеке Копенгагена.

Несмотря на то, что Пома был крещен и считал себя правоверным христианином [Adorno, 2001, p. 60], он плохо знал испанский язык, и его труд — наглядное тому подтверждение: текст изобилует многочисленными грамматическими и орфографическими ошибками, а также вставками на кечуа и аймара, которыми он, будучи индейцем, владел значительно лучше. В композиционном отношении труд Помы нетипичен для колониальных хроник; описание реалий доколумбовой эпохи предваряет пространное повествование о христианской истории начиная с сотворения мира, при этом утверждается, что первое население появилось в Новом Свете после всемирного потопа и вышло из Ноева ковчега, а второй из инкских правителей, Синчи Рока, был современником рождения Иисуса Христа. В подобных предложениях, которые на первый взгляд могут показаться спекулятивными, кроется искреннее стремление не только приобщить индейскую культуру к христианству, но и обогатить последнее достижениями коренной индейской цивилизации.

В этом отношении показательным то, что Пома, высоко оценивая ряд достижений инков в различных сферах жизни (строительство дорог, создание государственных складов для обеспечения населения продуктами питания на случай неурожая и т. п.), не ставит под сомнение правомерность владения испанцами землями Нового Света. Он лишь старается указать на недостатки в испанском правлении, которые можно устранить, опираясь в том числе и на инкский опыт.

Относительно интересующего нас вопроса любопытен также следующий факт: по мнению Помы, накануне прихода инков к власти индейцы стояли на пороге признания Единого Бога, и лишь инки сбили их с пути истинного и увели на стезю идолопоклонства. В связи с этим необходимо различать подход хрониста как к непосредственно инкской религии, так и к индейским религиозным верованиям вообще. При этом религиозная практика инков полностью отвергается Помой как недостойная. В этом вопросе хронист полностью солидарен с испанской точкой зрения на данную проблему.

При этом следует отметить, что для передачи своих идей он сочетал как христианскую традицию (то есть письменный текст), так и индейскую в виде многочисленных рисунков. Поскольку Андская цивилизация на всем протяжении своего существования являлась бесписьменной, текст изначально был для индейцев чуждым культурным элементом, и передача информации на бумаге посредством визуальных образов была более адекватной индейскому мировосприятию. Вследствие этого хроника могла предназначаться не только ее непосредственному адресату, то есть испанскому королю, а также его чиновникам, но и тем индейцам, которые уже приобщились к основам испанской и — шире — христианской культуры.

Таким образом, применительно к хронике Помы вполне правомерно говорить о многоплановости оценки языческого религиозного наследия: с одной стороны, его отношение к доинкским религиозным практикам, которые рассматривались им как близкие к христианству, и с другой — его взгляд на инкскую религию как на идолопоклонническую и всецело языческую.

А. В. Лазарева

### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НЕМЕЦКИХ ЯЗЫКОВЫХ ОБЩЕСТВ ЭПОХИ ТРИДЦАТИЛЕТНЕЙ ВОЙНЫ (1618–1648)

В эпоху Тридцатилетней войны (1618–1648) на территории немецких княжеств все чаще начали звучать голоса, провозглашавшие необходимость обращения к родному немецкому языку во всех сферах жизни. В первой пол. — сер. XVII в. немецкий язык, не имея еще литературных норм, переживал период засорения иностранными заимствованиями. Языком научного сообщества в то время по-прежнему оставалась латынь, а придворное общество стремилось разговаривать на вошедшем тогда в моду французском. Считая, что повсеместный упадок Германии является не только результатом войны, но и небрежения немцев к родному языку, немецкие поэты, филологи, литераторы начали широкую пропаганду и работу над созданием норм литературного языка, который, по их мнению, мог бы обеспечить немецким княжествам долгожданное процветание. В первую очередь, подобная работа велась в специальных немецких языковых обществах.

Первой и, вероятно, самой заметной структурой такого рода, на территории Священной Римской империи германской нации было «Плодоносящее общество» (1617–1680), созданное еще за год до начала Тридцатилетней войны в европейской традиции академий. Это была научно-просветительская организация, ставившая перед собой широкие общественно-культурные цели. Всего за годы существования в «Плодоносящее общество» вошло 879 человек, благодаря чему эта организация стала самой крупной на территории Империи. Согласно уставу, вступить в общество мог тот, кто «показывает себя благопристойным, мудрым, добродетельным, вежливым, полезным, . . . обходительным и скромным; действует славно и честно, на собраниях проявляет себя добрым, радостным и полным доверия в словах и делах» [Satzung der Fruchtbringenden Gesellschaft, 1618].

Имея перед глазами уже этот немецкий, а не европейский пример, литераторами Германии в дальнейшем были созданы «Искреннее общество ели» (1633), появившееся в Страсбурге в студенческой среде, «Музыкальная хижина тыквы» (1636) Симона Даха в Кеннигсберге, гамбургское «Товарищество немецкого духа» профессионального писателя Филиппа фон Цессена (1643), «Пегницкий цветочный и пастуший орден» (1644), объединивший группу литераторов Нюрнберга, а также созданный в Гамбурге «Орден эльбского лебедя» под руководством священника-лютеранина Иоганна Риста (1658). По своей модели другие языковые общества полностью копировали «Плодоносящее».

В первую очередь все языковые общества ставили перед собой лингвистические и филологические цели, отдавая при этом приоритет вопросам, связанным с выработкой норм немецкого литературного языка и его своеобразным «очищением» от иностранных заимствований. Именно в родном языке поэты видели то начало, которое может сплотить немцев, в познании и совершенствовании языка для них заключалась и любовь к родине, в то время как пренебрежение немецким воспринималось как оскорбление, нанесенное всей Германии. Любовь и уважение поэтов эпохи Тридцатилетней



войны к родному языку дало право позднейшим исследователям называть группу поэтов, входивших в языковые общества Германии, «патриотами языка»<sup>1</sup>.

Первый шаг был сделан латинским трактатом Мартина Опица под названием «Аристарх, или О пренебрежении к немецкому языку». Он призывал «последовать примеру предков» и обратиться к изучению не других языков, а к культивированию родного. Опиц противопоставил понятия «*linguamaterna*» — родной язык — и «*lingualatina*» — латынь. К 20-м гг. XVII в. языковая ситуация в Германии, по мнению части интеллектуалов, стала угрожающей — «новая латынь» и «немецкий французский» заменили собой немецкий язык для дворянства и высших слоев общества. Поэты стремились показать горечь и трагизм сложившейся ситуации. «Мы же в нашей тяге к иностранщине наш врожденный, совершенный, чистый, богатейший словами родной язык превращаем в раба... Тем самым немецкий язык делаем безязыким, немецкий дух — бездушным», — писал Ю. Г. Шоттель [Schottel, 1663, s. 167].

В сложившихся условиях «патриоты языка» противопоставили новой моде целый комплекс ценностей, которые могли бы не только адекватно заменить желание «подражать иностранцам», но и выработать у немцев чувство единства и гордости за свой язык. Одной из самых важных идей в данном ряду стала идея о «*природности*» немецкого языка. Немецкий язык, по мнению литераторов, был самым природным, самым естественным из всех европейских языков. Само звучание немецких слов наибольшим образом соответствовало тем звукам, которые существуют в природе. Родной язык, как писал Гарсдерфер, «рычит как лев, ревет как вол, бурчит как медведь, блеет как овца, хрюкает как свинья, лает как собака, шипит как змея,.. мяукает как кошка, гогочет как гусь,.. журчит и шумит с водой, шепчет сручьями, жужжит с пчелами, грохочет с громом, сгибается и потрескивает как горящее полено, лязгает как железо — и воспроизводит все звуки, какие только можно услышать» [Harsdörfer, 1659, s. 344]. Связь немецкого языка с природой свидетельствовала о его «*чистоте*», потому что природа изначально не несла на себе отпечатка человеческих пороков. Подчеркивая «чистоту» родного языка, мыслители пытались обосновать закономерность и непреложность его «*силы*». По мнению Шоттеля, «в самих немецких словах и даже буквах заключена *сила*» (курсив мой. — *А. Л.*) [Schottel. Op. cit., s. 59], в то время как иностранные заимствования отнимают у немцев волю к победе, потому что «нельзя без ущерба для себя, влиться в чужую форму», не утратив при этом важную составляющую своего могущества. Идея близости родного языка к природе, мотив «чистоты» и силы приводили интеллектуалов к выводу, что именно немецкий может считаться «*языком Бога*», что указывало на явное превосходство немецкого над другими языками: «Другие европейские языки пытались воспроизвести то, что под силу было лишь немецкому языку, но не смогли и признали его главенствующее положение» [Harsdörfer. Op. cit., s. 312].

Теоретически обосновывая главные позиции немецкого языка, своей главной практической задачей «патриоты языка» считали формирование у

<sup>1</sup> Этот термин встречается во многих работах, посвященных становлению норм литературного немецкого языка и роли литераторов в этом процессе.

общества любви к немецкому языку. В сочинениях немецких поэтов и публицистов эпохи Тридцатилетней войны «родному языку» приписывалось гораздо большее, чем просто средство общения. Немецкий язык подразумевал, во-первых, прирожденную «немецкость», то есть комплекс положительных, изначально заложенных в каждом немце качеств; во-вторых, немецкий язык воспринимался литераторами как «совершенный», не такой, как остальные; в-третьих, он был «чистым», освобожденным от пороков древнего Рима, присущих латыни и романским языкам; и, наконец, в-четвертых, немецкий язык отражал немецкий национальный дух. Присущее немецким литераторам эпохи Тридцатилетней войны отношение к родному языку поэтично выразил Андреас Грифиус:

Все — только в языке находит выраженье.

В нем жизни торжество, в нем смерти поражение. [Грифиус, 1977, с. 234].

**А. В. Хорошева**

### **Н. Я. ДАНИЛЕВСКИЙ И ЕГО ПОИСКИ ЕСТЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**

Николай Яковлевич Данилевский (1822–1885) — известный русский ученый-естественник, оставивший после себя труды по биологии, ботанике, статистике, языкознанию, этнологии, географии, а также работы, посвященные проблемам внутренней и внешней политики России. Однако долгая историческая жизнь была суждена только одной его книге «Россия и Европа», впервые опубликованной в 1869 году в петербургском журнале «Заря». В ней им была изложена оригинальная теория развития всемирно-исторического процесса и связанный с ней идейно комментарий современной ему действительности. Теории не возникают сами по себе, даже когда идеи витают в воздухе, конкретное воплощение им дает человек, прошедший определенный жизненный путь, имеющий определенные наклонности и интересы, живущий в определенную эпоху. Без знания биографии мыслителя невозможно понимание идей, им сформулированных.

Будущий автор «России и Европы» вырос в довольно жестких условиях, он не был избалован отеческим вниманием, компенсируя недостаток родительского тепла искренней и теплой дружбой. Он был воспитан на научных достижениях Запада. Будучи вольнослушателем Санкт-Петербургского университета, Н. Я. Данилевский увлекся учением французского утописта Ш. Фурье. Первые его публицистические опыты свидетельствуют об огромной эрудиции их автора. Уже тогда ученый считал эмпирическое исследование предмета малоэффективным, противопоставляя его теоретическому. Он ратовал за глубокое изучение как можно большего количества смежных наук, для того, чтобы достигнуть осязаемого успеха в отдельных отраслях [Данилевский, 1848а, с. 4; Данилевский, 1848b, с. 61]. В это же время Н. Я. Данилевский стал посещать собрания М. В. Петрашевского, за что в 1849 г. и был арестован, а после следствия сослан в Вологду, а затем в Самару. Находясь вдали от центров общественной жизни, молодой ученый не утерял к ней интерес. Безусловно, арест для будущего автора

«России и Европы» стал переломным моментом в его жизни, но усталость от вечеров Петрашевского наступила несколько раньше.

С началом административной ссылки для Данилевского начинается новый этап его жизни. Рутину, которую он старательно избегал раньше, настигла его со всей своею неотвратимостью. Служба переводчиком в канцелярии никак не могла удовлетворить интеллектуальных запросов молодого ученого. Однако жизнь у Данилевского вскоре наладилась. В 1853 г. Николая Яковлевича пригласили принять участие в экспедиции на Каспийское море под началом академика К. М. Бэра. Эта поездка определила всю его дальнейшую судьбу. Работая бок о бок со своим руководителем, будущий автор «России и Европы» не мог не испытать на себе влияние его идей. Хотя вряд ли можно утверждать, что оно было единственным. На дальнейшее формирование взглядов Данилевского также воздействовали и споры в Этнографическом отделении Географического общества относительно этногенеза народов. И тут Н. Я. Данилевский встал на сторону Н. И. Надеждина, отстаивавшего принципы «психологической этнографии», (первоочередного исследования духовной и материальной культуры) [Семенов-Тянь-Шанский, 1896, с. 37–39]. С поездки на Каспий в жизни Николая Яковлевича началась нескончаемая череда экспедиций.

Первая половина 50-х гг. для Н. Я. Данилевского это не только начало его бюрократической карьеры. Первый брак ученого, не просуществовав и года, кончился трагически. В 1853 г. его жена умерла от холеры, в несколько часов. Это было, как он сам говорил, самое жестокое горе в его жизни, и целый год он тяжело боролся с отчаянием [Вологодский Архив. Ф. 673. Межаковы, оп. 1, д. 226, л. 8.]. В это же время уходят из жизни и его родители. И все это на фоне трагических событий Крымской войны (1853–1856). Когда человек испытывает личную драму, его чувства предельно обостряются, иначе начинает выглядеть мир вокруг него. Он называл эту войну «славной и святой» [Вологодский Архив. Ф. 673. Межаковы, оп. 1, д. 226, л. 23 об.]. Она изменила его идеалы. Плюсы сменяются минусами, но сам ученый остается самим собой. Мыслитель не мог просто возненавидеть Европу и полюбить славян. Для него необходимо было понять причины происходящего. Если не все так, как представлялось, значит, картина мира не та. Ведь Данилевский никогда не ценил высоко эмпиризм, и потому он попытался создать новую теоретическую картину мира. Просвещенный европеец становится «вполне русским национальным человеком» [Достоевский Ф. М. – С. А. Ивановой; Достоевский, т. 29, кн. 1, с. 25]. Ученый пишет свой труд «Россия и Европа», где оспаривает правомерность деления истории человечества на древнюю, среднюю, новую, то есть существование единой линии прогресса. Взамен им была предложена теория культурно-исторических типов. Необходимо отметить, что он при этом не стал воинствующим ненавистником Запада, ценя по-прежнему его науку. Данная книга была написана в эпоху Великих реформ. Он всею душой приветствовал их, но мыслитель отказывался видеть в них следствие поражения России в Крымской войне. И здесь очень явно проявилось отличие его взглядов от славянофилов, к которым так часто причисляли Данилевского. Славянофилы видели причины севастопольской катастрофы в самой России [Цимбаев, 1990, с. 280–282]. Для автора же «Рос-

сии и Европы» Крымская война — величайшее оскорбление национального достоинства, а искать причину в себе, значит, обрекать страну на двойное унижение [Данилевский, 2003, с. 289–290]. Идея «пораженчества», возникающая в то время обществе, была чужда ему.

Николай Яковлевич Данилевский умер 7 ноября 1885 г. в Тифлисе. Он прожил вполне счастливую жизнь, он всегда был чем-то увлечен и всегда при деле, но, как писал Страхов, «его знали люди лишь лично с ним сходящиеся» [Страхов, 1995, с. XXVI]. Автор «России и Европы» не предпринимал видимых усилий для популяризации своей теории. В том, что о книге вспомнили в нужный момент, заслуга целиком Страхова, который стал самым последовательным сторонником и пропагандистом идей Н. Я. Данилевского.

**Е. В. Булычева**

**ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ БЛАВАТСКИЙ —  
О ПУТИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В НАУКЕ**

Имя Владимира Дмитриевича Блаватского хорошо знают не только у нас в стране, но и за рубежом. Будучи ученым с мировым именем, он с успехом представлял советское антиковедение на многих международных форумах. В. Д. Блаватский неоднократно возглавлял Почетные комитеты и руководил заседаниями секций на различных конференциях и круглых столах. Его необычайная одаренность, интеллигентность и уверенность себе заставляли окружающих говорить: «какой успешный человек, как удачно сложилась его научная карьера» [Вестник древней истории, 1981, с. 109]. И лишь самые близкие родственники и друзья выдающегося ученого знали, как непросто ему было достичь таких высот, стать мировой знаменитостью, поскольку были в жизни Владимира Дмитриевича события, которые не только препятствовали его занятию наукой, но и могли навсегда прервать его жизненный путь.

Его научная карьера начиналась весьма благоприятно. В. Д. Блаватский принадлежал к дворянской семье, которая когда-то владела обширными землями на юге России. В 1917 г. он с золотой медалью окончил 3-ю московскую гимназию и затем продолжил обучение на историко-филологическом факультете Московского университета, где специализировался на истории античного искусства. После окончания университета В. Д. Блаватский поступил в отдел античного искусства Государственного музея изобразительных искусств, а после защиты кандидатской диссертации посвятил себя античной археологии. Однако его научные занятия оказались прерваны в марте 1933 г. Владимир Дмитриевич был арестован сотрудниками НКВД по делу так называемой «скаутской организации». Благодаря вмешательству коллег и представителей высшего научного руководства 10 мая 1933 г. ученого освободили. Будучи в заключении, он не переставал работать и вскоре появилась его обширная монография «Архитектура античного мира». Однако после освобождения из тюрьмы ему пришлось столкнуться с новыми трудностями. Высшие инстанции были против выступлений ученого на международных научных конференциях, к участию в которых его приглашали зарубежные коллеги [Заклейменные властью, 1999, с. 35]. Владимир Дмитриевич не унывал и принялся с особым энтузиазмом проводить

раскопки на территории Северного Причерноморья, возглавляя работу археологических экспедиций по исследованию Фанагории, Пантикапея, Синдики и т. д. Спокойное занятие любимой работой было прервано началом Великой Отечественной войны. Узнав о вторжении фашистской Германии на территорию нашей страны, В. Д. Блаватский сразу же записался добровольцем на фронт. Как многие ученые, он отправился на фронт в июле 1941 г. в составе 8-й Краснопресненской дивизии московского ополчения. Начались страшные военные будни. В. Д. Блаватский старался не рассказывать друзьям и близким об этих трагических днях, но все знали о том, какие невероятные испытания пришлось преодолеть ученому. В. Д. Блаватский был тяжело ранен во время Московской битвы и демобилизован в январе 1942 г. Последствия тяжелой контузии будут беспокоить его до конца жизни, но Владимир Дмитриевич никогда не сдавался, продолжая усердно работать на благо отечественной науки. В 1943 г. он защитил докторскую диссертацию на тему «Техника античной скульптуры». Владимир Дмитриевич Блаватский стал пионером во многих областях античной археологии. Им было начато исследование сельскохозяйственной хоры, он впервые организовал подводные археологические исследования в Северном Причерноморье. При этом он далеко не всегда находил поддержку среди коллег и вышестоящих инстанций. Его ученики вспоминают, что профессора можно было увидеть расстроенным после очередного разговора с начальством об организации экспедиции, просьбы о финансировании какого-либо начинания [Кошеленко, 2008, с. 5–7]. Будучи ученым с мировым именем, он с успехом представлял советское антиковедение на международных конференциях. Однако администрация АН СССР, партийная организация с большим подозрением относились к его деятельности в Западной, капиталистической Европе. Ученики В. Д. Блаватского вспоминают, что их учитель с большим трудом получил возможность выступать на Международном конгрессе классической археологии в Риме в 1958 г. [Воспоминания о В. Д. Блаватском]. Более лояльно чиновники относились к его деятельности в странах социалистического лагеря. В 1959–1960 гг. В. Д. Блаватский был научным руководителем археологической экспедиции, исследовавшей Аполлонию Иллирийскую, один из крупнейших городов древности на Адриатике. Однако В. Д. Блаватского и его учеников не пугали трудности, как и многих представителей того славного поколения, прошедшего испытание страшными военными буднями. Он стал создателем московской школы античной археологии, воспитав не одно поколение археологов-антиковедов. На кафедре археологии МГУ, в созданном им секторе античной археологии Института археологии АН СССР выросли десятки исследователей, которые восприняли его методы, принципы работы.

Владимир Дмитриевич всегда отмечал, что ему очень повезло в жизни, поскольку он встречал на своем пути немало прекрасных людей, чья поддержка, уважение и преданность науке помогли ему преодолевать самые тяжелые жизненные испытания [Вечерняя Москва, 1972, № 4]. Прежде всего это были его близкие, которые относились с большим пониманием к его работе, преданные ему и науке ученики. В. Д. Блаватский очень ценил поддержку своих иностранных коллег. Долгие годы он сотрудничал с учеными из Будапешта, его другом был директор Национального археологического музея

в Будапеште, профессор Ф. Фюлеп. Дружба и сотрудничество связывали его с греческими и итальянскими археологами.

В. Д. Блаватский прошел непростой путь в науке, как и многие ученые, встречал немалые трудности, но всю жизнь, будучи предан своему делу, сохранял невероятный оптимизм и бескорыстно передавал знания своим многочисленным ученикам. В целом он считал себя счастливым человеком, поскольку все его начинания не пропали даром, его работы имеют не только отечественное, но и международное признание.

**Е. Н. Ратникова**

**ДАНИИЛ АНДРЕЕВ — МИСТИК  
И СОЗДАТЕЛЬ НОВЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ**

Путь русского интеллектуала XX в., чье восприятие мира не совпадает с точкой зрения власти, чаще всего трудно назвать легким. Не был он легким и у Даниила Андреева — поэта-мистика, более известного своим трактатом «Роза Мира». Конечно, без преувеличения можно сказать, что уникальность его как автора заключается в своеобразном описании истории и культуры России. Но поэтическое его творчество не менее значимо. Кроме художественных достоинств, оно интересно в первую очередь тем, что Андреев, всю жизнь работавший над формальными средствами поэтического выражения, ввел в русское стихосложение новые малые и большие поэтические формы, показав на конкретных многочисленных примерах широкие ритмические, метрические и иные возможности русского стиха. Среди больших форм, созданных им, следует назвать поэтический ансамбль, среди малых — русскую октаву, вальс, разработки спондеических стоп и др<sup>1</sup>.

Большую часть жизни, если не считать десятилетнего заключения, поэт прожил в Москве. Зарабатывал на жизнь работой художника-оформителя, шрифтовщика. Но это — впоследствии, а в четырнадцать лет, на прогулке у храма Христа Спасителя, к нему пришел первый «опыт метаисторического познания», как сам он называл свои сверхчувственные видения. Им он, человек мистически настроенный, верил и всю жизнь их осмыслял. Заключается же первая стадия подобного опыта вот в чем: «Содержанием этого акта является молниеносное, но охватывающее огромные полосы исторического времени переживание нерасчленимой ни на какие понятия и невыразимой ни в каких словах *сути* больших исторических феноменов. Формой же такого акта оказывается сверх меры насыщенная динамически кипящими образами *минута* или *час*, когда личность ощущает себя как тот, кто после

<sup>1</sup> По словам основного собирателя, исследователя творчества Даниила Андреева, Б. Н. Романова, «очевидно, что подавляющая часть “метро-строф” поэта вряд ли когда-нибудь найдет широкое употребление в стихотворной практике, слишком они индивидуально окрашены и изощренны. В то же время, они помогают понять особенности поэтики Д. А. и блестяще показывают многообразные возможности русского стиха» (Цит. по: [Андреев, 2006, с. 516]). Думается, что все же ритмическое разнообразие русского стиха, которое и стремился показать Д. Андреев, создавая новые формы, еще проявится в произведениях поэтов, возможно, самых разных и в разное время.

долгого пребывания в тихой и темной комнате был бы вдруг поставлен под открытое небо в разгар бури — вызывающей ужас своей грандиозностью и мощью, почти ослепляющей и в то же время переполняющей чувством захватывающего блаженства...» [Андреев, эл. ресурс].

Тут же возникает вопрос: откуда могла взяться у поэта потребность так старательно шлифовать свои свидетельства о сверхчувственном опыте и вообще заботиться о форме своих произведений и порядке их расположения относительно друг друга? «Опыт метаисторического познания» в целом непередаваем человеческим языком. Но известно, что каждый творческий человек, обладающий даром сверх-чувствования, выражает его по-своему. Судя по материалам из архива поэта, склонность обобщать и структурировать была присуща автору «Розы Мира» с детства<sup>1</sup>, уделять серьезное внимание форме поэтических произведений он также начал довольно рано, в юности<sup>2</sup>. Разумеется, долгое пребывание в тюрьме породило особый тип осмысления, сохранения и передачи духовного опыта. Но, видимо, главное — эпический склад его личности, умение обобщать, выражать свои мысли при помощи крупных поэтических и прозаических форм.

В 1931 г., недалеко от города Трубчевска, на берегу реки Неруссы к поэту пришло третье по счету, но главное по сути видение<sup>3</sup>. Передаче сверхчувственного опыта языком поэзии и философии Д. Андреев и посвятил свою жизнь.

В 1947 г. поэт был арестован. Обвинен в создании антисоветской группы, антисоветской агитации и террористических намерениях. Произведение, над которым он долго работал и которое считал в то время главным, роман «Странники ночи» (он же — причина ареста), был уничтожен на Лубянке во время следствия.

На свободу Андреев вышел в 1957 г., а весной 1959 г. умер от последствий инфаркта, перенесенного во Владимирской тюрьме. Его произведения, созданные или восстановленные им по памяти во время заключения, были спасены и стали известны благодаря его жене, Алле Александровне Андреевой. А первая достаточно полная публикация их состоялась в 1990-х гг. [см.: Андреев, 1993–1997]. Тогда же и пришло признание, отчасти сомнительное: пожалуй, в истории русской культуры нет больше поэтов, которых одни читатели настолько всерьез считают создателями нового Евангелия, а другие сатанистами. К сожалению, действительно вдумчивых и нелицеприятных исследователей творчества Д. Андреева можно пересчитать по пальцам — в спорах о религиозной принадлежности поэта и об истинности его видений многие забывают обращаться непосредственно к текстам, в которых Андреев многократно говорит об уникальности каждого религиозного, философского, метаисторического и любого иного опыта, об абберрациях, от которых не свободен ни один живой человек, о том, что своей

<sup>1</sup> Например, первым сохранившимся его детским сочинением является история страны «Мышинии», что-то вроде подробной летописной хроники царствования мышиных династий.

<sup>2</sup> Из письма В. Л. Андрееву: «... до 28-го года я чрезвычайно пренебрежительно относился к форме своих вещей. Теперь же — неизбежная антитеза... Но не сомневаюсь, что это — только период, который сменится синтетическим» [Андреев, 2006, с. 176].

<sup>3</sup> Второе пришло в 1928 г. в церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Левшине.

задачей он считал именно описание того, что пережил сам, без попыток создания нового религиозного учения.

Дело в том, что Д. Андреева трудно воспринимать в «официальном» контексте его эпохи: знаменитые современники — Пастернак, Заболоцкий, Асеев (кстати, очень ценимый Андреевым), Ахматова, Тарковский, Сельвинский и другие — не создали ничего, схожего с творчеством этого поэта<sup>1</sup>. Были, конечно, и другие подобные Андрееву авторы, чье творчество было направлено в сторону метафизического осмысления истории России и ее катастроф, захлестнувших XX в., но, к сожалению, из-за особенностей эпохи мы начинаем узнавать о них только сейчас, а о некоторых можем не узнать никогда. «Роза Мира» и тетради со стихами были спасены чудом. Поэтому думается, что полное, всестороннее исследование творчества Даниила Андреева — не только прозы, но и поэзии — еще впереди.

**И. А. Гвоздева**

**ПЕРЕВОДЧИКИ С ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ЯЗЫКА  
В МГУ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА (1970-е — 2000-е гг.)**

В 1972 г. на кафедру древних языков исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова пришла работать молодая выпускница филологического факультета МГУ Ольга Викторовна Смыка. С первых же лет работы она проявила себя как превосходный преподаватель латыни и древнегреческого языка, прививающий ученикам любовь к классическим языкам. Многие ее ученики-историки, благодаря методическому мастерству О. В. Смыки, не просто глубоко проникали в текст античных авторов, но и стали известными переводчиками.

Научный интерес молодого исследователя, ученицы А. А. Тахо-Годи, лежал в сфере эллинистической литературы. О. В. Смыка занималась «Аргонавтикой» Аполлония Родосского, результатом чего стала серия научных статей: «О композиции “Аргонавтики” Аполлония Родосского» [Смыка, 1971, с. 344–364], «Некоторые замечания об источниках “Аргонавтики” Аполлония Родосского» [Смыка, 1973, с. 108–123], «Замечания о каталоге в “Аргонавтике”» [Смыка, 1976, с. 105–114], «Эпитеты Зевса в “Аргонавтике” Аполлония Родосского» [Смыка, 1980, с. 58–68]. Молодого ученого часто привлекали к редакторской работе в крупнейших издательствах страны виднейшие филологи М. Л. Гаспаров и В. Н. Ярхо.

Наиболее ярким выражением филологического таланта Ольги Викторовны Смыки стали переводы с древнегреческого языка. В 1978 г. в издательстве МГУ вышел сборник «Античные риторика», где ей принадлежит перевод из Дионисия Галикарнасского [Античные риторика, 1978, с. 222–236]. В 1982 г. в серии «Литературные памятники» вышло издание комедий Менандра, где О. В. Смыка выступила как переводчик фрагментов комедий этого автора [Менандр, 1982, с. 271–272, 288–352]. Чрезвычайно интересными были ее переводы орфических гимнов, гимнов Прокла и Синезия, выпущенные издательством МГУ в 1988 г. в книге «Античные гимны»

<sup>1</sup> Об этом говорилось неоднократно, например, см. [Джимбинов, 2000].



[Античные гимны, 1988, с. 179–267, 271–279, 283–293]. В настоящее время ею подготовлен к изданию корпус «Орфика», куда, кроме гимнов, входят «Орфическая Аргонавтика», поэма «Камни» и фрагменты. В 1988 г. вышло также издание «Древнегреческая мелика», где О. В. Смыке принадлежали переводы обрядовых, хоровых, походных песен, фрагментов любовной лирики и гимнов богам [Древнегреческая мелика, 1988, с. 391, 394, 396, 411, 414, 422, 424, 426, 427, 431, 433, 436, 441]. 90-е гг. можно считать плодотворным периодом переводческой деятельности Ольги Викторовны. В 1990 г. издательство «Наука» в серии «Литературные памятники» предприняло выпуск трагедий Софокла, где многие фрагменты трагедий Софокла были переведены Ольгой Викторовной [Софокл, 1990, с. 356–357, 358–359, 401, 412, 417, 423]. В монографию о культуре Древней Индии был включен ее перевод Флавия Арриана [История и культура Древней Индии, 1990, с. 270–290], а в сборник «Античность в контексте современности» вошли ее переводы речей Диона Хрисостома (21, 51, 53, 55) [Античность в контексте современности, 1990, с. 174–191]. Она публикует свой перевод гимнов Прокла в специальном издании «Прокл. Первоосновы теологии» [Прокл, 1993, с. 151–160]. В новом фундаментальном сборнике «Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э.» она выступила как переводчик Каллимаха [Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э., 1999, с. 206, 210, 292, 295, 298, 299, 300, 391, 401, 402, 403, 405, 407, 410, 411, 413]. В 2000-х гг. О. В. Смыку приглашают как переводчика в учебные пособия, например «История Древнего Востока. Тексты и документы», куда был включен ее перевод Арриана [История Древнего Востока, 2002, с. 461–471]. И по сей день О. В. Смыка продолжает серию уникальных переводов по тематике троянского мифологического цикла, куда вошли большая поэма Квинта Смирнского «После Гомера», «Взятие Илиона» Трифиодора, «Похищение Елены» Коллуфа, «Диалог о героях» Флавия Филострата и латинские прозаические «Дневники» Диктиса Критского и Дареса Фригийского. О. В. Смыка занималась и переводом поздней латинской поэзии. Издательство «Художественная литература» опубликовало ее перевод Рутилия Намациана в издании «Поздняя латинская поэзия» [Поздняя латинская поэзия, 1982, с. 283–302].

В 2000-х гг. интерес Ольги Викторовны как переводчика сосредотачивается на авторах византийского периода. Ее внимание привлек писатель XII в. Константин Манасси, автор поэмы «Синописис истории», являющейся по сути учебным пособием «обозрением истории». Это чрезвычайно сложный для перевода текст составлялся в стихах для принцессы-иностранки. Попытки его перевода на русский язык предпринимал еще Антиох Кантемир, но не с оригинала, а с латинской версии. Это интересное фундаментальное сочинение по мировой истории было написано Константином Манасси от сотворения мира до правления византийского императора Алексея I Комнина. В переводе О. В. Смыки уже опубликован отрывок «Шестоднев» о сотворении мира, до изгнания из рая [Смыка, 2012а, с. 228–255]. В XIV в. поэма Манасси была переведена на среднеболгарский язык для болгарского царя Ивана Александра, покровителя наук. Эта богато иллюстрированная рукопись хранится в Ватикане. Ее списки рано проникли на Русь, и значительную часть «Русского Хронографа» и «Лицевого свода» составляет перевод из Константина Манасси.

Другим византийским автором, над переводами которого работает Ольга Викторовна Смыка, является Алексей I Комнин. Его поэма «Музы», написанная ямбом, до сих пор не переводилась ни на один европейский язык! Алексей I Комнин написал ее для сына, как наставление наследнику, на которое он мог бы опираться в сложный период борьбы за престол. В наставлении о царской власти, ее роли и влиянии на жизнь людей чувствуется некое подражание Геродоту.

Автором, который поглощает усилия О. В. Смыки в последнее время, является византийский писатель Мануил Фил (XIII–XIV вв.). Его называют «Пушкиным конца византийского периода», но кроме того, что он был поэтом и славился как удачливый дипломат и придворный, он участвовал в военных походах, предпринял много путешествий, блистал эрудицией. Его перу принадлежат 30 тыс. стихов. Мануил Фил был чрезвычайно популярным поэтом в свое время. Его стихи сохранились во многих рукописях и хранятся в крупнейших библиотеках мира, в том числе и в Москве, в Историческом музее. В музее Бенаки в Афинах можно увидеть его стихотворение, запечатленное на вышивке, а в Константинополе в церкви Паммакаристос – написанное на потолке. Несмотря на трудность задачи и гигантский объем текстов, такой переводчик, как О. В. Смыка, помогает сделать доступным для нас творчество этого поэта [Смыка, 2000, с. 241–255; Смыка, 2009, с. 242–263; Смыка, 2011а, с. 547–555; Смыка, 2011b, 458–461; Смыка, 2012b, 242–265]. Пожелаем ей успехов в этом тяжелом, но благородном труде!

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Adorno, Rolena*. Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura. Copenhagen, 2001.
2. *Birley A. R.* Hadrian's Travels // The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Amsterdam, 2003. P. 425–438.
3. *Guaman Poma de Ayala F.* El primer nueva corónica y bien gobierno. México, 1980.
4. *Harris P.* Co-Incidents of Travel in Yucatan. Cities of Stone: Stephens & Catherwood in Yucatan, 1839–1842 // Photoarts Journal, 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photoarts.com/harris/z.html> (дата обращения: 12.09.2013).
5. *Harsdörfer G. Ph.* Nathan und Jothan. Bd. 1–2. Nürnberg, 1659. Bd. 1.
6. *Rawlinson G.* Memoir of Henry Creswicke Rawlinson, London, New York and Bombay, 1898.
7. *Rawlinson H. C.* England and Russia in the East (2<sup>nd</sup>-ed.). London, 1875.
8. *Ridley R. T.* The fate of an architect: Apollodor of Damascus // Athenaeum. 1989. Vol. 67. P. 551–565.
9. *Satzung der Fruchtbringenden Gesellschaft*. 1618.
10. *Schottel J. G.* Ausführliche Arbeit von der Teutschen Hauptsprache. Bd. 1–2. Hamburg, 1663. Bd. 1.
11. *Shapiro H. A.* Hipparchos and the Rhapsodes // Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Poetics. Oxford, 1998. P. 98–102.
12. *Shear T. L.* «Athens» from city-state to provincial town // Hesperia. 1981. Vol. 50. P. 374.
13. *Stephens J. L.* Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan. New York, 1855.
14. *Амфитеатров А. В.* Зверь из бездны // Амфитеатров А. В. Собр. соч. Т. 5. Санкт-Петербург, 1911.

15. *Андреев Д. Л.* Роза Мира [Электронный ресурс]. URL: <http://gose.ugania-books.ru/b2c1.html> (дата обращения: 12.09.2013).
16. *Андреев Д. Л.* Собр. соч. : в 3 томах (4 книги). Москва, 1993–1997.
17. *Андреев Д. Л.* Собр. соч. : в 4 томах. Т. 4. Москва, 2006.
18. Античность в контексте современности. Москва, 1990.
19. Античные гимны. Москва, 1988.
20. Античные риторики. Москва, 1978.
21. Владимир Дмитриевич Блаватский // Вестник древней истории. 1981, № 4.
22. Вологодский Архив. Ф. 673. Межаковы, оп. 1, д. 226, л. 23 об.
23. Вологодский Архив. Ф. 673. Межаковы, оп. 1, д. 226, л. 8.
24. Воспоминания о В. Д. Блаватском // Материалы, посвященные жизни и деятельности В. Д. Блаватского / Музейный кабинет В. Д. Блаватского в Институте археологии РАН.
25. *Гвоздева Т. Б.* Некоторые аспекты мусического агона на Великих Панафинейх // Древний Восток и античный мир. Вып. 6. Москва, 2004. С. 20–29.
26. *Гримм Э.* Исследования по истории развития римской императорской власти. Т. I. Санкт-Петербург, 1900.
27. *Данилевский Н. Я.* «Космос» Гумбольдта // Отечественные записки. 1848b, №7.
28. *Данилевский Н. Я.* Дютроше // Отечественные записки. 1848a, № 5.
29. *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. Москва, 2003.
30. *Джимбинов С. Б.* Даниил Андреев и современность // Даниил Андреев в культуре XX века. Москва, 2000.
31. Достоевский Ф. М. — Ивановой С. А. 08. 03. 1869. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 томах (33 книгах). Т. 29, кн. 1. Ленинград, 1972–1990.
32. Древнегреческая мелика. Москва, 1988.
33. Заклейменные властью. Санкт-Петербург, 1999.
34. Из интервью В. Д. Блаватского редакции газеты Вечерняя Москва // Вечерняя Москва. 1972, № 4.
35. История Древнего Востока. Тексты и документы: учебное пособие / под ред. В. И. Кузицина. Москва, 2002.
36. История и культура Древней Индии. Москва, 1990.
37. *Корелин М. С.* Падение античного мирозерцания. Культурный кризис в Римской империи. Санкт-Петербург, 1895.
38. *Кошеленко Г. А.* Об авторе этой книги // Блаватский В. Д. Греческая скульптура. Москва, 2008. С. 7–12.
39. *Краснов П. Н.* Л. А. Сенека, его жизнь и философская деятельность. Санкт-Петербург, 1895.
40. *Ленская В. С.* Аристократический мир Древней Греции. Москва, 2008.
41. *Менандр.* Комедии. Фрагменты. Москва, 1982.
42. *Модестов В. И.* История римской литературы. Санкт-Петербург, 1881. С. 1585.
43. *Модестов В. И.* Философ Сенека и его письма к Луцилию. Киев, 1872.
44. *Перевалов С. М.* Тактические трактаты Флавия Арриана: Тактическое искусство; Диспозиция против аланов. М., 2010. С. 310–340.
45. *Побединский Н.* Мысли о Боге Л. А. Сенеки в их отношении к христианству // Вера и разум. 1901, № 20.
46. Поздняя латинская поэзия. Москва, 1982.
47. *Прокл.* Первоосновы теологии. Москва, 1993.
48. *Ракуц Н. В.* Хроника Гумана Помы в начале XXI века: открытия и метаморфозы // Фелипе Гуаман Пома де Аяяла. Первая новая хроника и доброе правление. Москва, 2011.

49. Семенов-Тянь-Шанский П. П. История полувековой деятельности Императорского Русского Географического общества. Санкт-Петербург, 1896. С. 37–39.
50. Смыка О. В. Византийский поэт Мануил Фил // Труды кафедры древних языков. Вып. I. Москва, 2000. С. 241–255.
51. Смыка О. В. Византийский поэт Мануил Фил и его славословие императору // Вопросы классической филологии. Вып. XV. Москва, 2011а. С. 547–555.
52. Смыка О. В. Замечания о каталоге в «Аргонавтике» // Вопросы классической филологии. Вып. 6. Москва, 1975. С. 105–114.
53. Смыка О. В. Из «Хроники» Константина Манассии // Труды кафедры древних языков. Вып. III. Москва, 2012а. С. 228–255.
54. Смыка О. В. Мануил Фил. О растениях. Роза // Труды института восточных культур и античности. Вып. 33. Москва, 2011б. С. 458–461.
55. Смыка О. В. Мануил Фил. Стихи на разные темы // Труды кафедры древних языков. Вып. II. Москва, 2009. С. 242–263.
56. Смыка О. В. Мануил Фил. Человек, разговаривающий с Душой // Труды кафедры древних языков. Вып. III. Москва, 2012б. С. 242–265.
57. Смыка О. В. Некоторые замечания об источниках «Аргонавтики» Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии. Вып. 5. Москва, 1973. С. 108–123.
58. Смыка О. В. О композиции «Аргонавтики» Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии. Вып. 3–4. Москва, 1971. С. 344–364.
59. Смыка О. В. Эпитеты Зевса в «Аргонавтике» Аполлония Родосского // Образ и слово. Москва, 1980. С. 58–68.
60. Софокл. Драмы. Москва, 1990.
61. Страхов Н. Н. Жизнь и труды Н. Я. Данилевского // Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Санкт-Петербург, 1995.
62. Терентьев М. А. Россия и Англия в Средней Азии. Санкт-Петербург, 1875.
63. Фаминский В. Мораль языческого философа Сенеки и современное отношение к вопросам нравственности // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1905, № 5.
64. Фаминский В. Религиозно-нравственные воззрения Л. А. Сенеки (философа) и отношение их к христианству. Киев, 1906. С. 9.
65. Харламова Н. О. Симонид Кеосский как ранний представитель гражданской лирики // Город и государство в античном полисе. Проблемы исторического развития. Ленинград, 1987. С. 162–176.
66. Цымбаев Н. И. Сергей Соловьев. Москва, 1990. С. 280–282.
67. Эллинические поэты VIII–III вв. до н. э. Москва, 1999.

*Отчет подготовили Т. Б. Гвоздева, Е. Э. Юрчик*

*Поступила в редакцию 12. 09. 2013*

## НАШИ АВТОРЫ

**Дорофеева Людмила Григорьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта, lgdorofeeva@mail.ru

**Дьячкова Екатерина Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А. М. Горького, ekdyachkova@yandex.ru

**Камчатнова Юлия Борисовна**, исследователь, julia.kamchatnova@gmail.com

**Котовская Александра Евгеньевна**, студентка филологического факультета Камчатского государственного университета (КамГУ) имени Витуса Беринга, г. Петропавловск-Камчатский, лауреат персональной стипендии им. А. И. Солженицына за 2012-2013 учебный год, tga41@yandex.ru

**Макарова Ирина Валерьевна**, соискатель кафедры общественных наук Литературного института им. А. М. Горького, irina@makarova.ws

**Сиромaha Виталий Григорьевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького, siromaha\_v@mail.ru

**Токарева Галина Альбертовна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и журналистики Камчатского государственного университета (КамГУ) имени Витуса Беринга, г. Петропавловск-Камчатский, tga41@yandex.ru

**Черепенникова Маргарита Сергеевна**, кандидат филологических наук, переводчик, доцент кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, chrita@rambler.ru

**Шишкова Ирина Алексеевна**, доктор филологических наук, заведующая кафедрой иностранных языков Литературного института имени А. М. Горького, ishishkova@yandex.ru

---

---

## SUMMARIES

---

---

### LINGUISTICS

#### PANTALYK: HARNESS, STRAIGHT LINE OR GUIDING THREAD? (REGARDING THE PHRASEOLOGICAL UNIT SBYT'SYA S PANTALYKU)

Julia B. Kamchatnova  
Independent Researcher  
julia.kamchatnova@gmail.com

The phraseological unit *sbyt'sya s pantalyku* where the word *pantalyk* means *a tape, a lace*, is allegedly related firstly to a harness string (tape); secondly, with Russian colloquial expressions *po nitke, po shnurku, po pryamoi cherte, postrunke* (to toe the line) figuratively meaning right, honest life or strict obedience. Thirdly, it was discovered, that these meanings bear close resemblance to a literary mythological metaphor — literally — a guiding thread. Also, one Bible text gives a similar corresponding expression: human life is described with the words “way and rope”. Thus, in the Russian language coexist two synonymous expressions: in the high style it is *to lose a guiding thread*, in the colloquial one — *sbyt'sya s pantalyku*.

*Key words:* etymology, Russian colloquial expressions, *sbyt'sya s pantalyku*

#### THE LANGUAGE OF THE TEXTS OF THE SATIRICAL PRINTS OF 1812-1814

Vitaly G. Siromakha  
Candidate of Philology, Associate Professor of Russian language and stylistics  
Department in Gorky Literary Institute  
siromaha\_v@mail.ru

The author discusses the genre attribution of the satirical prints' texts and their connections with Russian pop-prints (“lubok”) of 1812–1814. The main attention is focused on the usage of colloquial language in the prints of the War of 1812 with regards to the activity of Moscow Governor-General Count F. V. Rostoptchin. The bookish style of military prints and usage the poetic manners of neoclassicism are particularly noted. The article also points out the usage of satirical linguistic means in 1812-1814 prints.

*Key words:* Russian colloquial language, lubok style, reoclassicism, political satire language, Rostoptchin.

### LITERARY THEORY

#### EXAMPLES OF MEEKNESS IN THE LIVES OF MARTYRS CATHERINE AND BARBARA. TYPOLOGY OF HOLINESS

Ludmila G. Dorofeeva,  
PhD (Philology), Assistant Professor of the Slavic-and-Russian philology  
Institute of the humanities of Immanuel Kant Baltic Federal University  
(Kaliningrad)  
lgdorofeeva@mail.ru

Hagiography of martyrs Catherine and Barbara are analyzed in storyline development from the viewpoint of contents of saints' images. The main characteristic of saints' image is meekness which brings forth a special type of synergistic storyline with assumed providence. The type of meek behavior of the two analyzed saints belongs to the fearless display of power of faith. The author

brings forward main concepts which show dominant character traits: wisdom, purity, beauty, sacrifice etc. The difference is governed by martyrs' individual character traits and difference in life circumstances.

*Key words:* translated literature, hagiography, canon, typology of holiness.

POPULAR HERMITS IN THE RUSSIAN “NOTHERN PROSE”  
OF THE XXTH CENTURY

Ekaterina V. Dyachkova

Candidate of Pedagogy, Assistant Professor of the Department of Contemporary  
Russian Literature in Gorky Literary Institute  
ekdyachkova@yandex.ru

The topic of Russian North as a peculiar cultural phenomenon in the interpretation of the XXth century Russian writers is focused in the character of a popular hermit. The author studies various aspects of “an ordinary popular hero” and literary means of its creation used by F. Abramov, R. Ivanov-Razumnik, M. Prishvin, I. Sokolov-Mikitov, Yu. Kazakov and B. Sherguin.

*Key words:* Russian North, «Northern Prose» of the XXth century, popular hermit

LITERARY-MUSICAL TRADITIONS AND SYNTHESIS OF ARTS:  
GOETHE — SCHUBERT — WAGNER — VERDI

Margarita S. Cherepennikova,

Candidate of Philology, Translator, Assistant Professor of Foreign Literature  
Department (Gorky Literary Institute)  
chrita@rambler.ru

The article is devoted to the analysis of traditional interpretations of Goethe's «Gretchens Lieder» in the works of F. Schubert, R. Wagner and G. Verdi in the context of synthesis of arts.

*Key words:* Goethe, «Faust», «Gretchens Lieder», ballad, Schubert, Wagner, Verdi.

ON THE ISSUE OF THE RECEPTION OF CONCEALED MEANINGS OF  
LYRICAL TEXT IN TRANSLATION  
(ROBERT FROST'S VERSE)

Galina A. Tokareva

Ph.D. (Philology), docent, professor of Literature and Journalism Department of  
Kamchatka State University named after V. Bering (Petropavlovsk Kamchatsky)  
tga41@yandex.ru

Alexandra Ye. Kotovskaya

Student of the Faculty of Philology in Kamchatka State University named after  
V. Bering (Petropavlovsk Kamchatsky), A. I. Soltsenytsyn scholarship laureate  
of 2012–2013

tga41@yandex.ru

The article represents the basic translation principles of reproducing a lyrical text's concealed senses on the material of Robert Frost's verse. Using the hermeneutic methodology the authors offer the possible ways of revealing and authentic conveying the concealed meanings of R. Frost's poetry. According to this R. Frost's lyrics is examined as a suggestive text with different levels of concealed meanings explication.

*Key words:* implication, concealed meaning, suggestibility, translation strategies, hermeneutic methodology.

“THE CEMENT GARDEN” BY I. MACEWAN AS AN EXAMPLE  
OF ENGLISH PROSE OF THE END OF THE XXTH CENTURY

Irina A. Shishkova

Ph. D. (Philology), professor, head of Department of Foreign Languages in  
Gorky Literary Institute (Moscow)

ishishkova@yandex.ru

The author investigates the peculiarities of imagery and characterization of I. MacEwan’s novel “The Cement Garden”. The author studies the transformed image of the garden in English literature for children and adults.

*Key words:* childhood, the image of the garden, antiutopia, eschatological motives.

**SOCIAL SCIENCE**

MYTHOPOETIC SPACE OF VELIMIR KHLBNIKOV’S WRITING

Irina V. Makarova

Applicant for the Degree of Candidate of Philosophy in Social Science  
Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

irina@makarova.ws

Author analyses mythological basis of Velimir Khlebnikov’s writing, stressing poet’s aspiration to overcome dissociation of the world by turning to universe of archaic harmony.

*Key words:* Velimir Khlebnikov, archaic consciousness, mythopoetic space, individual and collective consciousness.

**CHRONICLE**

SCIENTIFIC CONFERENCE “AN INTELLECTUAL’S WAYS IN SCIENCE  
AND ART” (PAPERS’ ABSTRACTS)



## 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  
№ 4'2013

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. 11. 2013.

Цена договорная

Тираж 1000 экз.