

# LITTERA SCRIPTA 9

Jauno filologu rakstu krājums

Сборник научных трудов молодых филологов

Latvijas Universitāte  
Rusistikas centrs

# *L*ITTERA *S*CRIPTA 9

Jauno filologu rakstu krājums  
Сборник научных трудов молодых филологов

LU Akadēmiskais apgāds

**Littera Scripta № 9: Jauno filologu rakstu krājums.** Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2017. – 105 lpp.

Sērijas *Littera Scripta* zinātnisko rakstu krājums ir recenzēts izdevums.

Redkolēģija:

*Dr. philol.* **Ludmila Sproģe** (Latvijas Universitāte)

*Dr. philol.* **Rozanna Kurpniece** (Latvijas Universitāte)

*Dr. philol.* **Tatjana Barišņikova** (Latvijas Universitāte)

*Dr. philol.* **Anastasija Vedela** (Latvijas Universitāte)

*Dr. philol.* **Svetlana Pogodina** (Latvijas Universitāte)

Krājuma sastādītājas un redaktore: *Dr. philol.* **Tatjana Barišņikova**

*Dr. philol.* **Rozanna Kurpniece**

Kopsavilkumus angļu valodā tulkojusi **Anastasija Vedela**

Kopsavilkumus latviešu valodā tulkojusi **Linda Eltermane**

Korektore **Gita Bērziņa**

Maketētāja **Andra Liepiņa**

Krājumā publicēto rakstu **recenzenti**:

**Elda Garetto**, Milānas Universitātes profesore, Itālija,

**Arkādijs Neminuščijs**, Daugavpils Universitātes profesors, Latvija

Krājumā apkopoti materiāli no LU Rusistikas centra organizētās starptautiskās zinātniskās konferences “Valoda, mīts, folklorā, literatūra, komunikācija: virs robežām” (2016. gada 3.–4. novembrī).

© Latvijas Universitāte, 2017

ISBN 978-9934-18-253-2

<https://doi.org/10.22364/litscr.09>

**Littera Scripta № 9: Научные труды молодых филологов.** Рига: Латвийский университет, 2017. – 105 с.

Рецензированный сборник научных трудов из серии *Littera Scripta* издается под редакцией международной редколлегии.

Редколлегия:

**Людмила Спроге** (Латвийский университет)  
**Розанна Курпниеце** (Латвийский университет)  
**Татьяна Барышникова** (Латвийский университет)  
**Анастасия Ведель** (Латвийский университет)  
**Светлана Погодина** (Латвийский университет)

Редакторы: **Татьяна Барышникова**  
**Розанна Курпниеце**

Перевод аннотаций на английский язык – **Анастасия Ведель**

Перевод аннотаций на латышский язык – **Лианда Элтермане**

Труды, опубликованные в сборнике, прошли предварительное рецензирование.

Рецензенты:

**Эльда Гаретто**, профессор Миланского университета, Италия  
**Аркадий Неминуций**, профессор Даугавпилсского университета,  
Латвия

Сборник подготовлен по материалам международной научной конференции, которая была проведена в Центре русистики Латвийского университета: “Valoda, mīts, folklorā, literatūra, komunikācija: virs robežām” (3–4 ноября, 2016. г.).

Издание сборника финансируется при помощи Латвийского университета.

© Латвийский университет, 2017

## SATURS / СОДЕРЖАНИЕ

### ***Elīna Erdmane***

Sievietes ķermeniskā pieredze jaunākajā latviešu rakstniecībā:  
Ingas Gailes personība un daiļrade ..... 6

### ***Anna Strode***

Antīkais mīts 17. gs. latīņu kāzu dzejā Rīgā ..... 13

### ***Станислава Бутовская***

К вопросу о функционировании имени собственного в былинах  
(по мезенским материалам) ..... 22

### ***Виктория Буяновская***

«Пространство чувствительности» как «язык»  
стерновского (анти)травелога (по «Сентиментальному  
путешествию по Франции и Италии» Л. Стерна) ..... 31

### ***Татьяна Волковичер***

Вербально-визуальные вышивки как результат взаимодействия  
профессиональной, массовой и народной культуры ..... 39

### ***Наталья Дровалева***

Славянская мифология в лирике В.Я. Брюсова ..... 48

### ***Мария Елисеева***

Темпоральные границы восприятия прошлого в современной  
литературе: образ писателя Серебряного века ..... 54

### ***Мая Муратова***

Антропонимы в русских сказках (по материалам  
фольклорных экспедиций студентов Даугавпилсского  
и Псковского университетов) ..... 62

### ***Полина Рожкова***

Рекламные тексты Кёлера и Ко как предпосылка формирования  
бренда в российской рекламе рубежа XIX–XX вв.: коммуникация  
и мифологизация ..... 68

<b>Екатерина Титова</b> Металингвистика М.М. Бахтина как методология исследования драматургического паратекста (на материале драматургии А.В. Сухово-Кобылина) .....	76
<b>Александр Федерякин</b> Революционный и европейский миф в циклах малой прозы Ильи Эренбурга: взаимосвязь расширения границ и их преодоления .....	83
<b>Марсель Хамитов</b> Сотворение литературного мифа о Лондоне: «Холодный дом» Ч. Диккенса .....	92
<b>Татьяна Чернякова</b> Восприятие слова героями и автором в романе М. Шишкина «Письмовник»: жанровые и культурные традиции .....	100

## Sievietes ķermeniskā pieredze jaunākajā latviešu rakstniecībā: Ingas Gales personība un daiļrade

Elīna Erdmane

**Kopsavilkums.** Publikācijas pamatā ir autorei maģistra darba “Ingas Gales daiļrade: tematika, problemātika, poētika” ietvaros veikts pētījums, kurā atklāti un analizēti sievietes specifiskās pieredzes aspekti, kas ir saistīti ar ķermeni un seksualitāti. Pētījumā izcelti mūsdienu latviešu dzejnieces, dramaturģes un prozaiķes Ingas Gales spilgtākie darbi, kuros atklājas sievietes ķermeniskā pieredze. Sievietes ķermeniskās pieredzes analīze strukturēta četrās gradācijās – sievietes seksualitāte; grūtniecības pieredze; sievietes ķermeņa objektifikācija; vardarbība pret ķermeni. Literatūras darbu analīze balstīta uz mūsdienu feminisma literatūrteorijas un kritikas teorētiski metodoloģisko pieeju.

**Raksturvārdi:** Inga Gaile, sievietes pieredze, ķermenis, seksualitāte, objektifikācija, vardarbība.

Inga Gaile ir mūsdienu latviešu dzejniece, prozaiķe un dramaturģe, kuras daiļrade tematiskās ievirzes un poētikas atklāsmē, analīzē un interpretācijā sasauca ar feminisma literatūrteorijas un kritikas aktuāliem jautājumiem, kas skar specifisko sievietes pieredzi literatūrā. Šī pieredze, kura atklājas rakstnieces daiļradē, ir sievietes identitātes veidošanās, sievietes pasaules izjūta, attiecības ar savu ķermeni, seksualitātes veidošanās un apzināšanās, vardarbības pieredze un sievietes sociālo lomu realizācija mūsdienu ģimenē un sabiedrībā, kurā dažkārt ir vērojamas patriarhālajai kultūrai raksturīgas iezīmes. Ar šo tematiku I. Gaile ir ieguvusi spēcīgu rezonansi sabiedrībā un literatūras kritiķu vidū. Viņa ir vērtēta kā autore, kuras daiļradei raksturīgs sievišķīgums, feministiska ievirze, emocionāla ekspresija, rotaļa ar tēliem un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem. Šajā aspektā par autori un viņas darbiem ir rakstījuši Kārlis Vērdiņš, Anda Baklāne, Anna Auziņa, Inga Žolude, Sandra Ratniece un citi mūsdienu literatūras pētnieki un kritiķi.

A. Baklāne atklāj, ka I. Gales “dzejoļi nereti bija kaislīgi, brāzmaini, jauneklīgi strauji, skaudri romantiski, pilni ar gaišām ilgām un smeldzi – katrs trešais izklausījās pēc odas, himnas vai simfonijas fināla” (Baklāne 2012: 44). Arī dzejnieks K. Vērdiņš akcentē, ka “sievišķība tur [dzejoļos] lepni grozās priekšplānā, vai katrā dzejolī stāstīdama: ak, es tāda jauna, skaista, eju pa pilsētu, visu apskatu, viss manī izraisa asociācijas, viss man liek justies jutekliskai” (Vērdiņš 2007). Līdzās sievišķīgam, emocionalitātei un jūtu

paudumam, aktuālu sabiedrības un kultūras norišu atspoguļojumam kritiķi I. Gailes darbu vērtējumos aktualizē feministisku ievirzi – feministiskās domas, idejas un jautājumus, kas mūsdienu sabiedrībai joprojām ir nozīmīgi. Šīs idejas atspoguļojas sievietes psiholoģiskā stāvokļa atklāsmē, provokatīvos, izaicinošos, tiešu, nekautrīgu jautājumu un skaudras pieredzes atklājošos, drosmīgos vēstījumos par sievietes pieredzi attiecībās ar vīrieti, emocionālu vai fizisku vardarbību pret sievieti, sievietes dažādajām lomām ģimenē un sabiedrībā, kā arī par sabiedrībā valdošo stereotipu postošo ietekmi, kas aizvien spēcīgāk skar mūsdienu sievietes.

Sievietes ķermeniskā pieredze I. Gailes daiļradē ir būtisks koncepts, kura atspoguļojums norāda uz problēmām, kas skar sievietes dzīvi un eksistenci mūsdienu kultūrā un sabiedrībā. Šī ķermeniskā pieredze ir iedalāma četrās gradācijās – sievietes seksualitātē, grūtniecības pieredzē, sievietes ķermeņa objektifikācijā un vardarbībā pret ķermeni.

Sievieti I. Gailes darbos lielākoties māc kompleksi un mazvērtības izjūta, jo viņas ķermenis neatbilst mūsdienu sabiedrības gaidām, tās pieņemtiem standartiem un skaistuma ideāliem. Kompleksu, nespējas tuvoties vīrietim un nedrošības dēļ sievieti māc nepiepildītas ilgas pēc fiziskas tuvības un uzmanības. Viņa vēlas, lai vīrietis viņu atzītu un pieņemtu tādu, kāda viņa ir: “Es būtu resnajā drēbēs, / slikto matu dienā, / tu pienāktu man cieši klāt / un sacītu: es tevi gribu.” (Gaile 2012: 24) Pretēji pieņemtajam tradicionālajam vīrieša un sievietes seksuālo attiecību modelim, kurā vīrietis ir aktīvais un agresīvais, bet sieviete – pasīva un atsaucīga<sup>1</sup>, dzejolī “Zelta migla” I. Gaile atspoguļo sievietes iniciatīvu uzsākt seksuālas attiecības. Šajā dzejolī sievietei piemīt aktivitāte, savukārt vīrietim – pasivitāte: “Nāc, es tevi izaicinu, / teku, klāju paladziņu, / pati dēlu piedzemdēšu, / pati lielu izauklēšu. / Kāpēc baidies ugunscura?” (Gaile 2012: 58) Taču, neņemot vērā šo mainīto lomu sadalījumu, sieviete joprojām ir atkarīga no vīrieša izvēles. Vīrietis ir tas, kurš akceptē, noraida vai ignorē sievietes aicinājumu, tādējādi sieviete joprojām atrodas atkarīgā pozīcijā pret vīrieša darbību, izvēli.

Dzejolī “Zelta migla” sievietes mērķis nav gūt tikai seksuālu baudu, bet gan kļūt par māti. Tādējādi atklāts uzskats, ka sievietes iekāres likums ir tai piemītošā mātišķība. Par šo tēmu I. Gaile reflektē lugā “Āda”, rādot Ievas un Ulara dialogu, kurā atklājas, ka dzimtas turpināšana nav vienīgais iemesls, kāpēc sievietei vajadzīgas seksuālas attiecības, savukārt sabiedrībā iesakņojies uzskats, ka sievietes iekāre ir balstīta viņas vēlmē realizēt savu bioloģisko likteni, kļūstot

<sup>1</sup> Rietumu kultūrā jau kopš seniem laikiem dzimumu seksualitātes atšķirība balstīta nostādnē, ka sieviete ir pasīva un atsaucīga, savukārt vīrietis – aktīvs un agresīvs. Bioloģe un feministe Linda Birke (*Lynda Birke*), skaidrojot šo pieņēmumu, atsaucas uz Aristoteļa uzskatu, ka vīrietis ir aktīvais dzimums, kura sēkla dod miesisku formu tā pēcnācējiem, savukārt sievietes loma ir pasīvi attīstīt to grūtniecības laikā. Šāds skatījums saglabājies turpmākajos gadsimtos un dominē arī mūsdienās. Vīrišķās aktivitātes un sievišķās pasivitātes stereotips tiek balstīts uz pamatā esošajām dzimumu bioloģiskajām atšķirībām.



par māti: “bet zini, vīriešiem ir vajadzības, kas ir jāapmierina. Saproti taču, par ko es runāju. [...] Ieva: Priekš kam apmierināt tās vajadzības, ja nav mīlestības? Ulars: Tas ir patīkami. [...] Ieva: Un sievietēm? Ulars: Sievietēm. Sievietes grib turpināties, vairoties, būt par mātēm. Ieva: Bet es negribu. Gribu tikai Ādamu” (Gaile 2010: 30–31). Mūsdienu sievietes tēlu, kuru I. Gaile atspoguļo savā daiļradē, raksturo iniciatīva atklāt vēlmes, vajadzības un alkas, runāt par tām. Šo iniciatīvu spilgti atspoguļo lakoniskās rindas: “dziļāk par ādu jau netikt, / bet es tevi tik un tā gribu” (Gaile 2007: 50). Sieviete uzdrošinās paust savu seksualitāti, taču vairumā gadījumu tā joprojām tiek apspiesta.

I. Gailes jaunākajā romānā “Stikli” atspoguļotas sievietes sarežģītās attiecības ar savu seksualitāti, tās apspiešanas un noliegšanas izraisītās sekas. Galvenās varones Magdalēnas medicīniskā diagnoze ir maniakāla depresija. Viņas neurozes mazinās, iesaistoties seksuālās attiecībās ar ārstu, taču neizzūd pavisam, jo pati sieviete joprojām nespēj pieņemt sevi un sava ķermeņa alkas. Depresijas cēlonis ir vainas izjūta un sevis noliegšana, kas radusies jau agrā jaunībā. Magdalēna nosoda sevi apjaustās seksualitātes un iekāres dēļ, kas, kā viņai ticis mācīts, ir nepiedienīgi un nepieņemami. Nespēja sevi akceptēt rezultējas vardarbībā, kas vērsta pret sevi – Magdalēna ar šķērēm sagriež savus matus, cenšoties sabojāt bīstamo skaistumu, un kādā citā gadījumā mēģina sevi ierakt zemē, tādējādi cenšoties atbrīvoties no kauna un pazemojuma. Sievietes attieksmi pret sevi nosaka sabiedrībā nostiprinājušies stereotipi par to, kādai jābūt istai, pareizai sievietei: “Īsta sieviete prot gaidīt. Viņai nepatīk miesiski pieskārieni, viņa zina, ka tie ir vajadzīgi, lai iznēsātu mīļotā vīrieša bērnu. Īsta sieviete gaida, kamēr vīrietis sapratis, kamēr viņš izlems, kamēr viņš izaugs, kamēr viņš ar saviem draugiem padziersies alutiņu. Īsta sieviete neļaujas sevi mīcīt zem galda, padauza tāda.” (Gaile 2016: 69) Viens no būtiskiem cēloņiem, kāpēc Magdalēna nespēj sevi pieņemt, ir attiecības ar māti. Mātei nav maigu, mātišķu jūtu pret meitu. Ir noprotams, ka māte viņā saskata konkurenti, nespēj pieņemt meitas sievišķību, tāpat kā savulaik nav spējusi pieņemt savu sievišķību, un novirza šīs izjūtas uz meitu, tās izpaužas kā nepatika, riebums, noliegums.

Romānā atspoguļota arī atšķirīga sievietes seksualitāte – lesbisms jeb dzimumtieksme, kas rodas sievietei pret sievieti. Tā atklājas Lidijas tēlā, skaistā, atraktīvā sievietē, kura ir realizējusi kā sievas, tā mātes lomu, taču bez iekšējas cīņas ar sevi nespēj pildīt šo lomu funkcijas. Lidiju māc kauns par savu seksualitāti, nespēju iekļauties tradicionālā ģimenes modelī. Romānā tiek iezīmēts, ka sievietes nepiepildītās seksuālās vajadzības manifestējas nemierā, garastāvokļa svārstībās, emocionālā spriedzē: “Vīrs atved savu sievu, kura esot traka, lai es ārstējot, jo citādi neesot laba bērnu ražošanai. [...] Esot izmetusi pa logu traukus un ar visām vakariņām. [...] Viņa tik krata galvu, lai dodot zāles, jo dažreiz melnumi ejot acīm priekšā. Es saku, jā, tā var būt no dusmām un arī no nepietiekamas erotiskās dzīves.” (Gaile 2016: 66) Romānā atspoguļotā atšķirīgā sievietes seksualitāte liecina par tās būtisko nozīmi sievietes dzīvē, sievietes romantiskajās attiecībās, attiecībās ar ģimeni un sevi. I. Gaile iezīmē sievietes seksualitātes noliegumu sava laika sociālajā vidē (romāna darbības laiks ir

1937.–1939. gads) un kultūrā kopumā, ko veicina stereotipi, kuri ir aktuāli arī mūsdienās.

I. Gailes daiļradē sievietes grūtniecības pieredze, kļūšana par māti ir īpašs posms, kura laikā fiksētas ne tikai fiziskās, bet arī emocionālās pārmaiņas sievietes pasaulē. Sievietes tēlu raksturo gan dabiska, gan uzspiesta mātišķība, kas izpaužas kā sociāla loma, kura sievietei jāpilda. Sievietes ķermenis, kas ierobežots un pakļauts tam raksturīgo reprodiktīvo funkciju dēļ<sup>2</sup> un izmantots kā dzimtas turpināšanas instruments, atklājas dzejolī “Sievietes laime”: “Viņa saka: sabojāsi savu dzīvi, / sabojāsi, nopirkusi meitai / karbonādi, tik lielu kā šķīvis, / viņai neērti izrunāt vārdu “aborts” pie galda. / Par ko man tāds liktenis, par ko, / ko jūs mani zemē dzīvu dzenat, [...] Un tad piedzimst bērns, atkal meita, / no sākuma piebriest no vārdiem un skumjām, un lāstiem, / kurus caur nabas saiti sūkusi sešus mēnešus, / pēc tam paaugas, meklē to pašu sieviešu laimi / un, atrast cenzdamās, pārsprāgst.” (Gaile 2012: 22) Dzejoli atklātā sievietē ir vīrietim piederoša – viņai jābūt pakļāvīgai sievai, pavarda sargātājai, bērnu audzinātājai. Sievietes ķermenis ir asociēts ar mātišķo ķermeni, kas paredzēts vienīgi savu funkciju veikšanai. Dzejolī jaušama ironija par sabiedrībā tik bieži sastopamo jēdzienu “sievietes laime”, kas galvenokārt ietver kļūšanu par sievu un māti un uzskatīts par sievietes dzīves papildījumu. Lugā “Trauki” vērojams protests pret šo uzstādījumu. Tajā uzsverts, ka sievietē nav tikai trauks, kurā iznēsāt dzīvību, un ka mātes, dzemdētājas loma nav vienīgā un svarīgākā sievietes loma dzīvē. Lugā aktualizētas sievietes tiesības izvēlēties būt par sievu, māti, mīļāko vai karjeristi, nesaņemot sabiedrības nosodījumu par izdarīto izvēli.

I. Gaile savā daiļradē runā arī par grūtniecības pieredzes pozitīvo ietekmi uz sievietes emocionālo stāvokli. Grūtniecība sievietei sniedz papildu spēku un motivāciju atrisināt ieilgušas problēmas, konfliktus, izdarīt liktenīgas izvēles. Kalpu meitene stāstā “Piena ceļi” gaidāmā bērna dēļ atsakās no līdzšinējās dzīves pazemojumā un aizvainojumā. Par naudu, ko māte un saimniece viņai iedod, lai uztaisītu abortu, meitene iegādājas brilles un atrod mājas, kurās dzīvot, strādāt, laist pasaulē bērnu. Grūtniecība izmaina sievietes attieksmi pret sevi, gaidāmais bērns kļūst par sievietes dzīves jēgu. Arī romānā “Stikli” Magdalēnas apziņā, ka viņas ķermenī rodas jauna dzīvība, par kuru viņa būs atbildīga, kuru viņa mīlēs, Magdalēna rod mierinājumu. Grūtniecība palīdz viņai cīnīties ar depresiju, kritiskās situācijās palīdzot viņas apziņai palikt saiknē ar realitāti. Sievietē mostas mātišķība, maigums, vēlme aizsargāt, mīlēt un rūpēties, kas iekļauj arī rūpes par sevi, savu ķermeni. Būtiski atzīmēt, ka šajos gadījumos grūtniecība ir pašgribēta, pieņemta.

Sievietes ķermenis I. Gailes darbos bieži tiek atspoguļots kā objekts, kas atbilst vai neatbilst sabiedrības gaidām, skaistuma ideāliem, standartiem un uzstādījumiem, kas savukārt ietekmē sievietes pašapziņu un attiecības ar

<sup>2</sup> Simona de Bovuāra (*Simona de Beauvoir*) darbā “Otrais dzimums” (*The Second Sex*) atklāj uzskatu, ka sievietes ķermenis ir pakļauts tā bioloģiskajām funkcijām un norisēm.

ķermeni. Ķermeņa idealizācija, kas aktuāla mūsdienu sabiedrībā, veicina tā objektifikāciju.<sup>3</sup> Sieviete tiek atspoguļota kā objekts attiecībā pret vīrieti, kurš viņu iekāro, izmanto par materiālu savu vēlmju apmierināšanai, vai attiecībā pret sabiedrību, kas pieprasa iederēties un atbilst skaistuma kanoniem, noraidot vai nepieņemot sievieti tādu, kāda viņa ir, vai vēlas būt. Sievietes ķermenis kļūst par instrumentu, lai iegūtu uzmanību, mīlestību, materiālu labumu vai sociālo statusu: “uz šīs vīriešu delnu pasaules, / [...] viņām jācinās par savu vietu pie ringa / [...] ar matu kušķiem un krūšu galiem” (Gaile 2012: 21). Mūsdienās sievietes skaistums ir viens no aspektiem, kas nosaka sievietes vērtību. Šī tendence atklājas lugas “Āda” beigu dialogā: “Viņa: Skaists ir harmonisks. Viņš: Nu, tā tāda muldēšana. Paskaties, kādas sievietes palielina un liek pie sienām – harmoniskas? Nē, skaistas. Viņa: Bet vai tad tā ir mīlestība? Tas ir sekss. [...] Viņš: Jā, un kur tad ir tā atšķirība? Vīrietis grib gulēt ar sievieti, kuru mīl, bet gulēt vīrietis grib ar skaistu sievieti. Tātad vīrietis mīl skaistumu un sievietes uzdevums ir būt skaistai, lai vīrietis viņu gribētu sleš mīlētu.” (Gaile 2010: 49)

Sieviete savu ķermeni bieži vien uztver kā sprost, kas neļauj viņai būt harmonijā, rada fizisku un emocionālu diskomfortu, vēlēšanos norobežoties no sava fiziskā veidola. Ķermeņa un iekšējās pasaules disharmonija atspoguļota stāstā “Piena ceļi”, kurā kalpu meitenes ārējais izskats un neveiklība nosaka attieksmi pret viņu kā personību. Viņas māte netic, ka kāds varētu iemīlēt meiteni viņas neizteiksmīgā izskata un neveiklības dēļ: “Jo tam tak nevar ticēt, ka saimnieka skaistais dēls ar tādu, nekur nederīgu meiteni, kas to vien zina, kā lasīt un sapņot, kam knapsieriņi pretēji visām paaudžu paaudžu sieviešu gudrajām zinībām aiziet atpakaļ pienā.” (Gaile 2013: 11) Māte uzsver meitenes ārējo dotību trūkumus, nevēršot uzmanību viņas bagātajai iekšējai pasaulei, personībai. Jaunā sieviete jūtas nenovērtēta, pazemota un neiederīga. Viņu pārņem žēlums pret sevi un skaudība uz saimniekdēla līgavu, kura atbilst teju visiem priekšstatiem par iekārojamu, skaistu sievieti: “Viņa gan ir slaika kā liāna, bieziem, smagnējiem matiem, acīm milzīgām kā ezeri, siltām, maigām rokām, ko viņa arī man pasniedz sveicienam.” (Gaile 2013: 12)

Sievietes ķermeņa ekspluatācija, seksuāla aizskaršana, vardarbība un izvarošana ir veidi, kā sievietes ķermenis tiek pakļauts, izmantots un padarīts par objektu. I. Gailes daiļradē izvarošana un seksuālā izmantošana ir viens no sievietes pieredzes atklājošiem aspektiem. Kauns, bailes un sāpīgas atmiņas par piedzīvoto vardarbību sievietes dzīvē atklājas dzejoli “Migla”. Seksuālās vardarbības pieredze neļauj uzticēties, liek justies pazemotai un sabiedrības nepieņemtai. Sieviete pielīdzina savu ķermeni invaliditātes skartiem cilvēka ķermeņiem, kas liecina par atsvešinātību no ķermeņa, tā noraidījumu: “tu draudzējies ar cilvēkiem bez kājām un rokām, jo tev šķiet, ka tie tevi / saprot” (Gaile 2012: 64).

<sup>3</sup> Sjūzena Vendela (*Susan Wendell*), runājot par mūsdienu sabiedrības tendenci idealizēt cilvēka ķermeni, uzsver tā kļūšanu par objektu, kuru ir iespējams pakļaut, izmantot, kontrolēt. Prasības pret ķermeni savukārt rada tā noraidījumu, kaunu un bailes gadījumos, kad tas nepakļaujas kontrolei vai neatbilst gaidām.

Dzejoli atklājas, ka sieviete ir mēģinājusi vērsties pie sabiedrības, taču tikusi ignorēta. Sabiedrība cietušajai sievietei atbild: “tu mums labāk patiki agrāk, kad tu daudz dzēri, / izkāmēji, pieņēmie svarā un drāzies ar ikvienu, kurš uz tevi laipni / paskatījās. Tā ka nāc un gulies mums apakšā” (Gaile 2012: 64). Vardarbība pret ķermeni, izvarošana tiek uzskatīta par tabu, kā rezultātā sieviete šo pieredzi noklusē, savas izjūtas apslāpējot un uzmanību pārorientējot uz ko citu, kas visbiežāk ir destruktīva darbība pret sevi pašu. Dzejoli “ibiorio” atspoguļota kontroles zaudēšana, atsvešināšanās no ķermeņa, mēģinājums kompensēt līdzciltvēku mīlestības un uzmanības trūkumu ēdot: “es ieskrēju mežā, un tur bija trīcošs / vīrelis, kam bija neķītras rokas, nu, par to jau es stāstīju priedei, [...] mani atrada treniņa draugi, es vakarā ļoti / saslimu, bet, kad piecēlos, sāku ēst, un ēdu, un ēdu, un ēdu, līdz biju kā / rausis, kuram iekšā dziļi, dziļi paslēpusies sēkliņa – sirds, un ne viens to / ne redz, ne dzird, laikam tad es sapratu, ka neesmu eņģelis, ka neesmu / īpaša” (Gaile 2007: 72). Romānā “Stikli” Magdalēna piedzīvotajā izvarošanā vaino pati sevi, savu ķermeni, uzskatot to par pārāk aicinošu, apraipītu, un uzvedību – netiklu, vaļīgu. Šajos gadījumos sieviete zaudē pašvērtību, cieņu pret sevi, balstoties tajā, kas noticis ar viņas ķermeni.

Caur vardarbības pieredzes skartas sievietes tēliem I. Gaile atklāj, ka sievietes ķermeņa ekspluatācijas cēloņi meklējami sabiedrības tendencē noklusēt un no apziņas izstumt nepatīkamo, nerunāt par vardarbību, tādējādi izraisot arī vainas un kauna izjūtas vardarbības skartajos upuros. Sieviete ir jāļauj runāt par savu pieredzi, neliekot justies vainīgai vai kaunpilnai par notikušo. Tā lūgā “Mūsu Silvija debesis” savā monologā autore vēstī: “Es nojaušu, ka mums apkārt ir daudz cilvēku, kuri ir piedzīvojuši tādu vai citādu varmācību. Un es, kas sāka runāt par izvarošanu kādus 12 gadus pēc otrā notikuma, vēlos jums pateikt, ka tas ir veids, kā atvērt durvis, iziet laukā un kļūt brīvam. Otrs iemesls, kāpēc es par to šodien runāju, ir tas, ka kaut kādā dīvainā veidā kauns runāt par izvarošanu stimulē situāciju, kurā izvarošana vispār ir iespējama.” (Gaile 2013: 32)

I. Gailes daiļradē sievietes ķermenis lielākoties atklāts kā objekts, uz kura rakstītas kultūras nozīmes. Šīs nozīmes, pieņēmumi, noteikumi, lomas un standarti ietekmē un veido sievietes tēla likteni. Viņa ir centusies atbilst pieņēmumiem par to, kādai ir jābūt īstai sievietei, cīnījusies gan ar sevi, lai atbilstu šiem standartiem un sabiedrības gaidām, gan pret sabiedrības viedokli un pieņemtajām normām, lai gūtu brīvību un tiesības izvēlēties, kāda viņa vēlas būt, nesāņemot sabiedrības nosodījumu. Autores darbos atklājas ne tikai dzimumu stereotipu negatīvā fiziskā ietekme, kas ir vardarbība, seksuāla aizskaršana, izvarošana, ķermeņa pakļaušana likumiem, kā tam jāfunkcionē, bet arī emocionālā ietekme, kas atspoguļojas sievietes attiecībās ar sevi, spējā veidot veselīgas attiecības ar cilvēkiem un sabiedrību. I. Gailes darbos atklājas dzimuma performatīvā aspekta nozīme mūsdienu kultūrā, kas ietekmē cilvēku attieksmi citam pret citu un vērtību sistēmas veidošanos sabiedrībā.

## Izmantotā literatūra

### Avoti

1. Gaile, I. (2010) *Āda*. Rīga: Mansards.
2. Gaile, I. (2007) *Kūku Marija*. Rīga: Orbīta.
3. Gaile, I. (2012) *Migla*. Rīga: Mansards, 74. lpp.
4. Gaile, I. (2013) Mūsu Silvija debesis. *Kroders*, [tiešsaistē] [sk. 11.11.2016.] Pieejams: [http://www.kroders.lv/uploads/article/pdf/pdf\\_410.pdf](http://www.kroders.lv/uploads/article/pdf/pdf_410.pdf)
5. Gaile, I. (2013) Piena ceļi. *Latvju teksti*, Nr. 1/11.
6. Gaile, I. (2016) *Stikli*. Rīga: Dienas Grāmata.
7. Gaile, I. (2014) *Trauki*. Dirty Deal Teatro.

### Literatūra

1. Baklāne, A. (2012) Kuģošana sliktas redzamības apstākļos. *Latvju Teksti*, Nr. 8, 44. lpp.
2. Birke, L. (1986) *Women, Feminism and Biology: the feminist challenge*. Brighton: Harvester Press.
3. De Beauvoir, S. (1969) *The Second Sex*. London: Jonathan Cape.
4. Vērdiņš, K. (2007) Par neļķēm un motorzāģiem. *Diena*, Nr. 215 (14.09.).
5. Wendell, S. (1996) *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on the Disabled Body*. London: Routledge.

### Abstract

The publication is based on the author's master's thesis "Inga Gaile's Creativity: themes, problematics, poetics" within the framework of a study which discovered and analyzed specific aspects of body and sexuality related experiences of women. This study highlights the most outstanding works of Inga Gaile, which show the bodily experience of women. Analysis of women bodily experience is identified and structured in four gradations – female sexuality; pregnancy experience; female body objectification; violence against the body. The analysis of literary works is based on the contemporary feminist literary theory and the approach of critical theoretical methodology.

**Keywords:** Inga Gaile, women experience, body, sexuality, objectification, violence.

**Informācija par autori:** *Mg. philol.* Elina Erdmane, LU HZF filoloģijas DSP doktorante, [elinaerdmane2@inbox.lv](mailto:elinaerdmane2@inbox.lv)

## Antīkais mīts 17. gs. latīņu kāzu dzejā Rīgā

### *Ancient Myth in the 17<sup>th</sup> Century Latin Nuptial Poetry in Riga*

Anna Strode

**Kopsavilkums.** Drīz pēc protestantu reformācijas Livonijā ienāca Eiropas humānisma strāvojumi. Mijiedarbībā ar vēsturiskiem un reliģiskiem notikumiem radās labvēlīga vide intelīgences un literatūras attīstībai. No Rietumeiropas Rīgā ienāca un strauji izplatījās latīņu okacionālā dzeja.

Viens no visvairāk cildinātajiem notikumiem ģimenes dzīvē ir kāzas, kam veltīto dzeju sacerēja radnieki, draugi un kolēģi. Viena no biežāk sastopamajām šīs dzejas iezīmēm ir antīkā mīta ietvērums, kas tomēr lielākoties ir neizvērsti. Dievi un dievību tēli pieminēti ļoti koncentrēti, tie kļuvuši par dažādu vērtību atainojošiem simboliem un ir kā alūzijas uz citiem tekstiem.

**Raksturvārdi:** Rīga, kāzu dzeja, latīņu valoda, antīkais mīts, 17. gadsimts.

Gan kāzas un to pieminējums dažādos avotos, gan pati kāzu dzeja tāpat kā antīkais mīts atrodams senā vēsturē. Bagāts mitoloģiskais materiāls ietverts Homēra eposos “Iliāda” un “Odiseja”, kas sacerēti, domājams, ap 8. gs. p.m.ē.; “Iliādā” pieminētas arī valdnieka Pēleja un jūras nimfas Tetidas kāzas. Pirmā kāzu dzeja sacerēta jau ap 7. gs. p.m.ē. – Spartā kāzu dziesmas, no kurām ne rinda diemžēl nav saglabājusies, sarakstījis Alkamans. Nedaudzi fragmenti saglabājušies no 6. gs. p.m.ē. Lezbas salā dzīvojošās dzejnieces Sapfo kāzu dzejas. Arī vēlākos laikos šī dzeja nezaudē savu aktualitāti, tādēļ tiek sacerēta līdz pat šodienai.

Kāzu dzejas nosaukums *epithalamium* cēlies no sengrieķu valodas vārda “guļamistaba” (*thalamus*), bet vārda *θάλαμος* pirmā nozīme, kā norāda Jūlijs Cēzars Skaligers, ir laulības gulta: *παρά τό θάλλειν ἄμα* (plaukt kopā), kas nozīmē “dzīvot laulības dzīvi” (pēc: Scaliger 1995: 64). Savienojums *ἐπί* un *θάλαμος* veido nozīmi “pie laulības gultas”. Sākotnēji tā, iespējams, bija noteikta veida dziesma, ko dziedāja vai deklamēja pie guļamistabas durvīm vai pie pašas laulības gultas, bet jau Katulla laikā (no 1. gs. p.m.ē.) un vēlāk par epitalāmiju sauca gandrīz jebkāda veida kāzu dzeju. Viduslaikos par epitalāmiju sāka dēvēt arī dzeju un prozu, kas ar kāzu tēmu bija saistīta tikai metaforiski (pēc: Tufte 1970: 3). 15. gs. sākumā šī senā tradīcija uzplauka no jauna un jau

16.–17. gadsimtā bija izplatīta visā Eiropā. Kāzu dzeju (sauktu par *epithalamium*, *carmen nuptialis*, *hymenaeus* – epitalāmiju, kāzu dziesmu un himenaju) parasti sacerēja adresāta ģimene, draugi, skolotāji un patroni (pēc: Thoen 2007: 89). Tomēr, ja kādam nepiemita dzejnieka talants, varēja noligt kādu citu personu uzrakstīt cildinošus vārdus gaidāmajam notikumam.

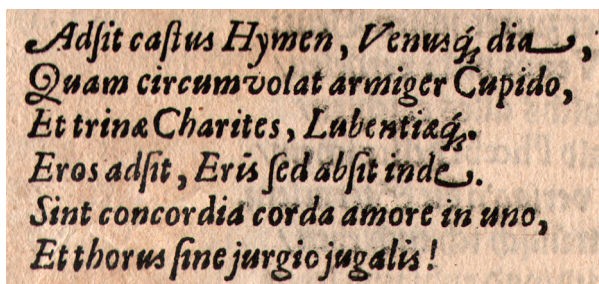
Rīgā pirmā iespiestā kāzu dzeja sastopama 16. gs. beigās. Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas rokrakstu un reto grāmatu krājumos atrodami 1599. gadā tipogrāfa Nikolaja Mollina iespiestie dzejoļi Rīgas rātes virssekretāra Kristofora Gaunersdorfa (*Christophor Gaunersdorf*) un Rīgas rātes birģermeistara Kaspara Bergena (*Caspar Bergen*) meitas Elizabetes (*Elisabetha*) kāzām. 17. gs. kāzu dzejas sacerēšana Rīgā uzplaukst – līgavas un līgavaīņa svinīgajam notikumam sacerēta dzeja tiek iespiesta vienkopus plānās dzejas burtnīcīņās. Rīgā sacerētā kāzu dzeja ir personificēta, nevis veltīta kādam abstraktam mitoloģiskam vai reliģiskam notikumam.

Viena no latīņu kāzu dzejas raksturiezīmēm ir mītiskā materiāla ietvērums kāzu dzejā. Par to grāmatā, kas 17. gs. bija pieejama Rīgā, *Poetices libri septem* (“Septiņas poētikas grāmatas”), raksta itāļu humānists Jūlijs Cēzars Skaligers (*Julius Caesar Scaliger*, 1484–1558). Viņš pamāca, kā veiksmīgāk sacerēt kāzu dzeju. Skaligers raksta, ka, cildinot laulību, dzejā var iekļaut piemērus no mitoloģijas, piemēram, Pēleja un Tetīdas laimīgo laulību, Ariadnes un Dionīsa laulību, Hērakla un Hēbes savienību vai citus (pēc: Scaliger 1995: 66). Pētot tā laika Rīgā sacerēto dzeju, var secināt, ka autori šādus padomus ņēmuši vērā.

Mīta ietvērums dzejā atkarīgs no autora zināšanām un ticības. Autori, kuri antīko materiālu tik labi nepārzina, mītus dzejā ietver maz. Zinātāji dzeju bagātīgi piesātina ar dažādu dievu un dievību pieminējumiem (gan sengrieķu dieviem, gan romiešu analogiem), piemēram, tāda ir Rīgas akadēmiskās ģimnāzijas dzejas un rētorikas profesora Johana Brēvera dzeja. Savukārt autori, kuri ir izteikti kristietības pārstāvji, no antīko mītu ietvēruma dzejā vairās. Piemēram, Rīgas Akadēmiskās ģimnāzijas teoloģijas profesora, reizē arī Doma baznīcas mācītāja un Vidzemes superintendanta Hermaņa Samsona dzejā sengrieķu un romiešu dievi pieminēti pavisam reti.

Lai arī 17. gs. latīņu kāzu dzejā autori tiecas pieminēt dievus, kuri saistīti ar mīlestību, kāzām un ģimenes dzīvi, tas pārsvarā tiek darīts īsi un virspusēji, bez mītisku sižetu iztirzāšanas. Dievu un dievību tēli kļuvuši par dažādu vērtību atainojošiem simboliem un ir kā alūzijas uz citiem tekstiem. Visbiežāk dzejā pieminēts Afrodītes/Veneras, Erota/Kupidona, Himenaja un Junonas vārds.

Viena no raksturīgākajām latīņu kāzu dzejas iezīmēm ir dievu un dievību klātbūtnes piesaukšana. Reizēm dievi dzejā ietverti kā tēli, kas aktīvi veic kādu darbību, bet visbiežāk dzejā ir tikai dievu klātbūtnes novēlējumi. Hermanis Bauers (*Hermannus Bauer*) Kristoferam Rīģemanim (*Christophorus Rigemannus*) un Helēnai (*Helena*) novēl:



*Adsit castus Hymen, Venusque dia,  
Quam circumvolat armiger Cupido,  
Et trinae Charites, Lubentiaequae.  
Eros adsit, Eris sed absit inde.  
Sint concordia corda amore in uno,  
Et thorus sine jurgio jugalis!*  
(Epithalamia in festivam nuptiarum... 1636: 19).

Lai klāt ir šķīstais Himenajs un dievišķā Venera,  
Ap kuru lidinās apbruņotais Kupidons,  
Un trīs Haritas, un Iekāres (Jautribas).  
Lai klāt ir Erots, bet Erīda lai ir prom no turienes.  
Lai vienīgi mīlestībā būtu saskanīgās sirdis,  
Un bez strīdiem būtu laulības gulta!

Aplūkotajā dzejas fragmentā vienkopus pieminēti gan sengrieķu, gan romiešu dievi. Vispirms piesaukts sengrieķu dievs Himenajs, tad romiešu dievi Venera un Kupidons, pēc tam atkal sengrieķu dievības Haritas un dievi Erots un Erīda. Dažādo kultūru dievu pieminēšana liecina, ka svarīgākas ir dievu funkcijas, nevis to izcelsme.

Himenajs, dažos mītu variantos mūzas dēls, citos Veneras un Bakha dēls, ir sengrieķu kāzu ceremoniju, iedvesmojošu dziru un dziesmu dievs. Senajā Grieķijā Himenaja klātbūtne kāzās tika uzskatīta par obligātu priekšnoteikumu veiksmīgai laulībai. Ja dievs kāzas neapmeklēja, laulības pieredzēja postu. Tāpēc, lai vairotu cerības uz dieva klātbūtni kāzās, tika skaļi izsaukts viņa vārds. Sengrieķu mitoloģijā kāzu dievs attēlots ar lāpu (uguni) rokā, kas vēlāk kļūst par svarīgu atribūtu gan kāzās, gan arī kāzu dzejā. Svarīgi, lai uguns degtu spoži; ja lāpu uguns ceremonijas laikā nodzisa, tā bija zīme, ka gaidāma nelaime.

Himenaja piesaukšana kāzās ir saglabājusi savu nozīmību arī viduslaikos un renesansē. Kļuvis par saprātīgas un likumīgas mīlas simbolu, Himenajs tika piesaukts reizēs, kad kristiešu dzejnieki vēlējās norādīt uz laulības pareizību, likumību un vēlamību (pēc: Brumble 2013: 174–175). Vēloties sekmēt jaunā pāra veiksmīgu kopdzīvi, vienkopus tiek piesaukti arī dievi, kuru funkcijas atšķiras tikai niansēs. Dzejā piesaukta romiešu mīlas dieve Venera, iekāres, erotiskas mīlas un valdzinājuma dievs Kupidons un sengrieķu mīlas un iekāres dievs (Kupidona analogs) Erots. Piesauktas arī sengrieķu daiļuma dievības



Haritas un Iekāres vai Jautrības personifikācija. Ja kāds no dieviem nebija klāt, tad attiecīgā dieva aizbilstamajā dzīves sfērā bija sagaidāmas nelaimes.

Līdzās vēlamo dievu klātbūtnei bieži pieminēta arī sengrieķu strīdus dieve Erīda, par kuru norādīts, ka viņas klātbūtne nedz kāzās, nedz arī vēlāk nav vēlama. Pieminētajās rindās H. Bauers pamato šīs dieves nevēlamības iemeslu. Ja Erīda nebūs klāt, mīlestība būs saskaņīga un ikdienas dzīve būs bez strīdiem.

Sengrieķu un romiešu dievi kāzu dzejā pieminēti arī saistībā ar auglības un pārticības vēlējumiem. Johans Brēvers dzejā Konrādam Rigemanim (*Conradus Rigemannus*) un Katrīnai (*Catharina*) novēl:

**Fundat Amaltheæ vobis bona plurima cornu,  
Quicquid & exposcet tempus Saturnia portet:**

*Fundat Amaltheae vobis bona plurima cornu,  
Quicquid & exposcet tempus Saturnia portet  
(Hymenaeus sponsis nobilissimis... 1636: 4).*

Lai jums ar Amaltejas ragu vislabākos labumus  
Un jebko, ko pieprasīs laiks, nes Saturniete.

Saturniete (Saturna meita) ir viens no Jupitera sievas Junonas epitētiem. Junona romiešu mitoloģijā ir ģimenes aizgādne, kura rūpējas par saticību ģimenē, sievietes auglību un bērna dzimšanu. Autors novēl, lai Junona ar Amaltejas ragu (pārpilnības ragu) jaunajai ģimenei nes “vislabākos labumus un jebko, ko pieprasīs laiks”. Simbola un dievietes savijums vienā domā attiecina vēlējumu gan uz pārticību, gan uz ģimenes pēcnācēju radīšanu.

Turpmāk dzejā pieminēta romiešu dieve Cerera – lauksaimniecības, labības un zemes auglības dieviete:

**Vafa bonis tumeant, nihil hic videatur inane,  
Omnia sint Cereris, Bromij sint omnia plena.**

*Vasa bonis tumeant, nihil hic videatur inane,  
Omnia sint Cereris, Bromij sint omnia plena  
(Ibid., Fo. 4).*

Lai trauki piepildās ar labumiem, lai nekas šeit neizskatās tukšs,  
Lai visi [trauki] ir Cereras, lai visi ir Bromija piepildīti.

Pilni trauki Cereras – trauki pilni ar visdažādākajiem ēdieniem. Bromijs ir zemes auglības spēku un vīnkopības dieva Bakha epitets. Pilni trauki Bromija – bagātīgi pildīti vīna kausi.

Līdzīgus novēlējumus ar citiem dievu epitētiem Johans Brēvers (*Johann Breverus*) izsaka Mihaelam Hornungam (*Michael Hornung*) un Klārai Šrēderai (*Clara Schröder*). Jaunajam pārim viņš novēl:

**Quod verò superest : Sponsorum grator amori,  
Et, quæ vota decent sacra marita, fero :  
Adsit Hymen facibus, Cytherëia firmet amorem,  
Plutus opes portet, mel Rhea, grana Ceres;  
Pronuba quæ nunc est, mox sit quoq̄; Cinxia Juno,  
Ut Lucina suo tempore fausta juvet.**

*Quod vero superest: Sponsorum grator amori,  
Et, quæ vota decent sacra marita, fero:  
Adsit Hymen facibus, Cytherëia firmet amorem,  
Plutus opes portet, mel Rhea, grana Ceres;  
Pronuba quæ nunc est, mox sit quoque Cinxia Juno,  
Ut Lucina suo tempore fausta juvet*  
(Epithalamia in solennes nuptias... 1636: 13).

Kas patiesi paliek pāri: es vēlū laimes saderināto mīlai,  
Un vēlējumus, kas pieklājas svētām laulībām, es nesu:  
Lai Himenajs ir klāt ar lāpām, lai Kitēriete mīlestību padara stipru,  
Lai Pluts nes bagātības, Reja medu, Cerera graudus;  
Lai tā, kura tagad ir līgavas vedēja, drīz būtu arī Kinksija Junona,  
Lai Lucīna savā laikā veicinātu laimīgas [dienas].

Arī šajā fragmentā ir koncentrēts dievu uzskaitījums ar viņu funkciju novēlējumiem. Dievu pieminēšanas secība atbilst laulības dzīves hronoloģiskajam ritumam – vispirms pieminēti dievi, kas saistīti ar mīlas jūtām – kāzu dievs Himenajs un mīlas dieve Afrodīte, tad dievi, kas saistīti ar labklājību – bagātības dievs Pluts, Olimpa dievu māte Reja, kura dažkārt tiek uzskatīta arī par bezrūpības dievi, un dabas auglības dieve Cerera. Visbeidzot pieminēta dieve, kas saistīta ar laulību un atbild par sievietes auglību un bērnu radišanu. Aplūkotajā fragmentā dzejas autors pieminējis divus Junonas epitētus – Junonu Kinksiju (*Junona Cinxia*) un Junonu Lucīnu (*Junona Lucina*).

Junona Kinksija ir līgavas ģērbēja. Epitets *Cinxia* radies no darbības vārda *cingere* – “apjost, apņemt (attiecībā uz jostu)”. Sākotnēji mīts par jostu meklējams Grieķijā, kādā mīta variantā par Parīda tiesu – pēc tam, kad Hēra (Junonas analogs) apsola Parīdam varu, bet Atēna uzvaru, Afrodīte atraisīja savu tunikas jostu un ļāva tai nokrist. Afrodīte apsoliya Parīdam visskaistāko no mirstīgajām sievietēm, un viņš, apburts no viņas ķermeņa skaistuma, strīdus ābolu pasniedza Afrodītei. Arī pati Hēra, kā Homērs raksta eposā “Iliāda” (XIV, 188–225), reiz esot aizņēmusies Afrodītes jostu kā mīlas talismanu.

Romā Junona Kinksija tika uzskatīta par dievieti, kura atraisīja līgavas jostu. Josta uzskatāma par seksualitātes simbolu – atraisīta josta sniedz apsoliījumu, sasieta – noliegumu. Līgavas josta ir simbols arī līgavai – jaunavai (pēc: Warner 2013: 285–286). Savukārt Junona Lucīna jeb Junona gaismas nesēja atbild par bērna dzimšanu – pēc jostas atraišanās kāzu naktī jā rūpējas par pēcnācēju radišanu – gaismas došanu bērniem, t.i., bērnu laišanu pasaulē.

Mītu par Parīdu latīņu kāzu dzejā Rīgā mēdz ietvert bieži, jo 17. gs. dzejas autoriem patīk veidot vārdu spēles ar līgavas un līgavaiņa vārdiem. Ja dzejas adresāta vārds sakrīt ar kādas dievības, varoņa vai personas vārdu sengrieķu vai romiešu mitoloģijā, dzejā tiek pieminēts attiecīgais mīts. Parīda vārds Livonijā nav izplatīts, toties vārds Helēna gan sastopams ļoti bieži, tāpēc seko arī attiecīgais mīts. Johans Brēvers Kristoforam Rīģemanam un Helēnai raksta:

**P***riamiden quondam dignum Cytherea putavit  
Prae reliquis, Helena dulcis amore frui:  
Fallor? an aequalis decorat Te Cypris honore,  
O RIGEMANNE, sacrae gloria magna Dices?*

*Priamiden quondam dignum Cytherea putavit  
Prae reliquis, Helenae dulcis amore frui:  
Fallor? An aequalis decorat Te Cypris honore,  
O Rigemanne, sacrae gloria magna Dices?  
(Epithalamia in festivam nuptiarum... 1636: 12).*

Reiz Kitēriete pāri citiem atzina Priama dēlu  
Par cienīgu baudīt saldās Helēnas mīlu:  
Vai es kļūdos? Vai Kiprīda, kas tā pati, arī Tevi nedaiļo ar godu,  
Ai, Rīģemann, vai tu neteiksi, [ka] liela dieves slava?

Līdzīgi kā citos aplūkotajos dzejas fragmentos, arī šeit mīts nav izvērsts. Kodolīga izteiksmes forma liecina par adresātu izglītības līmeni. Rēķinoties ar adresātu zināšanām, dzejas autori mītiem tik tikko pieskaras un galveno akcentu liek uz mīta sasaisti ar līgavu un līgavaini. Viena dzejoļa ietvaros lietoti divi mīlas dievietes Afrodītes epitēti – Kitēriete un Kiprīda. Atsaucoties uz mītiskās Helēnas skaistumu un saldo mīlu, ko saņēma Parīds, autors dod mājienu, ka arī Kristofors, apņēmot par sievu Helēnu, Everharda Ringenberga (*Everhardus Ringenberg*) meitu, ir mīlas dievietes Afrodītes apbalvots.

Citreiz Parīda un Helēnas mīts kāzu dzejā ievīts tādēļ, ka strīdā uzvar mīlas dieviete Venera (grieķu Afrodīte). Arī Johanna Hēfelna un Katrīnas Braveras kāzām Johans Gampers velta izvērstu dzejoli, kurā apspēlē mītu par Parīda tiesu, tomēr tajā mīts ir vērsts uz līgavaini. Dzejoli Minerva (Atēna), Junona (Hēra) un Venera (Afrodīte) atkal ir iekarsušas strīdā, šoreiz par to, kurai līgavainis Johans Hēfelns pieder jeb, precīzāk, kurai dievei Hēfelna raksturs un ikdienas darbi ir atbilstošāki.

Kāzu dzejas noslēgumam raksturīgs ar mūža gājumu un mūža garumu saistīto dievību un mitoloģisko tēlu pieminējums. Johanna Bonninghauzena (*Johannes Bonninghausen*) kāzu dzejoli Volmāram Rothauzenam (*Wolmar Rothausen*) un Annai lasāms novēlējums:

**Rumpere quæ nequeat Lachesis, nec temporis ætas :  
Ut tandem superent Pylij quoq; molliter annos.**

*Rumpere quæ nequeat Lachesis, nec temporis ætas:  
Ut tandem superent Pylij quoque molliter annos*  
(Felici hymenæo Paris qua virtutes... 1639: 3).

Lai Lahese nevar tos salauzt, nedz bezgalīga laika mūžs,  
Ka visbeidzot viņi viegli pārspētu pat Pīlieša gadus.

Lahese, debesu un pērkona dieva Zeva un taisnības dievietes Temīdas meita, ir viena no trijām likteņa dievietēm. Sengrieķu mitoloģijā tādas ir trīs Moiras (romiešu mitoloģijā sauktas par Parkām): Kloto, Lahese un Atropa. Pirmā tur kodaļu, otrā vērpj un stiepj pavedienu, cik tālu vien var, bet trešā – viņu visnežēlīgākais ienaidnieks, pavedienu pārgriež, izpostot un iznīcinot ikvienu viņu darbu. Šīs dievietes apzīmē cilvēka dzīves gājumu. Kloto, kura tur kodaļu, simbolizē cilvēka sākotni, t.i., piedzimšanu vai cilvēka ķermeņa pirmos dzīves mirklus. Lahesa, kura paņem pavedienu un velk to, ir dzīves turpinājums un mūža ilgums. Savukārt Atropa, kura visu izposta un iznīcina, nozīmē beigas, t.i., nāvi (pēc: Brumble 2013: 119). Dzejoļa fragmentā ietvertais novēlējums “Lai Lahese nevar līgavaini un līgavu salauzt” izsaka vēlējumu pārvarēt likteņa lemtās grūtības. Autors jaunajam pārim novēl arī pārspēt Pīlieša gadus. Leksēma “Piliētis” ir Pilas valdnieka Nestora epitets. Nestors, sengrieķu mitoloģijā pazīstams galvenokārt no Homēra eposiem “Iliādā” un “Odisejā”, sirms, gudrs vīrs, kurš sniedza trojiešiem (savai tautai) kara laikā dažādus viedus padomus.

Citreiz mītiskais materiāls tiek sasaistīts ar astroloģiju, kā tas ir uzskatāmi redzams Pētera Bauera dzejoli:

**D**um radiis hodie Titania lampas olympum  
Et terram lustrat; Decus immortale Sororum  
Christophore Aonidum; quam Constellatio fausta  
Vah! Tibi tunc oritur? Coeunt duo sydera lato,  
Rigmanne, aspectu: Veneris conjungitur astro  
Chrysocomus Phoebus. Sub quo, Clarissime Sponse,  
Zodiaci signo, quares? in Virgine: nonne?  
Dispeream si non Gemini mox inde sequentur  
Pulchri. Votivum hocce meum προγινωσκὸν εἶπὼ!

*Dum radiis hodie Titania lampas olympum  
Et terram lustrat; Decus immortale Sororum  
Christophore Aonidum; quam Constellatio fausta  
Vah! Tibi tunc oritur? Coeunt duo sydera lato,  
Rigmanne, aspectu: Veneris conjungitur astro  
Chrysocomus Phoebus. Sub quo, Clarissime Sponse,*

*Zodiaci signo, quaeres? in Virgine: nonne?  
 Dispeream si non Gemini mox inde sequentur  
 Pulchri. Votivum hocce meum προγνωστικὸν esto!*  
 (Epithalamia in festivam nuptiarum... 1636: 6).

Kamēr šodien Titāna pēcnācējas lāpa ar stariem Olimpu  
 Un zemi izgaismo, Aonijas māsu nemirstīgā rota,  
 Kristofor, labvēlīga kā zvaigznājs,  
 Ai! Vai tad tev uzlec? Satiekas divas zvaigznes,  
 Rigemā, labvēlīgā novietojumā: Zeltmatis Foibs  
 Veneras zvaigznē tiek savienots.  
 Zem kādas Zodiaka zīmes, izcilais līgavaini,  
 Tu jautā? Jaunavā, vai ne?  
 Lai es uz vietas esmu pagalam, ja skaistie Dvīņi drīz no turienes nesekos.  
 Šo manu veltīto lai piepilda paredzējumu zīmes.

Dzejolī pieminēta Titāna pēcnācējas lāpa. Tā spēja izgaismot gan dievu mājvietu Olimpa kalnu, gan zemi, un ir zīme, ka dievi ir labvēlīgi abu kāzām. Arī Aonijas māsas jeb mūzas un zvaigžņu novietojums ir labvēlīgs. Tad autors pieminējis Zeltmati Foibu, kurš tiek savienots Veneras zvaigznē. Zeltmatis Foibs jeb Apollons sengrieķu mitoloģijā ir mūzu aizgādnieks, gaismas, mākslas, dziedniecības un visa harmoniskā dievs. Apollona un mīlestības dieves Veneras zvaigžņu savienība uzskatāma par zīmi, ka arī abu laulāto attiecības būs mīlestības un harmonijas pilnas. Pieminot lāpu ugunis, dievības un zvaigžņu novietojumu, tiek parādīta trīskārša labvēlība laulāto savienībai.

Turpmākajās dzejas rindās autors pievēršas zodiaka zīmēm. Tiek vaicāts, zem kādas zīmes zvaigznes savienotas (kāzas notika 29. augustā): “vai jaunavā”? Šķietami runājot par zvaigznēm, autors netieši norāda, ka līgavai jābūt jaunavai. Bet pēc tam turpina: “lai es uz vietas esmu pagalam, ja skaistie Dvīņi drīz no turienes nesekos”. No vienas puses, vienkāršs novēlējums, lai pēc abu savienības sekotu uzreiz divi pēcnācēji, bet, parēķinot laika posmu starp Jaunavas un Dvīņu zodiaka zīmēm, kas atbilst grūtniecības periodam, tā var būt arī tieša norāde, kad gaidāms ģimenes pieaugums.

Apkopojošā kāzu dzejā pieminētos mitoloģiskos tēlus un zinot šo tēlu funkcijas, var uzskatīt, ka ar mīlestību saistīto dievu pieminējums kalpo kā norāde uz līgavas un līgavaiņa savstarpējo vienotību, pielīdzinot ģimenes saites dievišķajām saitēm.

## Izmantotā literatūra

1. Brumble, H. D. (2013) *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegorical Meanings*. London: Routledge.
2. Scaliger, J. C. (1995) *Poetices libri septem, Sieben Bücher über die Dichtkunst. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Bd. 3: Buch 3, Kapitel 95-126. Buch 4. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.*

3. Thoen, I. (2007) *Strategic affection? Gift exchange in seventeenth-century Holland*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
4. Tuft, V. (1970) *The poetry of marriage; the epithalamium in Europe and its development in England*. Los Angeles: Tinnon-Brown.
5. Warner, M. (2013) *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press.
6. [Autoru kolektīvs] (1636) *Epithalamia in festivam nuptiarum solennitatem clarissimi ac doctissimi viri Dn. Christophori Rigemanni, sponsi, & lectissimae pudicissimaeque virginis Helenae, spectabilis ac honesti viri Dn. Everhardi Ringenberg, civitatis Rigensis collegij majoris senioris meritissimi filiae, sponsae. Notam moris, quam amoris faustique ominus ergo scripta, exhibita & decentata, a popularivus & amicis mense August: die 29. Anno 1636*. Riga Livonum: Typis Gerhardi Schröder.
7. [Autoru kolektīvs] (1636) *Epithalamia in solennes nuptias clarissimi, consultissimi viri D. Michaelis Hornungk, regij iudicij provincialis districturs Rigensis Assessoris, fiscique Advocati dignissimi, sponsi & lectissimae, pudicissimaeque virginis Clarae Schroder, spectabilis & Honesti viri D. Reinholdi Schroders civitatis Rigensis collegij majoris senioris meritissimi filiae sponsae splendido ritu, pompa celebri 15. Iulij Rigae celebrandas; Lusa, Anno 1636*. Riga: Typis Schroederianis.
8. [Autoru kolektīvs] (1639) *Felici hymenaeo Paris qua virtutes, qua alias animi corporisq; dotes lectissimi, Dn. Wolmari Rothausen mercatoris in regia Livoniae Metropoli honoratissimi, juvenis undiq; politissimi; sponsi, et Annae Boddeckers virginis lectissimae & pudicissimaeL spectatissimi & integerrimi viri D. Nicolai Boddeckers tribuni plebis in colleg. Maj. meritissimi, filiae: sponsae, ipso felicis die 14. Ianuarij Anno 1639. feliciter celebrando votica haec meletemata sacra esse volunt affines, amici*. [Riga]: Ex typographeo Schroderiano.
9. [Autoru kolektīvs] (1636) *Hymenaeus sponsis nobilissimis, quagenus, qua virtutes omnesque animi & corporis dotes amabilissimis Dn. Conrado Rigeman, patritio apud Rigenses spectatissimo, et Catharinae Zimmermans, virgini pulcerrimae & elegantissimae, votive consecratus, & ad nobilissimum, amplissimum & consultiss. Dn. Laurentium Zimmermannum, senatorem Rigensem meritissimum & c. sponsae parentem perscriptus, ex domo Samsoniana d. 17. Octob. anno 1636*. [Riga]: Typis Schroederianis.

## Abstract

Soon after the Protestant Reformation took place in Livonia in the 16<sup>th</sup> century, the currents of European humanism came to Livonia. In the 17<sup>th</sup> century, as a result of the historical and religious impact, the occasional poetry in Riga started to bloom.

The wedding is one of the most praised events in family life. In order to mark this event, relatives, friends and colleagues published little poetry books, which sometimes consisted of several dozens of poems.

The ancient myth is included into the Latin nuptial poetry, even though the instances are rare. Characters of gods and goddesses are used as symbols of various values, and allude to other texts.

**Keywords:** Riga, nuptial poetry, Latin, ancient myth, 17<sup>th</sup> century.

**Informācija par autori:** Mg. philol. Anna Strode, Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka, galvenā bibliotekāre, Tālavas iela 8F, Valka, LV-4701, Anna@lu.lv

## К вопросу о функционировании имени собственного в былинах (по мезенским материалам)

Станислава Бутовская

**Аннотация.** Былинное имя собственное обладает определенным авторитетом и обуславливает легитимность высказывания. Оно может служить маркером жанра. Трансформации имен собственных в процессе исполнения связаны с социальными стратегиями представителей разных полов и выявляют сложную систему родственных и иных связей в традиционном обществе. Противоречия между общими закономерностями и индивидуальными особенностями использования различных форм имен собственных сказителями артикулируют социальную норму (поведения и др.), а также отражают глубоко личные переживания участников речевого акта.

**Ключевые слова:** эпос, былина, имя собственное, персонаж, исполнитель, жанр.

В исследованиях, посвященных былинам, имя собственное рассматривалось преимущественно с точки зрения исторического изучения эпоса. В частности, В.с. Миллер и другие занимались в основном поиском первоисточников имен — реальных прототипов былинных персонажей. По мнению В.Я. Проппа, признаки, которые брала за основу изучения историческая школа (имена собственные, географические названия, несущественные детали повествования и т.д.), «носят случайный характер и могут меняться» (Пропп 1955: 18). Сам Пропп больше внимания обращал на семантику имени. Многие ученые в своих работах пытались привязать к именам собственным конкретные характеристики персонажа, исходя из анализа былинных сюжетов.

Мир былинных персонажей отличается крайней замкнутостью. В нем можно выделить две группы действующих лиц: наделенных именем и нет. К первой группе относятся богатыри, их многочисленные родственники и лица, с которыми им приходится взаимодействовать: враги, соратники, соперники в любовных делах, верные слуги. Также имя есть у князя Владимира, Змея Горыныча и некоторых животных, одним из которых является конь Ильи Муромца. Ко второй группе принадлежат в основном собирательные образы: бояре, голи кабацкие, горожане, дети, сваты и т.д., а также такие персонажи как гонец, девушка-чернавушка и другие.

Сюжеты обычно называются теми именами собственными, которые фигурируют в былине: «Добрыня и Алеша», «Добрыня и Маринка», «Илья

Муромец и Сокольник», «Михайло Потык», «Про Ставра» и др. При этом нельзя сказать, что имена строго закреплены за теми сюжетами, в заголовках которых выносятся. Они появляются и в других сюжетах, где соответствующие им персонажи выступают в качестве второстепенных лиц. Например, на пиру у князя Владимира, считающемся отдельным сюжетом, но встречающемся во многих былинах в качестве вставного эпизода (обычно традиционный зачин), в центре внимания могут находиться разные богатыри. В вариантах былины про Добрыню и Алешу (неудачная женитьба Алеши) иногда фигурирует Илья Муромец, который то почему-то вдруг распространяет ложные слухи о смерти Добрыни, то сам предлагает «не обнести чаркой» переодетого каликой Добрыню после его потрясающей игры на гуслях, то первый узнает его на свадьбе Алеши и Настасьи. Однако появление в этой былине Ильи Муромца ничем не обусловлено.

Однако сложно себе представить, чтобы вместо Ильи Муромца на эти роли претендовали другие богатыри, — ни Ставр Гоудинович, ни Вольга Микулович, ни Дюк Степанович не годятся для их исполнения. Тому есть несколько причин. Во-первых, мезенские сказители четко различают киевских и новгородских богатырей, они не сталкиваются в одном и том же сюжете. Во-вторых, младшие богатыри не могут принимать участие в историях старших богатырей (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Святогор, Потык, Дунай), тогда как обратная ситуация возможна и встречается нередко (например, «Василий Игнатьевич и Батыга» и др.). В-третьих, по представлению исполнителей, есть богатыри «главные» — Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич — и есть все остальные. «Главные» богатыри обладают большей свободой действий, чем другие герои, они могут вмешиваться в жизнь прочих, их имена встречаются практически во всех сюжетах, кроме новгородского цикла. Остальные герои не имеют такой привилегии.

Очевидно, что имена Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича обладали большим авторитетом в эпической среде. Вестям о смерти Добрыни, например, поверят лишь в том случае, если они будут переданы из уст Ильи, и т.д.

Имена «главных» богатырей могут встречаться в совершенно разных контекстах, что иногда кажется совершенно не к месту. Может создаться впечатление, что это делается лишь с целью придания сказителем авторитетности своему высказыванию, т.е. рассказываемой истории. Имена женские и «неглавных» богатырей больше обусловлены сюжетом.

Имена «главных» богатырей меньше подвержены «порче»: ими могут быть заменены имена «второстепенных» богатырей, тогда как обратное невозможно. Например, вместо Василия горького пьяницы может действовать Добрыня, Илья Муромец может заменить Козарина и т.д.

У старших и младших богатырей обмен именами (а соответственно, и действиями, которые может или должен выполнять тот или иной персонаж) может быть либо равным (старшие богатыри меняются именами между



собой — младшие меняются именами между собой), либо таким, при котором имена старших заменяют имена младших и тем самым как бы выполняют за них их действия, наделяются их качествами. Например, Ю.А. Новиков сообщает, что «в ряде записей былины о бое Ильи с сыном Сокольник уподоблен Соловью-разбойнику (“ревет по-звериному, свистит по-соловьиному”); эти же качества приписываются Илье Муромцу, Михайле Потыку» (Новиков 2003: 47). В сюжетах, где главным действующим лицом является старший богатырь, его имя не может быть заменено именем младшего богатыря, и младшему не могут быть приписаны качества старшего. Это напоминает распределение социальных ролей и занятий в традиционном обществе, где младшие не допускаются к выполнению определенных действий, пока не перейдут в соответствующую возрастную и социальную категорию. Однако такие замены в текстах былин едва ли отрефлексированы исполнителями и скорее всего не имеют специальной прагматической цели.

Ю.А. Новиков в «Обзоре былин мезенской традиции» связывает «перенесение отдельных деталей, формул, имен собственных из одного сюжета в другой» с «кризисными процессами в былинной традиции» (Новиков 2003: 47).

Имена собственные в былинах отличаются своей устойчивостью и консервативностью. Их круг ограничен, любые привнесения извне, новые имена невозможны. Такая ограниченность является редкостью для многих фольклорных жанров, где допускается подстановка любого имени собственного в зависимости от контекста исполнения и адресата. Пожалуй, такой замкнутой системой персонажей отличается лишь сказка о животных. В былинах нет имен, которые выступали бы точками соприкосновения с реальным миром сказителя, что возможно в случае индивидуального поэтического творчества. Невозможны и трансформирующие реальность замены былинного имени на имя, например, кого-нибудь из слушателей. О такой же укомплектованности перечня имен собственных, например, на Печоре писала Т.А. Бернштам (Бернштам 2001).

Мужских имен собственных (с вариантами) в мезенских текстах примерно в четыре раза больше, чем женских: 86 и 24 соответственно.

	<b>Мужские имена</b>	<b>Женские имена</b>
1.	Алеша Попович	Авдотья
2.	Артак	Анастасия
3.	Батуй	Апраксия (Микулична) (Евпраксия)
4.	Бермета Васильевич	Василиста Викулична (Микулична)
5.	Блудищо	(Дунька) Златыгорка
6.	Борис	Евдокия Яковлевна
7.	(Бродовичи) Иваны Петровичи	Евфросинья (Патрикеевна)
8.	Бугригорьевич	Забава (Путятична)
9.	Буслай	Ира

	<b>Мужские имена</b>	<b>Женские имена</b>
10.	Бутыга	Катерина (Яковлевна)
11.	(Бухнатъюшко) Василий Буслаев	Марина (Маринка) Кайдаловна (Семеновна)
12.	Иван (Ванюшка) Маленький	Марфа Вахромеевна (Викулична, Ефремеёвна, Микитична, Петровна)
13.	Василий (Прекрасный, Буслаев, Васильевич, Игнатъевич, Казимирович, Микулич, Окулович, Пермякич, Хлебович)	Марьюшка (Марья Микитична, Семеновна)
14.	Вахрамей Вахрамеевич	Манельфа Никулична
15.	Вахрамеев	Матрена Тимофеевна
16.	(Верблюд) Ставр Годинович	Настасья (Бугригорьевна, Вахромеевна, Викулична, Микитична, Микулична, Дмитриевна, Никулична, Тимофеевна)
17.	Викула	Омельфа (Манельфа) Тимофеевна
18.	Владимир	Елена
19.	Гребин Замоилович	Офимья (Александровна)
20.	Давыд	Перемякина
21.	Данило Белый, Игнатъевич, Ловчанин, Манойлович	Соломанида
22.	Демьянище	Ульяна Микулична
23.	Дмитрий Гурьевич	Федосья
24.	Добрыня (Никитич)	Чайна
25.	Додон	
26.	Долгополов Залешан	
27.	Долгополье	
28.	Дунай Иванович	
29.	Дюк Степанович	
30.	Егор (Святогор)	
31.	Ерема (Безременников, Храбрынькой)	
32.	Жидовин	
33.	Залешинен	
34.	Златогор	
35.	(Иванушко, Ивашка) Иван (Годинович, Гордеевич, Долгопольый, Маленький, Окулович, Тимофеевич, Ивановичи)	
36.	И(з)долице	
37.	Илья Муромец	
38.	Калин	
39.	Касьян Иванович	
40.	Козарин Петрович (Федорович)	
41.	Конщичек (Конъшик, Конъшак)	
42.	Коршун	
43.	Костя Новоторжанин	
44.	Кошей Трепитный	

	Мужские имена	Женские имена
45.	Кудреванко	
46.	Курва	
47.	Курвак (Курлак)	
48.	Курмышек (Куршик)	
49.	Лев Володьевич	
50.	Личарда	
51.	Макар	
52.	Мамай	
53.	Микита Сергеевич	
54.	Микола	
55.	Микула	
56.	(Михаил, Мишка) Михайло (Данилович, Игнатъевич, Ильич, Михайлович, Петрович)	
57.	Мишата Лазурьевич	
58.	Муром	
59.	Наез(д)ник	
60.	Никита (Никитушка) Добрынич (Романович, Селянинович)	
61.	Олег	
62.	Перемёт, Перемякин, Перемятин	
63.	Петр	
64.	Потаня Хроменький	
65.	Потык	
66.	Прокопий	
67.	Рахматьич	
68.	Рославней Рославнеевич	
69.	Салтан Салтанович	
70.	Самсон Колыбанович	
71.	Святогор	
72.	Скурлак	
73.	Сокольник	
74.	Соловей Блудимирович (Разбойник)	
75.	Соломан	
76.	Ставр Гоудинович	
77.	Суздальцы	
78.	Сухмантей Одихмантъевич	
79.	Тарокан Заморенин	
80.	Тугарин	
81.	Федор	
82.	Фома Безвременников	
83.	Хотенко	
84.	(Чудо) Чудищо-Юдищо	
85.	Чудовище	
86.	Чурило	

Имя собственное в былинах выступает, таким образом, маркером жанра — маркером былинной традиции. Замкнутый круг имен собственных может оказаться едва ли не самым важным параметром для выделения жанра былины из общего корпуса устного поэтического эпоса и жанровой системы русского фольклора в целом.

Одна из основных форм употребления имени собственного — обращение — встречается только в диалогах между персонажами, в теле повествования и монологах обращений нет.

Это говорит о том, что былинная речь не была направлена на установление прямой коммуникации со слушателями путем, например, включения их имен в былинку, как это происходило в случае со сказкой. М.О. Габель в работе «Форма диалога в былинах» отмечает, что диалог в былинах выступает средством повествовательного движения, при этом главной особенностью, определяющей динамичность диалога, является установка не на слушателя, а на персонаж. Например, именно диалогом маркируется появление нового действующего лица (Габель 1927: 317).

Следует отметить, что имена собственные в былинах часто сопровождаются маркером отношений (молода жена Настасьюшка, дочь и др.) с точки зрения того персонажа, которого выбирает исполнитель, и другими номинациями (старой казак Илья Муромец др.) и характеристиками (млад, свет и др.).

Основные ситуации исполнения былин — промыслы, совместный труд, выступления перед аудиторией. Предполагается, что слушатели знакомы с рассказываемым сюжетом. Переживание былины становится коллективным; но в ходе сказывания коллективное для каждого слушателя и исполнителя становится индивидуальным.

Имя собственное, обуславливая авторитетность высказывания — произносимого текста былины, — не только обеспечивает веру в безусловность происходящего (о чем говорят комментарии исполнителей, например, «Это все правда»), но и способствует глубоко личному переживанию каждой истории. Сказывали также в одиночестве за работой, а женщины могли укачивать былинами детей.

Как по-разному эти истории проживаются, следует из анализа форм имени собственного в былинах. В том, как исполнители употребляют имена проявляются, например, поведенческие стереотипы, предписания и трансгрессии, а также особенности речевого этикета мужчин и женщин. Трансформации имени собственного в процессе сказывания отражают социальные стратегии представителей разных полов, выявляя сложную систему родственных и иных связей в традиционном обществе.

Женские имена собственные — имена героинь — иначе употребляются в былинах, чем мужские. Одинаковые женские имена используются в новгородских и киевских былинах, имена матерей и жен / невесток нередко перепутаны, при этом чаще всего матерей разных героев зовут Омельфой Тимофеевной, а жен — Настасьей.

Ролей у женских персонажей не так много, в большинстве случаев они являются матерями и женами, иногда безымянными. В текстах былин разные формы номинаций «мать» и «жена» встречаются гораздо чаще других. Женщина может быть также невестой, дочерью, сестрой, любовницей, вдовой, племянницей, княгиней, королевичной (во всех этих случаях она все равно параллельно является женой или матерью). Только царица города Корсуни, зла еретица-безбожница Маринка Кайдаловна и волшебница Маринка — лютая змея подколодная и тоже злая еретица-безбожница — не являются ничьими матерями и женами. Былинная мать обычно является матерью мужского персонажа. Только в трех былинах из всего мезенского корпуса представлены отношения мать-дочь, где Чайна — дочь Чусовой жены.

На примере самой популярной на Мезени былины про Добрыню и Алешу я коротко покажу, как употреблялись женские и мужские имена собственные в былинах, записанных от мужчин и женщин. Именно за счет имен, помимо своеобразного использования исполнителями мотивов, выстраивается сложная система отношений между персонажами в мужской и женской версиях.

Жена		Мать		Алеша	
м	ж	М	ж	м	ж
Настасья Микулишна / Тимофеевна / королевична (3) <sup>1</sup>	Настасьюшка Викульсьня / Микулична (14)	Омельфа Тимофеевна (3)	Маменька / матушка (16)	Алеша (5)	Алешенька (13)
Манельфа Микулишна (1)	Настасья да Вахромеевна (1)	Офимья Александровна (1)	Омельфа Тимофеевна (1)	Алешенька (4)	Алеша (5)
Без имени (2)	Ульяна Никулишна (1)	Матрена Тимофеевна (1)	Апраксея-королевисьна (1)		
Настасьюшка (3)	Без имени (1)	Апраксия (1)			
	Апраксия (1)	Настасья Тимофеевна (1)			
		Матушка / мамушка / бабушка (2)			

Добрыня у всех исполнителей называется одинаково Добрыней и Добрынюшкой.

<sup>1</sup> В скобках указано число текстов, в которых встречается форма.

Жену мужчины-сказители обычно называют Настасьей, которая иногда Микулишна, иногда Тимофеевна, иногда королевишна (только в трех текстах одновременно с «Настасьей» встречается уменьшительно-ласкательная форма «Настасьюшка»); единожды она названа именем матери — Манельфой Микулишной, дважды остается безымянной, просто женой Добрыни. Женщины в большинстве случаев называют героиню Настасьюшкой, гораздо реже Настасьей; один раз Ульяной Никулишной, однажды Апраксией, в одном тексте имя не упомянуто. В женской версии она названа только именем собственным, тогда как в мужском варианте ее имя сопровождается маркером отношений — «жена Настасья».

Мать в мужской версии практически всегда наделена именем, чаще всего ее зовут Омельфой Тимофеевной, по одному разу встречаются имена Офимья Александровна, Матрена Тимофеевна, Апраксея, Настасья Тимофеевна; только в двух случаях она просто матушка или бабушка. В женском варианте, напротив, матери не дается имени — она маменька и матушка; один раз Омельфа Тимофеевна и один — Апраксея-королевисьна.

Алеша у мужчин в основном фигурирует как Алеша, у женщин же он преимущественно Алешенька.

Очевидно, что в обязательном назывании мужчинами матери по имени проявляется особое уважение к ней, тогда как жена и Алеша особого почтения не удостоиваются. Имена жены и матери нередко перепутаны. Имена, которые дают героям женщины, отличаются особой нежностью — и к себе, и к незадачливому жениху, а вот матушка, которая на самом деле свекровь, имени не получает.

Итак, былинное имя обладает определенным авторитетом и может служить маркером жанра. Особенности употребления различных форм имен собственных сказителями — противоречия между общими закономерностями и индивидуальными особенностями — с одной стороны, артикулируют социальную норму (поведения и др.), с другой — отражают глубоко личные переживания участников речевого акта. Тем самым выстраивается особая модель социального мира.

## Список литературы

1. Бернштам, Т.А. (2001) Былины на Печоре. В: Горелов, А.А. (отв. ред.). *Былины*. В 25 т. Т. 1. *Былины Печоры: Север Европейской России*. Санкт-Петербург: Наука; Москва: Классика. С. 79–145.
2. Габель, М.О. (1927) Форма диалога в былине. *Наукові записки науково-дослідчої катедри історії української культури*. № 6. С. 315–328.
3. Новиков, Ю.А. (2003) Обзор былин мезенской традиции. В: Горелов, А.А. (отв. ред.). *Былины*. В 25 т. Т. 3. *Былины Мезени: Север Европейской России*. Санкт-Петербург: Наука; Москва: Классика. С. 36–49.
4. Пропп, В.Я. (1955) *Русский героический эпос*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 552 с.

**Abstract**

Names of epic heroes have a certain authority and determine the legitimacy of the statement. They can act as a marker of the genre. Transformations of proper names during the act of singing are connected with the social strategies of sexes, revealing a complex system of kinship and other relations in a traditional society. The contradictions between general patterns and individual peculiarities of the way epic singers use different forms of proper names, on the one hand, articulate a social norm (behavior, etc.), on the other hand, they reflect a deeply personal experience of the participants of communication.

**Keywords:** epic song, proper name, character, singer, genre.

**Информация об авторе:** Станислава Бутовская, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Большеохтинский пр., 8–3, stanislava@bk.ru

## «Пространство чувствительности» как «язык» стерновского (анти)травелога (по «Сентиментальному путешествию по Франции и Италии» Л. Стерна)

Виктория Буяновская

**Аннотация.** В статье предпринята попытка динамического описания художественного пространства в «Сентиментальном путешествии по Франции и Италии» Л. Стерна. Изобретенное Стерном «пространство чувствительности» рассматривается в контексте жанрового канона травелогов XVIII века и стерновской последовательной критики жанра в седьмом томе «Жизни и путешествий Тристрама Шенди, джентльмена» как «положительная программа» Стерна, наиболее полно воплощающая авторскую концепцию и задающая структуру этого (анти)травелога.

**Ключевые слова:** Л. Стерн, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», литература путешествий XVIII века, травелог, художественное пространство.

Наша статья представляет собой опыт описания художественного пространства в «Сентиментальном путешествии по Франции и Италии» Л. Стерна — при этом пространство, имеющее в травелоге особое, жанровое значение, будет рассматриваться нами как цельный и жесткий семиотический конструкт, делающий возможным разворачивание авторской идеи. Чтобы показать стерновский язык пространства «в действии», нам предстоит обзорно посмотреть на текст с точки зрения типов и свойств локусов, способов и семантики пространственного взаимодействия, законов течения времени и движения в пространствах разного типа, устройства «личных» пространственных миров героев и сложить эти элементы в единую картину. Однако все это становится особенно существенным на фоне многовековой и реактуализировавшейся именно в середине-второй половине XVIII века жанровой традиции травелогов, которая радикально переосмысливается Стерном. Промежуточные звенья этого переосмысления стоит искать в жанровых экспериментах самого Стерна, полем для которых послужил седьмой том его главного романа, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», посвященный французскому *grand tour* взрослого Тристрама. Поэтому анализ должен осуществляться в три этапа — от традиционной «географии» в травелогах к разоблачению и разрушению



канона и только затем, к стерновской «положительной программе», «пространству чувствительности». В данной статье мы кратко обозначим наши выводы на первых двух этапах и остановимся подробнее на третьем.

Контекстуальный анализ показал, что стерновская рефлексия над жанром возникает в тот момент, когда он находится на пике своего развития, но канон уже успел вполне отчетливо сформироваться. Как раз в середине XVIII века (а «Сентиментальное путешествие» было написано в 1768 году) кристаллизуется *туристическая* идея путешествия, происходит резкий количественный скачок в издании путевых заметок, однако нельзя сказать, что происходит ощутимый качественный, смысловой сдвиг: с одной стороны, письма путешественников (а жанр в основном был именно эпистолярным) остаются в рамках четкой стилистической иерархии, с другой — в соответствии с просветительскими установками встают в один ряд с научными, в частности, историческими трудами. Стерн критикует эти два принципа и вытекающие из них более частные жанровые особенности, высмеивая в «Сентиментальном путешествии» два популярных травелога своего времени — «Письма из Италии» Сэмуэла Шарпа и «Путешествия по Франции и Италии» Тобайаса Смоллета; эти два автора предстают у Стерна под именами «Мундунгус» (в переводе с англ., «зловонный табак») и «Смельфунгус» (в переводе с лат. «воняющий плесенью») соответственно.

«Отрицательная программа», как мы уже сказали, дается Стерном в седьмом томе «Тристрама Шенди» и направлена, прежде всего, против литературной условности. Травелог Тристрама кажется беспорядочным и бессодержательным, однако эта эпатирующая внешняя «пустота» отчетливо осознавалась Стерном и достигалась последовательным использованием широкого инструментария пародии. В результате постоянной игры с читателем все составляющие «традиционного» травелога ставятся Стерном, как минимум, под подозрение: стилистические «автоматизмы» доведены до абсурда, в наукообразных обобщениях вскрыт алогизм. Так, на основании того, что городская ратуша подходит для собраний, Тристрам делает вывод, что правосудие в Кале осуществляется исправно. Идеальное пространство рациональности, создаваемое в травелогах, оказывается пространством «скачков разума», причуды, того, что в «Тристраме Шенди» называется «конек», «hobbyhorse». «Правильный» травелог Стерн назначает читателю прочесть «в наказание» за его ожидания — и тот вынужден читать то ли сухую грамматическую статью (вот, к примеру, начало главы о Кале: «Кале, Calatium, Calusium, Calesium»<sup>1</sup>), то ли канцелярский отчет. Не менее существенно и то, что путешествие Тристрама имеет гротескную мотивировку: необходимость бежать от Смерти, которая проведала дорогу

<sup>1</sup> Здесь и далее «Тристрам Шенди» цит. по: Стерн, Л. (2008) Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. В: Стерн, Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Москва: Эксмо. 800 с.

к нему домой, — «реальная» линия движения накладывается на буквализованную метафору жизненного пути, за счет чего создается комический разрыв между предельно общим планом и конкретностью перемещений. Но еще более важно, что, получается, именно эта вынужденная скорость, сохраняющаяся на протяжении всего пути, заставляет Тристрама отказаться от подробного, обстоятельного травелога; и если Тристрам остановится, подчинившись законам жанра, его настигнет Смерть — жанровый канон оказывается буквально смертоносным. Аналогичным образом сюжет романа (и как бы сама жизнь) сопротивляется включению в нее травелога: почти в самом финале Тристрам обнаруживает, что забыл свои путевые заметки в разбитой карете и жена каретника использовала листы его дневника в качестве папильоток; «осадок» этой истории остается даже тогда, когда опасность миновала. Наконец, во время своего «тура» Тристрам встречает столько помех, что, кажется, традиционные объекты внимания путешественников не только подчеркнута выносятся Стерном за пределы романа, но и как бы «самоликвидируются».

Итак, жанр «очищен», практически «обнулен», но все-таки именно он выбирается Стерном для его следующей книги. Понять значение этой жанровой оболочки можно только исходя из всей авторской семиотической системы, которая, как мы утверждаем, особенно полно воплотилась в «Сентиментальном путешествии» именно в пространственной модели мира.

В основание модели положен «сквозной» образ обеих книг Стерна — равнина или пустыня, в которой спонтанно образуются «оазисы» — «локусы встречи». Конструируется программная гипотетическая ситуация: «Ручаюсь <...>, что, окажись я в пустыне, — говорит Йорик, герой-путешественник, — я непременно отыскал бы там что-нибудь способное пробудить во мне приятные чувства»<sup>2</sup>. Эта ситуация реализуется на протяжении всего путешествия по мере обретения Йориком опыта чувствительности. Пустое пространство оказывается чрезвычайно «наполненным», что позволяет даже парадоксальным образом приравнять пустыню к ее противоположности — городу, и тем самым заявить о новом «легитимном» предмете описания в литературе путешествий. Но эта подмена понятий — лишь вторые «полоборота» в последовательном переворачивании смыслов; на самом деле, первично не превращение пустыни в город, а города — в пустыню. Полемизируя с жанровым канонам травелога XVIII века, Стерн намеренно вытесняет из «Сентиментального путешествия» географию, лишая локусы конкретных черт, которые служили бы средством различения посещаемых Йориком городов. Топонимические подзаголовки («Кале», «Париж» и т.д.) оказываются жанровым «рудиментом»,

<sup>2</sup> Здесь и далее «Сентиментальное путешествие» цит. по: Стерн, Л. (2008) Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. В: Стерн, Л. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Москва: Эксмо. 800 с.

маркирующим формальную связь с традицией травелогов и тем самым иронически усиливающим ощущение реального разрыва с ней. Городское пространство нивелировано, стерто, и теперь, на «ровном» и «пустом» месте, может быть выстроено новое, невероятно «концентрированное», пространство смысла — поэтому и путешествие по равнине противопоставлено городскому отстраненному фланерству. В «Сентиментальном путешествии» к этой всеобъемлющей пустыне приложено библейское именование израильской земли («от Дана до Вирсавии»): в христианизированной личной мифологии пастора Йорика это сакральное пространство, которое можно открыть сакральным же актом встречи.

Сюжет травелога выстраивается по мере перемещения героя по этим «оазисам», «локусам встреч»; событие встречи субституирует по-настоящему «масштабные» приключения и, по сути, даже вытесняет само движение, становясь сюжетообразующей единицей. Объектом признанных чувств Йорика, субъектом обращения может стать любой, каждый, и каждый же парадоксальным образом провозглашается лучшим; но особенно привлекает чувствительного путешественника все маргинальное. Йорик утверждает, что «если бы не нашлось ничего лучшего», он бы «сосредоточил их [«признанные чувства»] на душистом мирте или отыскал меланхоличный кипарис, чтобы *привязаться* к нему» — и, добавим, чтобы опровергнуть их «неодушевленность». Объект эмпатии чувствительного путешественника одновременно случаен и уникален: этот объект может избираться «за неимением лучшего», но вскоре быть провозглашенным «лучшим».

Когда встреча состоялась, она априори не может быть чисто механическим столкновением двоих — завязывается диалог, который и становится самоцелью каждой остановки в «пустыне». Закон порождения структуры «Сентиментального путешествия» в диалогических отношениях Йорика с миром удобно анахронически пояснить с помощью бахтинской концепции диалога как абсолютной экзистенциальной потребности: «два голоса — это минимум жизни, минимум бытия» (Бахтин 1979: 294). Каждое событие встречи выступает в травелоге Йорика именно как подлинное и живое «событие бытия», обладающее к тому же почти магическим эффектом. Так, Йорик носит с собой табакерку, подаренную ему в начале пути монахом Лоренцо в честь их примирения. На оперном представлении, которому Йорик не уделяет ровно никакого внимания, «сентиментальный предмет» дает ему импульс, и он решает сделать шаг навстречу еще одной душе — помочь оттесненному от сцены карлику; выстраивается целая цепочка добрых дел, и театр из пространства «одностороннего» созерцания с дальней дистанции превращается в пространство взаимной обращенности, диалога и сближения. Одно событие путешествия в скрытой форме мотивирует другое, «срабатывает» катартически, но обходным путем, «бриколажем», соединяя даже никогда не встречавшихся в «реальном» пространстве «Сентиментального путешествия» субъектов.

Сближение не просто понимается в «Сентиментальном путешествии» пространственно, оно выступает как единственное по-настоящему эффективное и универсальное средство познания — одновременно инструмент анализа и способ получения откровения; и то, и другое невозможно при поверхностном обзоре с дальней и даже средней дистанции. Поэтому контрастным фоном для открытий Йорика становятся комические ситуации нарушенной коммуникации, демонстрирующие всеобщую «близорукость» — Йорик сам становится жертвой такой «близорукости» графа Б\*\*\*, принявшего его за шекспировского шута. В глобальном пространстве заблуждений верными, равными себе могут быть только частности, детали, как бы они ни были парадоксальны — но именно через них Стерн, в частности, выходит на утверждение своеобразия чужой культуры, то есть, на имманентную самому жанру травелога тему.

Чаще всего, однако, пространственное сближение в «Сентиментальном Путешествии» мотивировано завязыванием особого рода контакта с женщиной: это сближение одновременно отражает и желание проникнуть в ее сентиментальную тайну, и эротическое влечение — буквально притяжение, стремление к слиянию. Последнее всякий раз оборачивается моральным откровением и восстанавливается Стерном в своих правах. Диалектика высоких и вполне «земных» чувств дает Стерну основания для тончайшей игры с символическим уничтожением «физических» преград, «размыканием» личного пространства, приобретающим коннотации «обнажения»; в ходе этой игры «цена деления» в измерении времени и пространства предельно измельчается — каждый микрожест и каждый миг существенны для синхронизации чувств героев, тем более что при этом часто создается некоторая двусмысленность в определении дистанции между ними. Но как бы ни было сильно искушение, спасительность этих встреч для собственной души Йорик остро осознает: «... если я сделаю когда-нибудь подлость, то это непременно случится в *промежутке* между моими увлечениями; пока продолжается такое *междущарствие*, сердце мое, как я заметил, всегда *заперто на ключ*». Перед нами снова в опосредованной форме вырисовывается «магистральный» пространственный образ «Сентиментального путешествия»: «промежуток», «междущарствие» — это пустые места, «пустыня» с «оазисами», локусами встречи, каждый из которых внутренне положительно заряжен.

Через встречу и сближение Йорик осваивает и даже «присваивает» пространство, спонтанно включаясь вместе со своим собеседником в процесс «сотворения» всякий раз новой маленькой модели мира. Такой сконструированный в диалоге микролокус обладает гораздо большей плотностью, как событийной, так и хронологической интенсивностью (мы даже предложили бы с осторожностью говорить о стерновском «хронотопе микролокуса», ровно как и о «хронотопе пустыни» в бахтинском понимании этого термина). Микролокус функционирует по контрасту с обезличенным городом, где Йорик сам чувствует опасность превращения в

атом: скученность городской жизни приводит к чисто механическому сокращению дистанции между людьми, которое не имеет ничего общего с настоящим сближением. Городские улицы предстают сценой, на которой разыгрываются заранее поставленные псевдиалоги, в частности, совершаются деловые сделки. Поэтому Йорик отправляется искать «извилистый переулок с рогаткой на конце его» — нелинейность, путаность и даже раздвоенность такого закоулка гораздо больше соответствуют причудливой жизни души. Микролокус «уберегает» Йорика от устанавливания «псевдосвязей» — и при этом даже самые непривлекательные с точки зрения туристического канона, относящиеся к изнанке повседневной жизни локусы (например, тесное пространство у дверей сарая, где разворачивается действия, заметим, нескольких главок) нисколько не уступают просторной городской улице в широте перспективы. В микролокусе концентрируются возможности «большого» пространства и сосредотачивается душевная жизнь, он оказывается буквально заполненным ею.

Процесс выстраивания диалогических отношений и освоения пространства взаимодействия, как мы показали, самоценен, но все эти шаги Йорика, направленные на сближение, имеют еще и общий конечный эффект — они рушат разного рода границы или, по крайней мере, делают их проницаемыми. Идея пересечения границ изначально присуща жанру травелога и отчасти включается в его телеологию — но в «Сентиментальном путешествии» она особенно маркирована уже с первого эпизода (когда Йорик буквально «перемахивает» через Ла-Манш). А главное, и здесь, и далее разрушение физических преград только сопровождает, буквализирует аналогичные процессы стирания ментальных, культурных границ. Так, например, за первоначальной размолвкой пастора Йорика с патером Лоренцо стоит принципиальное разногласие между католическим и англиканским священнослужителем, и их примирительный обмен памятными предметами тогда особенно символичен. Йорик оказывается в ситуации разногласий и гораздо более крупного масштаба — его «сентиментальное путешествие» формально происходит на фоне войны между Британией и Францией (имеется в виду Семилетняя война), но фон этот совершенно им игнорируется. Вступая в диалог с каждым встречным на французской земле, Йорик создает живую связь между двумя враждующими странами как бы в опровержение политической линии — для личного сближения с французами не обнаруживается никаких преград. Абсурд искусственно создаваемой человеком для самого себя «клетки» воплощается в образе угрожающей Йорику за то самое игнорирование военных условий Бастилии. Ряд инвариантных образов томящейся в заточении души венчается образом скворца, поющего «песенку о свободе» и рвущегося из клетки; этот образ проецируется Йориком на себя — он даже решает изобразить скворца на своем фамильном гербе, как, кстати, на реальном родовом гербе Стернов.

Каждый акт разрушения границ является по-своему сакральным, каждый раз это пусть «локальный», но прорыв смысла в общем заблуждении

или, если углублять шекспировские коннотации в образе Йорика, вправление вывихнутого сустава — не только своему «веку», но, учитывая отсылки к конкретным реалиям, конечно, и ему. Эта «операция» совершается не через критику или сатиру — стерновский смех в «Сентиментальном путешествии» как бы поставлен под предикат сознания и принятия человеческого несовершенства. Эта посылка, как и вытекающая из нее идея ценности даже самых «мелких» благих дел, имеет, в том числе религиозный смысл, вполне соответствующий общему духу англиканской веры, в особенности, ее «освоенного» эпохой чувствительности извода — философии «христианства сердца». Этот контекст наконец выводит нас на вопрос о «миссии» пастора Йорика; и именно так, по нашему мнению, стоит расценивать его путь в целом — *все установленные им душевные связи вплетаются в единую «паутину сердец», «паутину добра»*. К слову, замысел Стерна тонко почувствовал высоко ценивший его Л.Н.Толстой — в толстовской интерпретации этого механизма подчеркнуты и его универсальность, и пространственная перспектива бесконечного расширения «паутины»: приведу цитату из рассказа «Казачи»: «Для того чтоб быть счастливым, надо одно — любить, и любить с самоотвержением, любить всех и все, раскидывать на все стороны паутину любви: кто попадется, того и брать» (Толстой 1979: 256). Эта сеть постоянно стремится к охвату нового пространства, поэтому сюжет стерновского анти travelога потенциально бесконечен и, в том числе поэтому прерван на полуслове. Стерн, таким образом, предлагает читателю принципиально иной travelог или даже принципиально иной жанр travelога, в котором путешественник фиксирует в большей мере не *открываемое*, а *создаваемое*. Эта форма, хоть и вызвала целую волну подражаний, является, безусловно, «единичной» — в том числе потому, что для воплощения стерновского замысла потребовалось конструирование совершенно особого, цельного и активно «работающего» в тексте «пространства чувствительности».

## Список литературы

1. Бахтин, М.М. (1979) *Проблемы поэтики Достоевского*. Моква: Советская Россия. 320 с.
2. Стерн, Л. (2008) *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*. В: Стерн, Л. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Москва: Эксмо. 800 с.
3. Стерн, Л. (2008) *Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. В: Стерн, Л. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Москва: Эксмо. 800 с.
4. Толстой, Л.Н. (1979) *Казачи*. В: Толстой, Л.Н. *Собр. Соч.* В 22 т. Т. 3. Москва: Художественная литература. С. 151–301.

**Abstract**

This paper is an attempt to describe space in “A Sentimental Journey through France and Italy” by Laurence Sterne. Sterne’s “space of sensibility” is analyzed in the context of the genre canon (travel literature of the XVIII Century) and Sterne’s criticism of the genre (volume 7 of “The Life and Opinions of Tristram Shandy, the gentlemen”) as a solid semiotic construct which “organizes” the structure of this (anti)travelogue and embodies the author’s idea making its elaboration throughout the text feasible.

**Keywords:** L. Sterne, “A Sentimental Journey through France and Italy”, travel literature of the XVIII Century, travelogue, space in literature.

**Информация об авторе:** Виктория Буяновская, студентка 3 курса Школы филологии Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ, Москва, Вавилова ул., д. 58–2, кв. 135, vbuyanovskaya@gmail.com

## Вербально-визуальные вышивки как результат взаимовлияния профессиональной, массовой и народной культуры

Татьяна Волковичер

**Аннотация.** В статье рассматриваются вербально-визуальные вышивки как результат взаимовлияния трёх типов культуры: профессиональной, массовой и народной. Автор исследует происхождение визуальной составляющей и генезис вербальных элементов. Делается попытка краткого представления сюжетно-эпиграфической вышивки как креолизованного текста (то есть комплексного анализа вербально-визуального текста). Выделяются три основных типа комбинаций картинок и надписей («Надпись одна — картинки разные», «Картинка одна — надписи разные», «Один визуальный элемент общий — сюжет и надписи разные»). Автор приходит к выводу о том, что вербально-визуальные вышивки можно изучать как фольклорные тексты.

**Ключевые слова:** вербально-визуальная вышивка, «брокеровская» (или «мышьяная») вышивка, сюжетно-эпиграфические рушники, креолизованные тексты.

*«Для фольклористики существенно отнюдь не внефольклорное происхождение и быт и источников, а функция заимствования, отбор и трансформация заимствованного материала»*

П.Г. Богатырёв, В.О. Яковсон  
«Фольклор как особая форма творчества»

В конце XIX века на территории Украины (а также других стран, например, России, Беларуси) возникло такое явление, как сюжетно-эпиграфическая вышивка. Это явление вспыхнуло и пропало, просуществовав немногим более полувека (приблизительно до середины XX века). Между тем, оно так и осталось практически неизученным.

Что же представляет из себя сюжетно-эпиграфическая вышивка? Это изображение какой-либо бытовой сценки (поэтому «сюжетная»), рядом с которой (в большинстве случаев внизу) вышивают надпись (поэтому «эпиграфическая») — словесный текст, поясняющий, дополняющий или уточняющий этот сюжет. Надписи могли вышиваться на платках, шторах,



подзорниках, передниках и платьях, но гораздо чаще, можно сказать, в основном, — на рушниках.

Сюжетно-эпиграфические вышивки можно отнести к креолизованным текстам (то есть таким текстам, которые состоят из двух неоднородных составляющих — вербальной и визуальной, при этом, как и любые другие тексты, они являются единым смысловым образованием). Соответственно, и анализировать такие тексты необходимо комплексно, а не отдельно, скажем, вербальные элементы (или же исключительно визуальную составляющую).

Как уже было сказано, рушники с надписями исследователи часто обходили стороной. Во время частных разговоров с сотрудниками музеев, удалось также выяснить, что подобные вышивки даже было запрещено собирать и приносить в музеи, поскольку такие изделия не причисляли ни к высокому искусству, ни к истинно народной культуре. Объективно же, мы не можем отрицать существование данного явления, причём, судя по собранным нами материалам, достаточно массового (на период первой половины XX века), бытовавшего на обширных территориях. Если говорить об Украине, то такие вышивки нам попадались на Полтавщине, Черкашине, Черниговщине и Харьковщине; юг и запад Украины представлен меньше (но все же представлен). Всего за время сбора материала (2013–2016 гг.) нам удалось зафиксировать 1112 единиц эпиграфических вышивок конца XIX — первой половины XX века. Исходя из объективного факта существования данного явления, представляется необходимым его квалификация с точки зрения фольклорной традиции. Следует ответить на вопрос, можно ли рассматривать подобные вербально-визуальные тексты как фольклорные? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны проследить, как возникали такие тексты, что послужило их прототекстами, как они варьировались (если вообще варьировались); были это просто копии с печатных образцов или, напротив, это был плод сугубо авторского воображения каждой отдельной вышивальщицы?

Прежде всего, рассмотрим визуальную составляющую. Откуда брались картинки для таких вышивок? В научной литературе имеется некоторая общая информация по этому вопросу. Так, известная исследовательница русского народного орнамента Г. Маслова указывает, что «... большое значение для распространения бытовой сюжетики в вышивке имел печатный материал: миниатюра, лубок, гравюра, даже картинки из иллюстрированных журналов XIX — начала XX века, из которых бралось наиболее близкое, понятное, что потом переделывалось вышивальщицами, согласно их умениям и наблюдениям над окружающей средой» (Маслова 1970: 127).

Заместитель директора по научной работе Музея украинского народного декоративного искусства Л. Билоус рассказывает о схемах Брокера, которые также сыграли немаловажную роль в распространении подобной вышивки (Билоус 2008: 22–25). Господин Брокер, который продавал парфюм и мыло, ещё во второй половине XIX века, использовал следующий

маркетинговый ход: каждому покупателю в подарок доставалась печатная схема для вышивки крестиком (такие схемки назывались «премиями»). Люди охотно разбирали дешёвое мыло, а подарки — схемки для рукоделия —, как мы можем убедиться, широко использовались по назначению.

Вскоре появились и другие фабрики, использовавшие этот же торговый трюк, но за всеми подобными вышитыми изделиями уже закрепился термин «брокаровская вышивка», или же «мыльная вышивка», хотя зачастую многие из этих вышивок уже не были напрямую связаны с Брокером и его мыльной фабрикой. Термин же «брокаровская» (или «мыльная») вышивка, как правило, воспринимается как синоним «псевдонародной» вышивки. Такие вышивки нередко называют «копиями с печатных образцов» (Мусатова 2008: 188). А вот в том, являются ли действительно подобные вышитые изделия «копиями» или нет, нам и предстоит разобраться.

На некоторые из вышитых сюжетов нам удалось найти картины, которые, очевидно, являются прототекстами вышивок. Так, например, это картины И. Соколова «Прощание косаря с его зазнобою» (1860 г.), К. Трутовского «Свидание у хаты» (1884 г.) и «Покинутая» (1870 г.), А. Попова «Демьянова уха» (1865 г.). Некоторые из этих сюжетов практически в деталях сохранены на рушниках; в другие добавлены дополнительные элементы. К примеру, на картине Трутовского «Покинутая» изображена одна сидящая девушка. Голова её опущена, видно, что настроение унылое — переживает расставание. На рушниках встречается практически полное сохранение образа этой покинутой девушки, но рядом с ней вышивается и другая, которая стоит, гордо расправив плечи и немного откинувшись назад. Надписи на таких рушниках соответствующие — «Покинутая — радостная».

К тому же, следует отметить, что даже при максимально полном визуальном сходстве вышитого сюжета и его первоисточника, смысл изображения на картине и вышитом изделии может быть далеко не идентичен. Так, рушниковый сюжет «Женщина наклонилась над тыном к мужу, чтобы поцеловаться с ним», имеет в качестве прототекста картину И. Соколова «Прощание косаря с его зазнобою» (1860 г.). На рушнике практически в деталях сохранено первичное сюжетное изображение. Однако смысл меняется (такие рушники, по словам информантов, часто вышивали во время войны). Отсюда, в вышитом варианте, женщина, как правило, провожает мужа на войну. То же самое можно сказать и относительно картины Трутовского «Свидание у хаты» (1884 г.), где обычное свидание превращается во встречу с войны (про то, что именно с войны, свидетельствуют сцены проводов на войну с других концов подобных рушников).

Кроме того, некоторые рушниковые сюжеты можно сопоставить с лубком. К примеру, на рушниковые сюжеты с такими надписями, как «Пряди, моя пряжа, пряди, не ленися», «Пляши, Варюшка, на моей пирушке», «Била жинка мужика за чупрыну взявши» можно найти подобные лубочные картинки. Здесь, кроме визуального сходства, общим является и

наличие надписей как на лубке, так и на вышитом изделии. Правда, на лубке это, как правило, более полный вариант текста, а на рушниках — сокращённый. Сам же принцип оставлять надписи под изображением общий и, возможно, вышивальщицы в какой-то мере позаимствовали этот принцип, хотя не всегда эти надписи и совпадали (как на рушнике «Пляши, Варюшка, на моей пирушке», а на лубке — песня «Во лузях, во лузях»).

Надписи могли происходить от фольклорных текстов самых разных жанров: от песни («Їхав козак на війноньку, сказав, прощай, дівчиноньку»), пословицы («Молоди лета — золоте время»), молитвы («Дай, Боже, щастя, молодій дівчині»), приметы («Кошка моется — гость будет»), причитания («Милий, покидаеш мене, смерть нестрашна мне, за що сльози ллюця, любов дорога»), потешки («Уж как я-ль мою коровушку люблю»), сказки («Вытянули репку») и т.д. Это могли быть и тексты авторского происхождения: «Кохайтесь, черноброви, та не з москалями» (Тарас Шевченко «Катерина»), «Гости пьют и едят, речи гуторят, про хлеба, про покос, про старинушку» (Алексей Кольцов «Сельская пирушка»), которые становились популярными в народе. Как бы там ни было, но все эти тексты, независимо от их происхождения, можно уже считать фольклорными, поскольку тот факт, что они вышивались на рушниках (к тому же, с многочисленными вариациями) свидетельствует об их фольклоризации.

Упомянув отдельно о генезисе изобразительных и словесных элементов, сделаем попытку краткого комплексного анализа вербально-визуальных вышивок как креолизованных текстов. Думается, что в этом ракурсе интерес для исследователей могут представлять различные типы комбинации надписей и картинок.

Первый тип комбинаций мы условно назовём «**Надпись одна — картинка разные**». Возьмём только что упомянутые строчки из Шевченко-вой «Катерины». На рушнике с данным вербальным текстом изображено, как женщина у колодца смотрит в сторону сидящих парня и девушки. Вышитые слова «Кохайтися, черноброви, та не з москалями, бо москали чужи люде, смиюца над вами» как будто вкладываются в уста опытной женщины, которая наперёд знает, чем закончатся эти отношения — разлукой. Эти же слова «Кохайтися, чорни бровы, та не з москалями» вышиты на рушнике с несколько иным визуальным изображением. Опытной женщины уже нет, но есть другая немаловажная деталь — девушка стоит с парнем, одетым в солдатскую одежду, а это означает, что москаль — он же солдат — покинет её, поскольку идёт на войну.

О том, что он её покинет, этот же солдат сам признаётся на другом рушнике с тем же визуальным сюжетом, но другой надписью: «Прощай, милая, в поход иду». (Это мы подошли ко второму типу комбинаций — «**Картинка одна — надписи разные**»). На рушниках с таким изображением надпись «Прощай, милая, в поход иду» является наиболее распространённой и, судя по всему, исходной. На этих рушниках визуальный сюжет «Солдат с девушкой» означает разлуку.

А вот на рушнике с более развёрнутым вариантом текста: «Прощай, милая, в поход иду» эта же картинка с одного конца изделия означает также разлуку: «Прощай, мила, в поход иду, Бог даст, назад ворочусь. Миленькой, что мне делать, что ты покидаешь, кого мне любить», а с другого конца рушника — встречу после разлуки: «Дивчино кохана, здорова була, чи вже ж ти, серденько, мене забула? Забула, забула, голубе сызый, чом же ты мий мылый, несправедливый».

Ещё на одном рушнике с той же картинкой парень приглашает девушку погулять: «Пайдём, Катя, в сад гулять. А вгори пташки щебечуть». Здесь трактование может быть различным: либо он уже вернулся из похода, либо приглашает погулять перед расставанием. Может быть и так, что парень, одетый в солдатское, вообще не воспринимается как солдат, а изображено вышивальщицей обычное свидание двоих влюблённых. О том, что изображение воспринимается в народной культуре не дословно, ярко свидетельствует ещё один визуальный элемент — «Мужик с котомкой». (И это уже третий тип комбинаций — **«Один визуальный элемент общий (несколько визуальных элементов общих) — сценки и надписи разные»**).

Так, для «Мужика с котомкой» характерно отправляться в дорогу — таких рушников нами зафиксировано два десятка — и надпись соответствующая: «Як серденько мое беться, пишов мий Гриць до Китая, може и не вернется!» (Китай означает чужое пространство; как сообщила одна информантка, такие рушники вышивали женщины, когда ждали мужчин с войны, заработков и т.д.). Изображение мужика с котомкой за плечами уже говорит само за себя — он отправляется в дальний путь. Однако зафиксированы и случаи полной трансформации этого образа.

Например, на одном рушнике этот же «Мужик с котомкой» отправляется не в дальний путь, а на праздник, о чём говорит надпись: «Наташа, Петя, шичас купим подарок сивой хазяйци на день роження». Изменяется и символическое значение котомки, в которой в этом случае уже может содержаться не пара сухарей в дорогу, а подарок для именинницы. Здесь же присутствует и «Женщина с рукой на сердце», которая не провожает мужа, а (также, как и «Мужик с котомкой») является одной из приглашённых на праздник. Ещё один вариант переосмысления образа мужика с котомкой — вышивка, где он изображён в компании девушек у колодца. Здесь, судя по надписи, он пришел на любовное свидание: «У лузі під вербою розмовляє козак з дівчиною». Мы видим, что «Мужик с котомкой» в народной культуре воспринимается не буквально, а как мужчина, парень вообще.

И такие примеры переосмысления отдельных визуальных элементов не единичны, их множество. Это и «Дед с флагом», который то принимает гостей («Гости пьют и едят, речи гуторят, про хлеба, про покос, про старинушку»), то зазывает народ покупать, пока его жена-пряха трудится («Эй, молодицы, красны девицы, тётушки, сёстры, платочки пёстры, духи, помада, всё чего надо»), то этой же пряхе угрожает расправой в случае

её недостаточного усердия («Пряди, бабо, лучше, бо получишь кулак»). Это и «Парень с балалайкой», который то играет на торжестве («Пляши, Варюшка, на моей пирушке»), то зазывает игрой на балалайке к себе в дом («Хто мою хату мынае, тому щастя немає»), то заигрывает с девушкой («Оце та криниченька, що голуб купався, оце та дивчинька, що я любувався»).

Примеров трансформаций множество, и все они указывают на то, что хотя визуальные сюжеты действительно заимствовались из картин профессиональных художников и из лубка, а словесные тексты могли быть и литературного происхождения, но все эти различные комбинации — свидетельство народного понимания уже готовых сюжетов. А фольклорность текста, как утверждал П. Богатырёв и В. Якобсон (Богатырёв, Якобсон 1971: 377), определяется, прежде всего, особенностями его бытования, а не происхождением.

### Список литературы

1. Білоус, Л. (2008) Що таке брокарівська вишивка? *Народне мистецтво*, № ½. С. 22–25.
2. Богатырёв, П.Г., Якобсон, Р.О. (1971) Фольклор как особая форма творчества. В: Богатырёв, П.Г. *Вопросы теории народного искусства*. Москва: Искусство. С. 369–383.
3. Маслова, Г.С. (1970) Бытовые сюжеты в русской народной вышивке. *Советская этнография*, № 6. С. 119–127.
4. Мусатова, І. (2008) Архаїчні рушники Півдня України (сюжети і семантика). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наукових праць*, випуск 8. С. 186–189.

### Abstract

The article is devoted to verbal and visual embroideries that are a result of the reciprocal influence of three culture types (professional, mass and folk). The author examines the origins and sources of the visual component and genesis of verbal elements. Moreover, the author attempts to briefly present plot and epigraphic embroidery as a creolized text (that is an integrated analysis of the verbal and visual text). Three main combinations of images and inscriptions are identified: “One inscription – different images”, “One image – different inscriptions”, “One visual element is common – plot and inscriptions are different”). The author makes the conclusion that the verbal and visual embroideries can be studied as folk texts.

**Keywords:** verbal and visual embroidery, “brokarivska” (or “soap”) embroidery, plot and epigraphic towels, creolized texts.

**Информация об авторе:** Татьяна Михайловна Волковичер, аспирантка Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рыльского Национальной академии наук Украины, Киев, ул. Ломоносова, 50/2, кв. 705, tetyana.volkovicher@ukr.net.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рис. А.1. Сюжетное изображение «Солдат и девушка».



Рис. А.2. Рушник с надписью

«ПРОЩАЙ МИЛАЯ ПОГОДЪ ИДУ».

Выставка «Полотняні послання минувшини. Рушники Наддніпрянщини» (22.08.2014–14.11.2014, Кировоградская областная универсальная библиотека им. Д.И. Чижевского; частная коллекция Владимира Нагорного). Фото сделаны автором 14.09.2014 (г. Кировоград).



Рис. А.3. Рушник с надписью

«КОХАЙТТИСЬ ЧОРНІ БРОВИ  
ТА А НЕ З МОСКАЛЯМЪ».

Фонды Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара» (КН-19625). Фото сделаны автором 23.04.2014 (г. Киев).

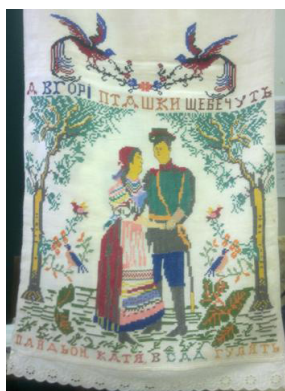


Рис. А.4. Рушник с надписью

«ПАЙДЬОМ КАТЯ В САД ГУЛЯТЬ / А ВГОРІ ПТАШКИ ШЕБЕЧУТЬ».

Фонды Полтавского краеведческого музея имени Василия Кричевского (ТК-5672). Фото сделаны автором 24.06.2016 (г. Полтава).

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рис. Б.1. Рушник с надписью

**«КОХАЙТТИСЬ ЧОРНІ БРОВИ ТА А НЕ З МОСКАЛЯМЪ».**

Фонды Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара» (КН-19625).

Фото сделаны автором 23.04.2014 (г. Киев).



**Рис. Б.2. Рушник с надписью «КОХАЙТЕСЯ ЧОРНОБРИВІ ТАЙ НЕ З МОСКАЛЯМ БО МАСКАЛІ ЧУЖИ ЛЮДЕ СМІЮЦЕ НАД ВАМИ».**

Фонды Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара» (КН-20457).

Фото сделаны автором 23.04.2014 (г. Киев).

## ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рис. В.1. Элемент «Дед с флагом».



Рис. В.2. Рушник с надписью «ГОСТИ ПЬЮТ И ЪДЯТЬ РЪЧИ ГУТОРЯТЬ  
ПРО ХАЪБА ПРО ПОКОСЪ ПРО СТАРИНУШКУ».

<http://venividi.ru/taxonomy/term/2462/feed>.



Рис. В.3. Рушник с надписью «ЭЙ МОЛОДИЦЫ КРАСНЫ ДЕВИЦЫ, ТЕТУШКИ,  
СЕСТРЫ, ПЛАТОЧКИ ПЕСТРЫ, ШНУРКИ, ТЕСЕМКИ! ДУХИ, ПОМАДА,  
ВСЕЧЕГО НАДО! / ПРЯДИ МОЯ ПРЯХА ПРЯДИ НЕ ЛЪНИСЯ».

<http://forumuuu.com/attachment.php?attachmentid=658222&d=1365868035>.



## Славянская мифология в лирике В.Я. Брюсова

Наталья Дровалева

**Аннотация.** В статье рассматривается поэтическое творчество В.Я. Брюсова первого десятилетия XX века в свете особенностей восприятия поэтом славянской мифологии и функционирования ее образов в стихотворениях данного периода. Исследование показывает, что импульсами, способствовавшими включению Брюсовым в собственную лирику образов славянской мифологии, зачастую становились теоретические изыскания в области стихосложения, актуализация интереса к творчеству поэтов символистского круга и написание рецензий на поэтические сборники современников.

**Ключевые слова:** В.Я. Брюсов, символизм, славянская мифология, Серебряный век, фольклор.

Обращение к мифологическим образам необыкновенно популярно в литературе конца XIX — начале XX веков. Зачастую внимание поэтов было сосредоточено исключительно на образах скандинавской и древнегреческой мифологий в виду большей известности и разработанности. В лирике В.Я. Брюсова на более явном уровне также просматриваются отсылки к античной и скандинавской мифологиям, однако и славянская мифология становилась источником различных реминисценций в его поэтических произведениях. В этой связи было бы интересно рассмотреть особенности ее восприятия поэтом в свете его воззрений относительно включения и функционирования славянских мифологических образов в поэзии Брюсова первого десятилетия XX века.

Поэзия Брюсова характеризуется интересом к различным культурам, эпохам, народам и их мифологиям, что, в частности, выражается в книге «Сны человечества», состоящей из стихотворений, представляющих собой «все формы, какие прошла лирика у всех народов во все времена» (Брюсов II 1973: 459). Как отмечает Брюсов, эти формы трудны для воспроизведения в виду необходимости перевоплощаться. Такое перевоплощение требует освоения не только основных черт лирики, но и точного воспроизведения мифологической системы воззрений, присущей тому или иному народу. В «Снах человечества» нет блока, посвященного России, хотя в первоначальном замысле в книгу должны были войти разделы «славянские народные песни» и «Россия» (Брюсов II 1973: 462). Брюсов, вероятно, не захотел или не успел осуществить задуманное, так как перешел

к воплощению других идей, однако во всей его лирике на различных этапах творчества прослеживаются славянские (в частности, русские) фольклорные традиции, основу которых составляют мифологические воззрения, отбираемые поэтом более или менее осознанно в качестве наиболее репрезентативных для славянского мира.

Брюсов, как и многие литераторы того времени (В.И. Иванов, А. Белый), прошел через историко-филологический факультет Московского университета: «Мир древнерусской культуры и народных преданий открывался им далеко не в последней степени через университетские курсы лекций, знакомство с трудами историков и филологов» (Гачева 2015: 200). Первые отголоски фольклорных мотивов появляются в творчестве поэта в 1898 году в стихотворениях «На новый колокол», «Сказание о разбойнике» и совпадают по времени с периодом общения с А.М. Добролюбовым. Известно, что Брюсов после 1895 года находился в отношениях притяжения-отталкивания с символистом Добролюбовым (Брюсов 1927: 42), у которого уже в первой книге стихотворений под названием «Natura naturans. Natura naturata» (1895) можно увидеть попытки встраивания фольклорной образности. Летом 1898 года Добролюбов находился в Олонецкой губернии: «живя среди крестьян и собирая фольклор, он проникается сознанием несправедности «господской» и городской жизни, всего цивилизованного общества» (Герасимов 1985: 101). Брюсов писал: «Живя там, он пользовался случаем и собирал народные песни, сказки, заговоры, причитания. Он знал их наизусть много-много, совсем неизвестных, никем не записанных» (Брюсов 1927: 42). Недавний «экстравагантный европеизированный декадент» (Герасимов 1985: 101) предстал «в крестьянском платье — сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках <...> Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми» (Брюсов 1927: 41). И говорил он «только русским языком, русскими словами, зная множество областных выражений, умело пользуясь ими. Например, мелодию он называл прогласица» (там же: 41). Брюсов, интересуясь творчеством Добролюбова, живо отреагировал на новые стихотворения поэта, и напрямую содействовал их изданию. К вышедшей в 1900 году «Книге стихов» Брюсов сам написал предисловие «О русском стихосложении», в котором отметил народный «способ складывать стихи». В нём также дается подробный анализ русских былин. Известно, что во второй половине 90-х годов В. Брюсов тщательно изучает стихосложение, начиная с народно-поэтического стиха. Кроме того, по свидетельству Э.С. Литвина, в архиве Брюсова хранятся выписки из понравившихся мест русских былин по сборнику А.Ф. Гильфердинга (Литвин 1962: 141): «Мне кажется, что ни в одном стихосложении не выразилась так ясно самая сущность стиха, как именно в былинном складе, в стихе наших сказителей <...> За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие (океан-море, тугой лук и т.д.)» (Брюсов 1900: 12). Все вышесказанное свидетельствует об интересе поэта к особенностям стихосложения. Каких-либо высказываний

относительно работы с мифологическими образами мы не находим. Этот интерес к ритмике народного творчества, в частности, к обрядовым песням, воплотился в стихотворениях 1900 года «Коляда», «Веснянка». В сочинениях поэт вводил наиболее репрезентативные образы русского фольклора и описания обрядовых действий. В стихотворении «Папоротник» (1900) растение — атрибут праздника Ивана Купала, симметричному в славянском календаре Коляде. Стихотворение «У земли» (1902) построено на образе матери-земли, где универсальная для славянской мифологии символика земли раскрывается через метафору материнства. Земля — всеобщая мать и кормилица, по которой тоскует лирический герой:

Я тебя чуждался, мать,  
 На асфальтах, на гранитах...  
 Хорошо мне здесь лежать  
 На грядках, недавно взрытых (Брюсов 1973 I: 277).

К теме оторванности от природы человека современной городской цивилизации Брюсов вернется уже в послереволюционном творчестве, где образы славянской мифологии — свидетельства умирающей патриархальной старины (Литвин 1962: 148). В ранней лирике 1899–1902 годов данные образы возникали, в основном, в связи с опытами Брюсова в области ритмики стиха, их появление не носило регулярный характер. Необходимо отметить, что поэтом не была выстроена хоть сколько-нибудь стройная система мифологических персонажей. Молодой Брюсов не ставил своей целью идти вслед за идеями мифологической школы. Внимание к русскому фольклору поэт стал проявлять, мало заботясь о «предварительном установлении идейно-эстетических общностей и родства, — скорее, как к «теме», к очередному пласту художественной культуры, подлежащей освоению наряду с другими культурами» (Герасимов 1985: 104). Кроме того, «отталкивание от бескрылого реализма и натурализма» вызывало у символистов антипатию к этнографическому фольклоризму в его чистом виде и «бытовых» проявлениях (там же: 103).

А.Г. Гачева указывает на то, что «стремление к восстановлению цельности жизни через прикосновение к религиозному наследию античности, составившему общую почву культуры и мировоззрения европейских народов, заставляло А. Белого и В. Брюсова населять свои произведения образами греческой и римской мифологии» (Гачева 2015: 201). Вероятно, ту же функцию выполняли и образы славянской мифологии. Брюсов в своих дневниках за 1903 год писал о Белом и его поиске кентавров в окрестностях Москвы следующее: «Бугаев заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили. Конечно, о Христе, Христовом чувстве... Потом о кентаврах, силенах, о их бытии. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту стороны Москвы-реки. Как единорог ходил по его комнате... Мои дамы, слушая, как один это говорит серьезно, а другой серьезно слушает, думали, что мы рехнулись» (Брюсов 1927: 134). Данный случай

свидетельствует о том, что, по мысли Белого и Брюсова, кентавры могли населять московские земли. В сознании Брюсова не возникало никакого противоречия относительно места обитания существ, принадлежащих миру древнегреческой мифологии, что позволяет сделать следующий вывод: возникающие в поэзии образы славянской мифологии выполняют ту же функцию, что и персонажи других мифологических систем. Это напрямую связано с общим стремлением модернистской эпохи к более или менее осознанному синтетизму (Гачева 2015: 200). В произведениях, написанных в начале XX века, обращает на себя внимание «стремление объективизировать образы прошлого, воспроизводить их с научной позиции ученого, историка, археолога, филолога. Старинные тексты, книги, библиотеки, музеи, предметы, обнаруженные при раскопках, тела и артефакты, добытые из-под пепла Помпеи, оживляют память человечества, подтверждают принцип связи времен как основы человеческой идентичности во времени (Дудек 2014: 122):

Минул ряд тысячелетий,  
Лабиринт — лишь скудный прах...  
Но те кольца, бусы эти,  
Геммы, мелочи былого, —  
С давним сердце близят снова:  
Нить жемчужная в веках! (Брюсов II 1973: 315).

Следующий всплеск интереса к славянской мифологии в стихотворениях Брюсова приходится на 1907–1908 годы. Во второй половине первого десятилетия XX века среди символистов-романтиков особенно актуальной становится мечта о «реставрации» славянской мифологии (Розанов 2015: 512). В 1907 году выходит сборники С.М. Городецкого «Перун», «Ярь» (второе издание), а также книга стихов К.Д. Бальмонта «Жар-птица (Свирель славянина)», изданием которого занимался лично Брюсов. На эти сборники Брюсов отзывается рецензиями, в которых отражаются взгляды Брюсова-теоретика в отношении фольклора и в вопросе включения его в поэтическое творчество (никаких специальных работ, посвященных фольклору, поэт не оставил). В этой связи особенно показательна рецензия на сборник «Жар-птица», в котором Бальмонт попытался воссоздать «мир психологических переживаний древнего славянина» (Куприяновский, Молчанова 2003: 217). Ю.В. Розанов отмечает, что «теория» Бальмонта «вполне соответствовала взглядам мифологов», в основе которых лежала возможность реконструкции основного мифа (основным научным пособием Бальмонта стали «Поэтические воззрения славян на природу» А.Н. Афанасьева (Розанов 2015: 512)). Брюсов в своей рецензии также отмечает актуальность задачи воссоздания народной мифологии, однако поэт не соглашается с бальмонтовской трактовкой былинных героев. Брюсов отмечает аляповатость используемых Бальмонтом слов и выражений, а также злоупотребление отвлеченными понятиями и призывает к бережному

обращению с мифологическим наследием. Позже, уже в 1912 году, Брюсов будет высмеивать сусальную народность творчества акмеистов. Решить возникающие проблемы при работе с мифологическими образами и народным стихосложением можно, по мнению Брюсова, двумя путями: «Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое, воспользоваться им лишь как темными намеками, как материалом, который надо переплавить для иных созданий. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений, <...> повторить работу древних певцов» (Брюсов VI 1975: 274). В 1907 году в его стихотворениях возникает целый ряд славянских мифологических образов, при создании которых поэт идет по первому, предложенному им же пути. Он удивительным образом переплетает характерные особенности фольклорных образов русской народной культуры и западноевропейских традиций: Брюсов «переплавляет» имеющийся материал в некое новое целое. Созданные им образы импрессионистичны и многомерны. В стихотворении «Русалка» (1907) поэт воспроизводит наиболее яркие признаки русалочьего образа, однако при ближайшем прочтении очевидно влияние западной традиции восприятия данного образа: русалка у Брюсова не так опасна для человека, какова она была, например, у поэтов-романтиков. Стихотворение «В лугах» (1907) строится на образе «древнего пастыря местных стад», одетого в белый дедовский наряд и «с венцом на голове»:

Он пришел от ближней речки,  
Где дрожали тростники:  
Перед ним встают овечки,  
На него глядят быки.  
Лошадям он гривы гладит,  
Жеребят собирает в круг... (Брюсов I 1973: 403).

Перед нами не только образ покровителя скота Власия, но и образ хозяина поля. Кроме того, данное стихотворение мирно соседствует со стихотворением «Осеннее прощание эльфа» и включено Брюсовым в один цикл под названием «В полях». В стихотворении «Век за веком», открывающем этот цикл, «древние пращурь зорко следят за работой сынов», а в образе пахаря проступает былинный богатырь Микула.

В период с 1898 по 1908 год включение Брюсовым славянских мифологических образов в поэтическое творчество носит нерегулярный характер: их возникновение в стихотворениях 1907–1908 годов является откликом на «реставрационные» настроения в символистской лирике, а основная функция совпадает с функцией образов древнегреческой и скандинавской мифологий, которые воспринимаются в качестве культурного наследия, отсылающего нас к принципу преемственности, в свете которого современные творцы предстают не только как создатели будущего, новой реальности, но и хранители тайн и сокровенных знаний прошлого.

## Список литературы

1. Брюсов, В.Я. (1927) *Дневники. 1891–1910*. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых. 203 с.
2. Брюсов, В.Я. (1900) О русском стихосложении. В: Добролюбов, А.М. *Собрание стихотворений*. Москва: Скорпион. С. 8–14.
3. Брюсов, В.Я. (1973) *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 1. Москва: Художественная литература. 672 с.
4. Брюсов, В.Я. (1973) *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 2. Москва: Художественная литература. 496 с.
5. Брюсов, В.Я. (1975) *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 6. Москва: Художественная литература. 656 с.
6. Гачева, А.Г. (2015) Образ Китовраса в культуре Древней Руси. В: Топорков, А.Л. (ред). «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. Москва: Индрик. С. 192–219.
7. Герасимов, Ю.К. (1985) Русский символизм и фольклор. *Русская литература*, № 1. С. 95–109.
8. Дудек, А. (2014) Концепция времени в поэтическом творчестве Валерия Брюсова. В: Гаспарян, Г.Р. (ред.). *Брюсовские чтения 2013 года*. Ереван: Лингва. С. 122–133.
9. Куприяновский, П. В., Молчанова, Н. А. (2003) «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. Москва: Индрик. 464 с.
10. Литвин, Э.С. (1962) Валерий Брюсов и русское народное творчество. В: *Русский фольклор. Материалы и исследования*. Т. VIII. Москва–Ленинград: Издательство Академии Наук СССР. С. 136–152.
11. Розанов, Ю.В. (2015) Идея «реставрации» славянской мифологии в литературе. В: Иванова, Т.Г. (ред.). *Рябининские чтения — 2015*. Петрозаводск: [б.и.]. С. 512–514.

## Abstract

This article is devoted to the poetic legacy of Valery Bryusov in the first decade of the 20<sup>th</sup> century from the standpoint of peculiarities of the poet's perception of Slavic mythology and the functioning of its imagery in the poetry of the time. The research shows that the inclusion of Slavic mythological symbols in Bryusov's poetry was largely influenced by theoretical research in the field of prosody, the actualisation of interest towards the work of the symbolists and the writing of reviews on the collections of poems of his contemporaries.

**Keywords:** V. Ja. Bryusov, Slavic mythology, symbolism, Silver Age, Russian folklore.

**Информация об авторе:** Наталья Алексеевна Дровалева, магистрант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 119991, Москва, Ленинские горы, ГСП-1, МГУ имени М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов (1-й ГУМ), филологический факультет, n.drovalева@mail.ru

## Темпоральные границы восприятия прошлого в современной литературе: образ писателя Серебряного века

Мария Елисеева

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию образа писателя Серебряного века в современной прозе на примере анализа принципов изображения героев романа Дмитрия Быкова «Орфография», прототипами которых являются реальные деятели искусства начала XX века. В работе рассматривается влияние литературной традиции и мифа о писателях Серебряного века на преломление черт прототипа в творческом замысле авторов, в том числе делается попытка осмысления его связи с используемым историческим контекстом. Автор анализирует принципы создания образа поэта-декадента, прототипом которого является В.Ф. Ходасевич, степень близости героя романа к реальному лицу и мифу о нем.

**Ключевые слова:** Серебряный век, прототип, Ходасевич, темпоральный, современная литература.

В современной литературе наблюдается большой интерес художников к интерпретации образов деятелей искусства эпохи Серебряного века. В поэзии Александра Кушнера, Льва Лосева, Тимура Кибирова, Бориса Рыжого и других встречаются образы поэтов и писателей начала XX века. Не менее показательно стремление современных прозаиков (например, Евгения Водолазкина и Татьяны Толстой) осмыслить их роль в искусстве. В данной статье ставится задача рассмотреть образы писателей начала XX века в романе Дмитрия Быкова «Орфография» (2003).

Создание своего романа в начале XXI века автор воспринимает как попытку восстановить прерванную в конце 1980-х русскую эпическую традицию. В эпилоге «Орфографии» Д. Быков признается, что его детище представляет собой сознательную и бессознательную вариацию на темы романа Александра Житинского «Потерянный дом, или Разговоры с милордом», вышедшего в 1987 году и называемого Д. Быковым последним произведением отечественного эпоса.

Связь замысла и ткани текста романа Д. Быкова с произведением А. Житинского дополняется и преемственностью романов, проистекающей из общности идейного замысла, широты используемого цитатного контекста и заявленного авторами желания следовать литературной традиции, и

использованием вневременного фона для изображения переходного периода в истории России: А. Житинский изображает разрушение идеалов коммунизма, Д. Быков обращается к началу эксперимента по созданию социализма. В первом случае создание в произведении романа, описывающего жизнь потерянного дома — государства мечты и утраченных надежд на его создание — происходит «на глазах» у вечности. Так, литературным советником и учителем героя становится Лоренс Стерн, сущность же самого романа, как понимает случайно попавший на литературный суд главный герой, будет оценена двенадцатью старейшинами мировой классики. А. Житинский включает в число двенадцати литераторов, имеющих право судить произведения современных писателей, Александра Блока. «Еще выше, в третьем ряду, было занято всего одно место. Там сидел человек с длинным лицом и бесцветными глазами, похожий на старого волка», — в этом описании узнается Александр Блок из воспоминаний Корнея Чуковского, повествующих о последних годах поэта. И именно он входит в кворум двенадцати, которые судят тексты писателей современности и самих авторов с позиции вечности наряду с Гомером, Чарльзом Диккенсом, Франсуа Рабле, Александром Пушкиным, Николаем Гоголем и другими. С одной стороны, А. Житинский с помощью своего отбора словно утверждает значимость Серебряного века для мировой литературы прошлого и будущего, с другой — выделяет среди всех творцов богатого на таланты периода литературы лишь любимого поэта главного героя — Александра Блока. Он не называет его прямо, как и других писателей, — читатель должен узнать их сам.

Д. Быков обращается уже не к истории государства через описание жизни никому не известных семей бывших революционеров и юношей 1980-х, как А. Житинский. Он осмысляет идею революции на примере событий 1917–1920-х годов, и рассматривает ее через столкновение различных точек зрения, принадлежащих крупным деятелям искусства начала XX века. Понимая историю как циклический процесс, он восстанавливает начало нити и показывает, каким был идейный конфликт рубежа веков. При этом в прологе романа им делается ссылка на историю России до XIV столетия и в эпилоге — на происходящее в 1990-х годах, тем самым действие произведения помещается в пространство вечности.

В своем произведении Д. Быков исследует модели поведения интеллигенции в переломную историческую эпоху. Героями его произведения становятся отчасти конкретные люди, отчасти выдуманные персонажи, отражающие мифы тех лет и современные мифы о начале XX века. Рисуя деятелей культуры и политиков послереволюционного времени, он избегает буквальной тождественности, но при этом сохраняет видимое сходство, используя узнаваемые черты исторических личностей.

Так, Д. Быков обращается к нескольким способам изображения героев: о упоминание в разговорах или при цитировании их произведений, причем, деятели культуры могут выступать как под истинным именем, так и без него (Л.Н. Толстой, А.А. Блок и др.); изображение героя в одном — двух



эпизодах романа, с целью воссоздания исторического колорита или какой-то идеи (Корнейчук и др.); появление героя в нескольких эпизодах среди других персонажей, в ситуации спора, поиска истины, идейного «обмена» — он чаще примыкает к одному из предводителей двух лагерей: консерваторов или новаторов; и, наконец, подробное изображение героя и его эволюции, анализ его характера и поведения (Хламида, Хмелев и др.).

Последний тип изображения наиболее интересен для анализа различных образов: ироничного и склонного к игре со смертью декадента Казарина-Ходасевича, таинственного странника Грэма-Грина, аполитичного гениального Мельникова-Хлебникова, энергичного и громкого бюджетянина Корабельникова-Маяковского, блистательного оратора, авантюриста и формалиста Львовского-Шкловского.

Каждый герой не просто имеет биографическое сходство с прототипом, — на страницах романа слышится многоголосье дневников и мемуаров прототипов и тех, кто оставил о них воспоминания. Герой также представляет определенный тип поведения интеллигенции в новых социально-политических условиях: принятие или непринятие новой власти, желание или нежелание сотрудничать с ней и создавать новое искусство.

Внешне стремясь к фактографичности, Д. Быков с помощью дат выстраивает свою, альтернативную историю революции. Автор проводит скрытые параллели между широко известными событиями прошлого, будущего или настоящего и собственной романной хронологией, что позволяет наполнить ее новыми смыслами. Время жизни прототипов романа также условно: темпоральные границы сдвигаются, позволяя автору на небольшом временном отрезке показать изменения героев сразу на протяжении нескольких лет.

Образы писателей формируются на основе характеристик других персонажей, субъективных по своей сути. Автор декларирует, что не ставит задачи документального и даже правдоподобного изображения характеров, и лишь «за некоторые частности может поручиться». Создавая определенные типы интеллигентов и рисуя их поведение в ситуации выбора, он наделяет героев чертами видных деятелей эпохи 20-х годов, но не собирается рисовать именно их портреты.

В эпоху, которая отменила старую орфографию и изменила прежнюю азбуку (метафоры понятийной и мировоззренческой основы бытия), представители интеллигенции (елагинцы — в частности, непримиримый враг нового строя Хмелев-Шмелев) пытаются сохранить культурное и языковое наследие, мировую литературу, выполняя функции посредника между двумя веками и слоями нового общества. Однако преодолеть идеологические разногласия им не удастся, и дело сохранения культурного багажа остается незавершенным. Они не желают сотрудничать с новой властью, следовать ее установкам и правилам, в отличие от молодого поколения, которое обосновывается на Крестовском острове (его представляют футуристы Корабельников-Маяковский, Мельников-Хлебников и др.) и начинают активную

работу, направленную на популяризацию нового искусства — плакатного, площадного. Именно последние призваны быть языком нового времени и нового государства.

Оба лагеря терпят поражение в борьбе со временем: ни консерваторы, желающие сохранить для следующего поколения культурное наследие без изменений, ни новаторы, объединенные надеждой поднять до своего уровня безграмотную массу, не получают в итоге ожидаемого результата. Они отвергаются народом, ради которого работают, и государством, которое дало им шанс не умереть в голодном заснеженном революционном Петрограде лишь на время. Побеждает же в борьбе двух лагерей, как и всегда в подобной схватке, по мысли повествователя, третья сила — простейшая, нашедшая свое воплощение в образе нелюдей, «темных» с желтыми лицами, жестоким любопытством и звериными повадками, и «Глубокой плешти» Вогау — книге, приобретенной главным героем романа Ятем на одном из рынков города. Этот памятник времени написан на языке, который совершенно не понятен. Образ книги, которую невозможно прочесть, создан с целью показать, как отражается в языке хаос, поглотивший Петроград и шире — всю революционную Россию.

Сама фантастичность эпохи 1920-х годов и некоторая абсурдность происходящего определяют и характер изображения героев. Автор рассматривает их словно со стороны, глазами главного персонажа, который общается лично с каждым из них. Передавая отношение Ятя к героям, автор словно остается в стороне и может не разделять его оценку. По мнению М. Эдельштейна, Быкову удалось создать «идеологический роман без диктата авторского голоса. По прочтении его хочется произнести слово «полифония» (Эдельштейн 2003: 176). Но героев-идеологов в нем нет, персонифицируются не идеи, а скорее «различные типы поведения интеллигента в предложенных историей экстремальных обстоятельствах. При этом каждый из героев то сближается с автором, то отдаляется от него; действие ведут попеременно кадрами, Льговский, Чернолусский, — автор словно примеряет на себя их взгляд, их позицию и движется дальше» (Эдельштейн 2003: 176). Установка на свободу вымысла и игровое начало делает возможной авторскую игру с читателем в угадывание прототипов.

Одним из самых ярких является образ Казарина, прототипом которого, как уже отмечалось, является В.Ф. Ходасевич — поэт, литературный критик, прозаик, переводчик. Восприняв сначала Октябрьскую революцию как возможность «спасти поэзию», с конца 1917 года он пришел к убеждению, что «при большевиках литературная деятельность невозможна». Однако сразу после революции принимает активное участие в различных организациях, работает для новой страны, что описано в его мемуарах 1939 года: «Весной 1918 года началась советская служба и вечная занятость не тем, чем хочется и на что есть уменье: общая судьба всех, проживших эти годы в России. Работал сперва в театрально-музыкальной секции Московского Совета, потом в Тео Наркомпроса, с Балтрушайтисом, Вяч. Ивановым,

Новиковым. Читал в Московском Пролеткульте о Пушкине. Мешали» (Ходасевич 1980: 9). «С конца 1918 г. заведывал московским отделением «Всемирной Литературы», — эти факты из жизни прототипа нашли свое отражение в романе Д. Быкова.

Личностным отношением главного героя к Вячеславу Андреевичу Казарину определяется угол зрения, под которым рассматривается персонаж. Так, создается образ желчного, скептического человека, который не разделяет симпатию к большевикам, но не отказывается от предоставленных ими крова и пищи. Правда, такая позиция Ходасевича соответствует уже периоду его эмиграции, когда после попыток работать во имя нового государства он был разочарован. Постоянное ожидание и желание гибели всего мира, краткое просветление, которое подарила ему любовь Ашхарумовой (за именем которой скрывается Нина Берберова), его декадентское поведение — все иронически заострено автором романа.

Важна модель, по которой автор выстраивает образ героя. Знакомство читателя с Казариным происходит во время первой встречи Ятя с ним после перерыва в общении. Автор сразу отмечает неприятие главным героем Казарина: «Ятя загадал про себя: кого первым встречу, тот и определит конечный успех или неуспех всей затеи [участие в организации Елагинской коммуны филологов, нового жилища членов Общества любителей словесности — М. Е.]. В Обществе преобладали люди приятные, так он втайне утешал себя, — но первый человек, встреченный им, был Казарин» (Быков 2010: 84). Вообще, для Ятя дело, выгодное Казарину, вряд ли могло обернуться добром. Так, Казарин становится воплощением чего-то недоброго, неприятного, безуспешного.

Автор сообщает о герое такие подробности, как род деятельности («поэт и критик»), научные интересы («делал доклад о Державине»), возраст («не стар, лет сорока или около», «тридцать восемь»), семейное положение («женат»), кратко характеризует внешность героя, однако полного портрета в романе нет, отмечены лишь детали или общее впечатление от него. Используется прием контраста: жена его «была высока ростом, басовита», Казарин же, «худой, желчный», выглядел рядом с ней «особенно хрупким» (Быков 2010: 85). Тем комичнее выглядят попытки Казарина чистить снег, «неумело орудуя огромной деревянной лопатой» (Быков 2010: 85).

Желчность, язвительность становятся отличительной чертой поэта, который иронизирует над теми, кто обеспечил ему безопасность, «и паек, и святые стены». О Чарнолуском-Луначарском Казарин злословит: «с таким наслаждением расписывается на орденах — я на первой книжке так широко не расписывался!» (Быков 2010: 86), над большевиками иронизирует: «с паршивой овцы хоть шерсти клок» (Быков 2010: 95). Героя отличает сосредоточенность на себе, граничащая с позерством и фальшивой обреченностью. Так, он думает, что организация Елагинской коммуны «затаялась» для него (Быков 2010: 94), гибель империи связана с его собственной судьбой: «А может быть, вся империя для того и рухнула, чтобы я оказался с

ней [с М. Ашхарумовой — М. Е.]» (Быков 2010: 87). Только из-за близости поэту Марьи Ашхарумовой Ять признает незаурядность Казарина, однако с оговоркой: наиболее привлекательной и в то же время неприятной для него чертой поэта становится «стильность», порожденная цельностью и чистотой порядка непоследовательности и привычного аморализма (Быков 2010: 92).

Ять отмечает в Казарине и демонстративность поведения, и тщательную взвешенность поступков. Его волновало, насколько неуязвимо, безупречно защищено его мнение: Казарин считал, что мало продуманные убеждения испортят мнение о нем. Герой любит читать свои произведения, вести длинные монологи, прерывая их лишь зажиганием очередной сигареты, всегда, в любых условиях может найти необходимый ему наряд. По определению главного героя, «позер до кончиков ногтей, он не мог испытывать счастье без свидетелей...» (Быков 2010: 93), да и предчувствие горя тоже («Гибну, гибну! — продолжал он весело. — Совсем гибну. Мне все теперь можно» (Быков 2010: 86)). Ять же, воспринимая обреченность героя как декадентскую, в духе времени, фальшь, критически относится к его желанию гибнуть: «... он мог выпросить у народного комиссара ордер на проживание, который ему не полагался, предать, ограбить, а то и убить: не мешайте гибнуть!» (Быков 2010: 86–87), «апокалипсические пророчества <...> никак не гармонировали с его заботой об устройстве, выживании, реноме и деньгах, которые он добывал иногда откровенным шарлатанством» (Быков 2010: 96). Главный герой видит ложь, в которой таится «соблазнительная простота» — «игнорировать здоровую и свежую силу» было ошибкой, по Ятю. Кроме того, отказавшийся от иллюзий Казарин, стремящийся к гибели, менее всего должен был быть затронут ею. Так, поведение Казарина в восприятии Ятя становится некой игрой, что переключается с декадентским праздником гибели, которому на смену пришла смерть, потерявшая «романтический флер»: она «больше не превращалась в сказку» (Быков 2010: 27). В конце романа читатель понимает, что слова Казарина искренни, что его постоянно сжигал внутренний огонь. И моральная гибель настигает его после расставания с Марьей Ашхарумовой — он принимает за игру способность Ашхарумовой изменяться, быть везде своей. Сам же Казарин — человек хотя и современный, чувствующий себя на равных с молодым поколением, не способен так изменяться. «Бесплотный», слабый и тихо говоривший Казарин рассказывает Ятю о причине своего несчастья, расставания с любимой женщиной, которого ждал всегда: «Ей, видите ли, показалось, что там — жизнь... а здесь — только я, который боится выйти этой жизни навстречу» (Быков 2010: 543). О себе же он говорит как о человеке, который должен умереть «с пользой», потому что «жить никогда не умел». Преждевременный отказ Казарина от жизни становится следствием того, что его «страстная, даже порочная» натура, «тайная тяга за пределы, к угадыванию подлинности» жгли его изнутри и последнюю грань он не переходил, зная «за собой способность к безоглядному саморазрушению», которым и заканчивается его роман с Ашхарумовой.

Автор не стремится к точному воспроизведению жизни прототипа, В.Ф. Ходасевича. Так, знакомство Ходасевича с Ниной Берберовой состоялось в 1921 году — в романе Казарин уже в 1918 году живет с Машей Ашхарумовой. Расставание же произошло значительно позже отъезда в 1922 году за рубеж. В 1917 — начале 1918 года. Ходасевичу было не более 31 года, в романе — около 40 лет, после 1924 году прототип героя Казарина уже принял решение о невозвращении на Родину, и разочарование героя в идеях революции, его отвержение существующей идеологии вполне естественны, несмотря на временной сдвиг в романе Д. Быкова.

В создании образа поэта Д. Быков опирается на такую особенность Ходасевича, отмеченную его современниками, как неприятие большевистской власти. Автор намеренно опускает первый период, после революции, рисуя образ мыслей Ходасевича эмигрантской поры. Например, Марк Вишняк вспоминал: «он ближе всего столкнулся с двумя крайними, наиболее нетерпимыми флангами русской общественности. Соблазнившись на время одним, а потом другим, Ходасевич в обоих разочаровался и еще сильнее укрепился в своем отрицательном отношении ко всякой общественности — к общению вообще» (Вишняк 2004: 315). Также Виктор Шкловский и Марк Вишняк, наряду с прочими, отмечали и желчность, ироничность поэта, говорили, что в жилах Ходасевича «муравьиный спирт вместо крови» (Вишняк 2004: 268), что он «впечатлительный, <...> едкий и язвительный» (Вишняк 2004: 306). Важной чертой становится и осторожность в суждениях, которая в глазах главного героя оценивается отрицательно (Вишняк 2004: 311). Отмечали также и сосредоточенность на себе, и ораторский дар: «мог без усталости говорить часами, <...> не замечая, что беседа давно уже превратилась в монолог» (Вишняк 2004: 306), «Ходасевич был прекрасным рассказчиком и, в отличие от других тогдашних «старших», держал себя с молодежью как равный с равными, чем очаровал всех» (Терапиано 2004: 343). Сохранилось в памяти современников умение быть всегда прилично одетым при большой бедности, производить «впечатление человека нашего времени, отчасти даже раненного нашим временем — и может быть насмерть» (Берберова 2004: 50); болезненное самолюбие (Чуковский 2004: 290) и надменность: «Всем в Париже было известно, что некоторые нападки на Ходасевича носили слишком личный характер; своей надменностью, своей язвительной иронией и литературной мстительностью, особенно в последние годы своей жизни, он наделал себе множество врагов, подчас очень талантливых и опасных» (Терапиано 2004: 348). Главное, что отмечали современники в Ходасевиче, было неприятие мира («Любая форма бытия тяжела, безысходна. Впрочем, есть один выход — небытие, смерть» (Чуковский 2004: 285). И эта особенность прототипа наиболее отчетливо осознается главным героем в сцене на Крестовском мосту: «Казарину не хотелось жить, как выжгло его расставание с последней любовью, долгое противостояние, примирение, сделавшее бессмысленной всю муку последних месяцев, — теперь, когда все наконец разрешалось, он не бежал и не молил о пощаде». Неподвижный перед

лицом смерти «он один все это время ждал гибели — и, в отличие от многих ее пророков и адептов, в последний момент выбирающих жизнь, встречал последние минуты спокойно и достойно» (Быков 2010: 665).

Итак, в данном случае важными принципами художественного изображения становятся рассмотрение героя и глазами пристрастного героя, и с позиции объективного повествователя, что позволяет Быкову создать объемный образ Казарина, показать его сущность и внутреннюю эволюцию от упоения счастьем (с примесью драматичности) до полного приятия смерти. Такой авторский подход создает образ поэта, избравшего гибель в эпоху трагических противоречий. Аналогично создаются образы других представителей Серебряного века: Александра Грина, Максима Горького, Нины Берберовой, Виктора Шкловского, Владимира Маяковского.

Следуя традиции Серебряного века, современные авторы творят свои мифы об интеллигенции, пытаются понять мотивировку поведения тех представителей культуры, кто является для них неким нравственным и эстетическим образцом, кто помогает определить ориентиры для собственного мироощущения. Литература нашего времени накладывает свою печать на формирование образа писателя Серебряного века: восприятие литераторов начала XX века опирается на материалы мемуарной и документальной литературы, но из этого многообразия избирается то, что оказывается близким конкретному автору XX–XXI веков.

### Список литературы

1. Быков, Д.Л. (2010) *Орфография*. М.: ПРОЗАиК. 736 с.
2. *Современники о Владиславе Ходасевиче* (2004) А.С. Бергер. СПб.: Алетейя. 416 с.
3. Ходасевич, В.Ф. (1980) Белый коридор. Воспоминания. *Избранная проза в двух томах: Серебряный век*. Т. 1. 155 с.
4. Эдельштейн, М. (2003) Назову себя Клингеймайер. *Новый мир*, № 12. 256 с.

### Abstract

The article is devoted to the image of the writer of the Silver Age in modern prose. The research is based on the analysis of the principles of the image of characters in the novel by Dmitry Bykov "Spelling", prototypes of which are real artists of the early XX century. The paper examines the influence of literary tradition and myth of the writers of the Silver Age on the refraction of characteristics of a prototype in the creative conception of the authors, including an attempt to understand the connection of a prototype to the used historical context. The author analyses the principles of creating the image of the poet-decadent, the prototype being V. F. Khodasevich, as well as the degree of the adequacy of the novel character to the real person and the myth about him.

**Keywords:** Silver Age, prototype, Khodasevich, temporal, modern literature.

**Информация об авторе:** Мария Елисеева, аспирант кафедры литературы факультета русской филологии и иностранных языков Псков ГУ, ассистент кафедры связей с общественностью и журналистики Псков государственного университета, ул. Некрасова 24, elisee-mariya@yandex.ru

## Антропонимы в русских сказках (по материалам фольклорных экспедиций студентов Даугавпилсского и Псковского университетов)<sup>1</sup>

Мая Муратова

**Аннотация.** В статье исследуется состав и функции имен собственных в русских народных сказках, записанных в фольклорных экспедициях на территории Псковщины и юго-восточной Латвии. Устанавливаются черты сходства и различия в наименованиях сказочных героев. Акцентируется внимание на использовании адаптированных текстов русского фольклора в изучении русского языка как иностранного.

**Ключевые слова:** антропонимы, ономастика, структурная модель, фольклор, сказки.

Источниками данного исследования послужили записи студентов Даугавпилсского и Псковского университетов, сделанные в ходе фольклорных экспедиций. Первые тексты были записаны во время экспедиций на территории Латвии, в основном в Латгалии, в период с 1963 по 1991 год и опубликованы в сборнике «Русский фольклор», изданном Даугавпилсским университетом в 2008 году (6). В сборник вошли произведения различных фольклорных жанров (сказки, пословицы, песни, заговоры, частушки и др.). Сказочные тексты представлены традиционными сюжетами, которые иногда довольно оригинально переработаны.

Псковские записи были впервые опубликованы в 2004 году в сборнике «Сказки Псковской области», который явился основой для переработанного и значительно дополненного мультимедийного издания «Народные сказки Псковского края», вышедшего в 2016 году (5). Оба псковских издания содержат народные сказки и песни сказочного характера, собранные на территории Псковской области, в ходе фольклорных экспедиций студентов начиная с 70-х гг. XX в. по настоящее время.

Как отмечают исследователи народных сказок, «в русском языкознании довольно мало работ, посвященных рассмотрению имен сказочных персонажей в фольклорных текстах» (Апоненко 2010: 1). А между тем имена собственные (далее ИС), антропонимы в частности, выполняют особую роль

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-14-60001.

в создании предметного и художественного мира сказочного пространства: «Ономастикон народных сказок представляет собой особым образом организованный микротекст, отображающий менталитет народа, его культурно-исторические и мифологические корни» (Горбачева 2008: 6).

Исследование корпуса антропонимов предполагает различные подходы к его описанию.

Рассмотрим структурные типы именовании героев народных сказок. Анализ структуры антропонимов — это прием, который, кроме решения основной задачи, позволяет ввести в исследовательское поле весь корпус имен.

Методом сплошной выборки из текстов сборника «Русский фольклор», содержащего 44 сказочных текста, были извлечены все мужские и женские антропонимы. Всего было выявлено 25 наименований, из них 22 однокомпонентных, 3 двухкомпонентных. Однокомпонентные имена собственные состоят из одного личного имени канонического происхождения: *Влас, Ипат, Наум, Пахом, Степан; Авдотья, Матрена* и др. Двухкомпонентные ИС состоят из имени и прозвища (*Марко Богатый*). В данном случае прозвище выражает определенный признак, который имеет значение для характеристики образа. Также имеют место структуры, состоящие из имени и приложения (*Иван-царевич, Марко-купец*). В первом случае приложение выражает социальную принадлежность героя, во втором — род деятельности, а также (как нам представляется) социальную характеристику персонажа.

В сборнике «Народные сказки Псковского края» наименования представлены большим разнообразием структурных типов, это объясняется, прежде всего, общим количеством текстов: всего 215. Выявлено 146 антропонимов, из них 116 однокомпонентных, 27 наименований состоят из двух и более компонентов. Из первой группы наиболее часто (в 11 сказках) зафиксировано употребление ИС *Иван* и его производных (*Иванушка, Ваня, Ванька, Ванюшка*). Среди двухкомпонентных наименований самое частотное ИС *Иван-дурак* (12 случаев) и различные его варианты: *Иван-дурак, Ваня-дурак, Ванька-дурачок, Ванюшка-дурачок, Иванушка-дурачок, Ваня-дураня*. Только в трех случаях наименование героя имеет многокомпонентную структуру: *Иван царёв сын, Иван девичий сын, Иван сучий сын*.

Остановимся более подробно на характеристике однокомпонентных наименований. Наиболее многочисленную группу составили ИС, состоящие только из личного имени. Такое наименование может быть как неканоническим (эта группа в псковских текстах не представлена), так и каноническим: *Антип, Демьян, Захар, Иван, Кузьма, Назар, Аксинья, Дарья, Марья* и др. Как правило, данные имена отражают именник православного календаря, где имена святых перечислены по месяцам и дням их памяти.

Примечательно, что такие однокомпонентные имена, как *Додон, Салтан*, которые можно было бы рассматривать как заимствованные из художественной литературы (вместе с сюжетом), в пушкинских текстах имеют народную основу.



Среди однокомпонентных имен также встречаются прозвища: *Матвейиха, Антониха, Фомичиха*. В данном случае из контекста понятно, что прозвища образованы от имени мужа: *Антон с Антонихой своей, Матвей с Матвейихой своей, да ти не видели вы курицы мойей?* (№ 214 (152) «Курица на улице»); «Фому пора женить <...> Фомичиха за хозяйством глядить» (№ 183 (130) «Иван с женой да три Ивана с Фомой»).

Преобладают в русских сказках двухкомпонентные наименования. Подобные ИС могут состоять из личного имени и прозвища: *Василиса Прекрасная, Мартин Сирота, Василий Бесщастный, Марко Богатый*. Такие имена не только выделяют персонаж, но и подчеркивают определенные его признаки, заложенные в прозвищах. Безусловно, эти признаки имеют большое значение для характеристики образа. Семантика второго компонента наименования персонажа подтверждается в тексте сказки: «Входит в хоромину прекрасная королевна [Василиса Прекрасная] с мамками да с нянками ...» (№ 48 «Про каменное царство и солдата Ивана»); «Когда-то, где-то в старые времена осиротел мальчишка. Отец сгинул где-то на войне, на чужой стороне, а мать умерла ...» (№ 170 (117) «Мартин-Сирота»); «Во вдовы восемь робёнок, заел волк коровку, и в ей естя сын: рожено нядавню. Етот сын — Василий Бясщастный. Он [Василий Бесщастный] в ей растеть, рваный и ободраный» (№ 92 (58) «Царь Додон (Про Василия Бесщастного)»); *Марко Богатый всим ищастьем наделённый*. (№ 63 (41) «Марко Богатый»). Можно сделать вывод, что второй компонент имен женских персонажей отражает внешнюю привлекательность героини (*Василиса Прекрасная*) или же ее умственные способности (*Марья Премудрая*). Мужские же прозвища отражают более широкий круг признаков сказочного персонажа.

Для двухкомпонентных имен также характерна структура «личное имя + каноническое отчество»: *Иван Петрович, Марфа Семёновна*. Правда, такие онимы редки в народной необработанной сказке, что указывает на их чуждость народной традиции именования.

Еще одной особенностью структуры именования персонажей русских народных сказок является повтор корневой основы: *Пахмурая Пахмурочка, Весёлая Весёлка*. Следует отметить, что в данной модели повторяется или дохристианское имя, или вымышленное, которое было создано на основе каких-либо ассоциаций или звукоподражания. К семантическим повторам можно отнести ИС *Вор Фаныга*, где второй элемент (фонетически измененное *ханыга*) подчеркивает и усиливает смысл первого (*ханыга* — 'попрошайка, канюка'. В. Даль IV: 542).

Структурная модель «имя + приложение» считается наиболее типичной для двухкомпонентных наименований персонажей в русских народных сказках. Приложение — это единичное определение, выраженное именем существительным и согласующееся с определяемым словом в падеже (например, *Иван-царевич*). Приложения сжато передают самую разную информацию о персонаже сказки. Зачастую семантику наименования

можно расшифровать через контекст. *Дуня-тонкопряхля*: из текста мы узнаем, что она *рядет потолще верёвки, осушает сотканным полотном семь рек, кроит топором* и т.п., т.е. фактически являет собой образец неумелой, бесхозяйственной молодой крестьянки; *Иван-дурак*: в сказке Иван-дурак оказывается умнее, благороднее, удачливее своих якобы более «положительных» братьев. Вследствие этого есть основание говорить об использовании стилистического приема иронии для создания антитезы при наименовании данного типа персонажей. При этом эффект «обманутого ожидания» является важнейшим композиционным элементом сказки. Указывает на исходное несоответствие имени и персонажа наименование *Протупей-Прапорщик*: «Простой солдат согласился, царь назвал его Протупеем-Прапорщиком и дал в помощь двух солдат» (№ 32 (22) «Протупей-Прапорщик»). В данном случае «повышение в чине», отраженное в формуле имени, способствует удачливости героя.

Таким образом, приложения в структуре двухкомпонентного имени могут содержать следующую информацию о персонаже: характеризовать социальное положение героя; указывать на внутренние достоинства (явно или скрыто); служить характеристикой внешних данных (чаще всего героини).

Все это позволяет не только представить себе многомерный человеческий мир сказочного пространства в историческом и лингвокультурологическом аспектах. Имя в сказке — это и выражение ценностных предпочтений народа, создателя фольклора. Этот вывод следует из обзора антропонимов в двух из рассмотренных сборниках.

Имя в сказках многофункционально. Поскольку сказки рассчитаны на молодежную и детскую часть традиционного общества, то в спектре функций антропонимов наиболее значимым является возрастной признак. Так, непосредственно на возраст героя сказки указывает имя *Малый Юнош*: «Малый Юнош растёт не по дням, не по часам, а по минуткам» (№ 63 (41) «Марко Богатый»).

Имена детей широко представлены в псковском сборнике. Обращают на себя внимание случаи введения рассказчиком в текст современных антропонимов: *Женя, Максим, Иринка, Люба, Наташа, Юля* и др. Эти имена, принадлежащие знакомым детям или собственным внукам, которым и адресована сказка, рассказчицы вводят «от себя», приближая таким образом сюжет сказки к современности с целью придания ей большей достоверности. Одна из сказок прямо называется: «Сказка для внучки Иринки». Это явление свойственно и литературной сказке, можно вспомнить, например, «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Этот прием использовали и старые сказители: так, в сказках Ильи Богатырева нередко действует он сам в роли сказочного героя — богатыря (*Богатырь, Суневский Богатырь*), при этом обыгрывается и его фамилия — сказочники Илья и его сын Сергей Богатыревы родом из деревни Сунево Пыталовского р-на Псковской обл. (Большакова 2004: 532).

Возвращаясь к детским именам, подчеркнем их роль в отражении мифопоэтического мира сказок. Так, тексты содержат один из известных в мировом фольклоре мифологический сюжет чудесного появления ребенка на свет. К этой группе относится сказка из псковского собрания № 35 (24) «Терёшечка-с-полешечка»: «Жили дед с бабой, и не было у них детей. Взял дед полешечко, отесал, завернул и положил на печку. Услышали дед с бабой, что ребёнок на печке плачет. Подошли, смотрят: мальчик! Назвали они его Терёшечка-с-полешечка» и № 34 «Сказка про Черёшечку»: «У кого детей не было, брали люлечку и колыхали. И выколыхали сынка Черёшечку. Рос он не по месяцам, а по часам и минутам.» Здесь пропущен момент использования полена, качание которого в люльке и приводит к рождению ребенка. Имя *Черёшечка* является фонетическим вариантом антропонима *Терёшечка*.

В псковском собрании есть также «Сказка про Чурилушку» (№ 37 (26)). В записи этой сказки не сохранилось начало, но есть вероятность типологического сближения этого имени с предыдущими: корень имени *Чурилушка* отсылает к словам *чурка*, *чурбан* (*Чурка*, *чурак* — ‘обрубок дерева’ сближается с литовским и др. индоевропейскими языками. Фасмер IV: 387).

Мотив чудесного рождения присутствует и в общемировой сказочной традиции, здесь уместно вспомнить героя сказки А.Н. Толстого *Буратино*, который был вырезан папой Карло из полена. В свою очередь известно, что сказка «Золотой ключик, или Приключения Буратино» написана Толстым по мотивам сказки Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы».

Таким образом, мы привели только отдельные примеры того, как псковское собрание сказок, являясь региональным, занимает свое место в общемировом культурном наследии.

## Список литературы

1. Апоненко, М.И. *Структура наименований персонажей в «Русских народных сказках»* А.Н. Афанасьева. Доступен: <http://movoznavstvo.com.ua/download/pdf/2010/article/3.pdf>
2. Большакова, Н.В. (2004) Коммуникативно-прагматические черты псковской сказки. В: *Сказки Псковской области*. Псков. С. 532–546.
3. Горбачева, О.Г. (2008) *Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок*: автореф. дис... канд. филол. наук. Брянск. 24 с.
4. Даль, В. (1982) *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. IV. Москва: Русский язык. 683 с.
5. *Народные сказки Псковского края: мультимедийное издание* (2016) Под ред. Н.В. Большаковой, Г.И. Площук. Сост.: Н.В. Большакова, Л.Б. Воробьева, З.В. Митченко, М.И. Муратова, Г.И. Площук. Псков.
6. Новиков, Ю.А. (2008) *Русский фольклор*. Даугавпилс.
7. Фасмер, М. (1987) *Этимологический словарь русского языка*. В 4 т. Т. 4. Москва: Прогресс. 864 с.

## **Abstract**

The composition and functions of proper names in Russian folk tales, recorded in folklore expeditions in the territory of the Pskov region and Latvia, are revealed in the article. The similarities and differences in the names of fairy-tale characters are established. The article focuses on the usage of adapted texts of Russian folklore in the study of Russian as a foreign language.

**Keywords:** anthroponyms, onomastics, structural type, folklore, fairy tales.

**Информация об авторе:** Мая Муратова, ассистент научно-образовательной лаборатории региональных филологических исследований, Псковский государственный университет, Псков, muratova.maya@mail.ru

## Рекламные тексты Кёлера и Ко как предпосылка формирования бренда в российской рекламе рубежа XIX–XX вв.: коммуникация и мифологизация

Полина Рожкова

**Аннотация.** В своей работе мы рассматриваем рекламные тексты рубежа XIX–XX вв. как предпосылку формирования института бренда в российской рекламе. Мы выделили группу рекламных текстов фирмы Кёлер и Ко, которые отличаются оригинальным подходом к коммуникации между производителем и потенциальным покупателем. Кёлер вводит такие новации, как диалогизация, введение в текст разговорной речи, использование общекультурного контекста. Статья направлена на рассмотрение рекламных текстов одного производителя (Кёлера и Ко), которые представляют собой пример формирования целостного образа как отдельных товаров, так и фирмы в целом.

**Ключевые слова:** рекламный текст, бренд, миф, коммуникация, диалогизация.

В своей работе мы обращаемся к рекламным текстам одного производителя: фирмы Кёлер и Ко, которые размещались в региональной российской прессе на рубеже XIX–XX веков. Для анализа было выбрано 20 текстов, напечатанных в газетах «Уральская жизнь» (1902–1903) и «Ирбитский ярмарочный листок» (1893). На примере языковой и коммуникативной организации этих текстов можно увидеть предпосылки формирования такого явления современной торговли, как бренд.

Роман Романович (Фридрих Карл) Кёлер известен как основатель российской фармацевтической промышленности. Помимо лекарственных препаратов, компанией также производились искусственные ароматические плитки, фотографические пластинки, туалетное, медицинское и простое мыло, и многое другое. Параллельно изготавливалась тара для духов и для другой продукции. Можно сказать, что этот человек был энтузиастом своего дела, по-видимому, к рекламе он относился также серьезно, как и к процессу производства.

Сегодня бренду посвящено множество работ научного, учебного и научно-популярного характера. В них по-своему осмысливается это понятие. Обратимся к определению, предложенному Эл Райс: «бренд — уникальная идея или концепция, которую вложили в голову потребителя» (Райс 2004: 15). Такой подход к пониманию бренда важен нам потому, что

внимание уделено не только покупателю, который воспринимает бренд, но и его создателю, последнее важно для нашего исследования, так как мы рассматриваем рекламные тексты как творчество производителя товара, направленное на установление контакта с потенциальным покупателем. Содержание понятия «бренд» базируется на двух составляющих: 1) на процессе формирования символа бренда и 2) на системе отношений потребителя к бренду, которое формируется на основе маркетинговой коммуникации и другой информации о товаре или торговой марке (Макашева, Макашев 2011: 120). Такая двухчастная организация выводит нас, с одной стороны, к мифу, а с другой, — к коммуникации. Ролан Барт в работе «Миф сегодня» дал следующее определение понятия: «миф — это форма <...>, важен не сам предмет мифа, а то, как о нем сообщается» (Барт 1994: 72). Реклама является именно такой формой для бренда, так как это самая очевидная его составляющая, которую можно изучать, не прибегая к анализу мнения потребителей, не анализируя тот образ, который сложился о товаре, благодаря бренду. Реклама также представляет собой канал связи с покупателем, именно она является «высказыванием», которое создает миф о товаре, который и воспринимается читателями.

Именно это высказывание, формулируемое производителем, и является объектом нашего исследования. Для его создания используются самые разные приемы, как языковые, так и оформительские, чтобы сформировать в воспринимающем сознании нужный образ. Мы говорим о производителе как о создателе бренда потому, что в рассматриваемый нами период рекламных агентств было не очень много, каждая фирма сама занималась продвижением своей продукции. Сегодня уже не представляется возможным установить, прибегала та или иная фирма к помощи рекламного агентства или нет, поэтому в статье мы приравниваем понятия «производитель бренда» и «создатель бренда».

Придумывая привлекательный для покупателя оригинальный образ товара или фирмы, производитель сочиняет миф. «Означающее мифа двулико: оно является одновременно и смыслом, и формой, заполненным и в то же время пустым» (Барт 1994: 81). Создавая рекламные тексты, производитель придает концепту товара форму, то есть вид элемента мифологической системы, причем, являющуюся, по его мнению, наиболее привлекательной для читателя. Мы говорим о концепте в понимании Барта, как о «побудительной причине, вызывающей к жизни миф» (Барт 1994: 83).

Анализ массива рекламных текстов, представленных в региональной прессе рубежа XIX–XX вв., показал, что оригинального подхода к подаче товара нет практически ни у кого. Для данного периода характерны три тактики информирования о товаре. Первая: о предмете рекламы кратко и сухо сообщается самая необходимая информация (название товара, производитель, цена, основные свойства, изложенные без использования экспрессивной лексики, место продажи). Типичным является и другой способ подачи информации о товаре: красочное, эмоциональное описание товара

с активным использованием степеней сравнения, слов-интенсификаторов, оценочной лексики. Самым редким (но достаточно регулярно используемым) является подача информации о товаре с активным включением в рекламный текст императивов. Выход за рамки этих трех тактик почти не встречается, но в текстах Кёлера и Ко мы видим подход, который, безусловно, выделяет их из общего массива. Создание такого уникального концепта и придание ему формы мы и называем предпосылкой формирования бренда в российской рекламе. Итак, в чем оригинальность и уникальность рекламных текстов Кёлера и Ко, какие языковые и коммуникативные приемы позволяют говорить о шаге вперед в рекламировании товара? Какова концепция общения фирмы с читателем?

У рекламных текстов Кёлера есть несколько особенностей: диалогизация (как на уровне текста, так и на уровне оформления), введение в текст разговорной речи, включение рекламного текста в культурный контекст (включение цитат, использование имен мифических персонажей в названии товара).

Рассмотрим прием диалогизации рекламного текста. «Диалог по своей простоте и четкости — классическая форма речевого общения» (Гальперин 1981: 64). Но мы имеем дело с письменной формой, причем, не естественной, а придуманной. Однако автор старается максимально воспроизвести «живую» ситуацию общения. Использование диалога в рекламе всегда ведет к усилению доверительности, так как «диалог опосредованно обращен к читателю. В отличие от монолога, где читатель как бы в стороне наблюдает за ходом мыслей персонажа, диалог включает его в действие» (Гальперин 1981: 64), так как внутреннее напряжение в диалоге персонажей вызывает у читателя интерес и эмоциональный отклик.

В девяти из двадцати текстов (то есть почти в 50% текстов) в той или иной степени используется этот прием. Рассмотрим два примера использования приема диалогизации. Реклама Кёлерской душистой воды (см. Рис. 1)



Рис. 1.

построена как диалог между производителем и постоянным покупателем. Благодаря такой форме воздействие на читателя удваивается, так как информация о товаре поступает не только от самого производителя, который может ее приукрасить, но и от такого же покупателя, как и читатели газеты. Важно, что покупатель в данном случае — это профессионал, ему важно качество продукта. Данное обстоятельство придает еще больше веса словам, следовательно, такая реклама вызывает доверие. Помимо диалога, Кёлер также придумывает героев диалога, создавая образ потенциального покупателя. Интересно, что для разных товаров сконструированный покупатель будет свой: душистая вода — зубной врач, сапожный крем — слуга-лаут, хинная вода — дамы различных возрастов и т.д. Таким образом, каждый текст направлен на свою аудиторию. Такой подход выделяет тексты Кёлера из общего массива.

Обращает на себя внимание еще один прием — введение персонажей в рекламный текст. В таких примерах образ потенциального покупателя присутствует на уровне иллюстративного оформления. Реклама клюквенного экстракта (см. Рис. 2) не содержит диалога, но на рисунке изображен человек, читающий объявление. При помощи такого изображения в рекламную коммуникацию включено три участника: автор рекламного текста, «внешний читатель», «внутренний читатель». Поясним, что мы понимаем под терминами «внешний читатель» и «внутренний читатель». Внешний читатель может быть приравнен к потенциальному покупателю, так как это любой человек, читающий рекламное объявление. Внутренний читатель — это



Рис. 2.



персонаж, существующий в рамках рекламного текста, с которым может себя ассоциировать внешний читатель, то есть персонаж, которого можно отождествить с «внешним читателем». Такое отождествление позволяет осуществлять более эффективную коммуникацию. «Внешний читатель» невольно ассоциирует себя с «внутренним», что позволяет прогнозировать еще более эффективную коммуникацию.

В обоих примерах достаточно сильна эмоциональная, оценочная сторона описания, но, благодаря диалогизации эти тексты не отталкивают избыточной экспрессивностью, а, наоборот, привлекают внимание необычностью и вызывают доверие к производителю, который ориентируется на потенциального покупателя.

Следующий прием — ведение в рекламный текст разговорной речи. Обратимся к рекламе сапожного крема (см. Рис. 3). В данном тексте снова использован прием диалогизации, но обращает на себя внимание и другая особенность: он построен как реплика одного из покупателей товара, причем этот покупатель — слуга-плут, речь которого включает в себя различные разговорные элементы: используется обращение «приятель», сразу переводящее сообщение в неформальный план; частица «же», придающая оттенок разговорности. Все это в сочетании с игровым содержанием, рассказом «по секрету» и необычной иллюстрацией должно максимально расположить потенциального покупателя, вызвать у кого-то понимание, а у кого-то улыбку. Интересно, что у Кёлера хорошо развито чувство меры при использовании подобных выражений, так как в рекламе должна использоваться хорошо известная лексика, мы не увидим в текстах Кёлера профессиональных или жаргонных выражений.

Еще одной особенностью текстов Кёлера является введение рекламного текста в общекультурный контекст. Для этого Кёлер использует цитирование и номинацию товаров с использованием имен из мифологии.



Рис. 3.



Рис. 4.

Обратимся к рекламе «Декадентских духов» (см. Рис. 4). Рекламный текст открывается фразой: “Nonni soit qui mal y pense”! (что в переводе означает *пусть стыдится подумавший об этом плохо*). Данная цитата открывает очень широкий контекст, так как, с одной стороны, это официальный девиз Ордена подвязки, а с другой, кому-то она может быть известна благодаря «Виндзорским проказницам» Уильяма Шекспира. Использование такого приема играет роль ограничителя, такой текст оценят лишь те, кто «считывает» заложенный культурный код. Такие люди чувствуют, что предложенные духи сделают их причастными к некоему престижному, элитарному обществу. Такую идею поддерживает и название духов — «Декадентские», то есть покупатели этих духов становятся причастными философии декаданса. Слово может «скрывать» целый ряд идей декаданса (индивидуализм, утонченный эстетизм). Однако, может возникнуть и отрицательная ассоциация (иммориализм), которая, впрочем, скрашивается общей семантикой тайны, заложенной и в цитате, и в названии. Не следует забывать и о том, что на рубеже веков декаданс был в моде, это являлось дополнительным стимулом привлечения внимания к новому товару.

Интересно, что подобный прием использован в рекламе такого товара, как уксусная эссенция. В тексте, посвященном юбилею производства уксусной эссенции, в части, предупреждающей о существовании подделок, приводится цитата из книги А. Шопенгауэра «О критике, суждении, одобрении и славе». Говоря об опасности, которая грозит при употреблении поддельного товара, Кёлер и Ко вводит в рекламу следующую цитату: «Истинное, превосходное, появляясь на свете, прежде всего, встречает на своем пути дурное, которое занимает его место и считается превосходным. Если после долгой и упорной борьбы ему действительно удастся отвоевать свое

место и возбудить к себе уважение, то проходит немного времени, люди снова тащат какое-нибудь глупое, манерное, неуклюжее подражание и с совершенно спокойной совестью ставят его рядом с превосходным, ибо они не видят разницы и полагают совершенно серьезно, что и это не хуже». Такой прием также работает на создание у покупателя чувства особенности. Здесь снова вспомним о том, что в начале XX века идеи Шопенгауэра были популярны, соответственно, отсылка к ним придавала дополнительную привлекательность товару, который и без того хорошо зарекомендовал себя на рынке.

Вышесказанное снова отсылает нас к идеям Ролана Барта, который говорит о том, что знак, попадая в систему мифа, теряет свое первоначальное значение, приобретая новое в рамках мифа. Так и цитаты и имена, используемые в рекламном тексте, теряют большую часть своего значения, становясь лишь средством привлечения покупателя к тому или иному продукту, из всего разнообразия знаний, которые стоят за ним изначально, выхватываются лишь те, которые могут создать нужный образ товара.

Обобщая, можно сказать, что прием включения рекламного текста в общекультурный контекст дает покупателю возможность почувствовать себя культурным, образованным и особенным человеком. Интересно, что Кёлер не ограничивал группу товаров, рекламируемых подобным образом.

Обратимся еще к одному способу включения рекламного текста в культурный контекст: название товара, связанное с мифологией. В рекламе сапожного крема «Гелиос» имя отсылает нас к древнегреческой мифологии, в которой Гелиос — бог Солнца. Такое название призвано сообщить покупателю, что данный крем для обуви заставит обувь сиять, как Солнце. Это позволяет создать яркий образ товара, привлечь к нему внимание любой читательской аудитории.

Итак, в чем же заключается уникальная концепция рекламных текстов Кёлера и Ко, что дает возможность увидеть в них предпосылки формирования бренда? Мы видим, что все особые приемы, используемые Кёлером, направлены на установление более прочной связи с потенциальным покупателем. Внимание к покупателю проявляется наравне со вниманием к самому товару, так как более чем в 50% случаев либо на языковом, либо иллюстративном уровне присутствует образ потенциального покупателя («внутреннего читателя»), который влияет на «внешнего». Представляется, что подобный подход, достаточно системно проявляющийся в текстах Кёлера, можно назвать «уникальной идеей, которую вкладывают в голову потребителя». Такой идеей является создание доверительного отношения к покупателю, путем диалогизации, игровых текстов и иллюстраций, которые включают в ситуацию, описанную в рекламном тексте, также читателя. Создается миф, в который включается как сам товар, так и потенциальный покупатель, в рамках этого мифа-бренда переосмысливаются уже существующие символы (заключенные в цитатах и названиях), они начинают осмысливаться в контексте рекламы, дополняя ее, и придавая мифу объем.

Итак, при создании оригинального рекламного контекста, товар перестает осознаваться покупателем объективно, он постепенно вписывается в его повседневную жизнь. Рекламный текст, будучи встроенным в общекультурный контекст, легко встраивается и в бытовой. На это работают все вышеперечисленные приемы. Так создается миф о товаре, так создается бренд.

### Список литературы

1. Барт, Р. (1994) Миф сегодня. В: Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс». С. 72–130.
2. Гальперин, И.Р. (1981) *Текст как объект лингвистического исследования*. М.: Наука. 140 с.
3. Макашева, З.М., Макашев, М.О. (2011) *Брендинг: учебное пособие*. СПб.: Питер. 288 с.
4. Райс, Л. (2004) *22 закона создания бренда*. Л. Райс, Э. Райс. М.: АСТ. 159 с.

### Abstract

The article addresses the advertising texts of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries as a prerequisite for the formation of brand institution in the regional advertising. A group of advertising texts of the company 'Koeler & Co' has been selected for the research. Most of Koeler's innovations are aimed at discovering new means of communication between a producer/advertisement author and a reader/potential buyer. Koeler's introduces methods, innovative for the period, such as quoting, dialoguezation, usage of colloquial speech. As a result, the article examines the texts of a certain company, which represent the example of formation of a unifying image of both separate products and the company as a whole.

**Keywords:** advertising text; brand; myth; communication; dialoguezation.

**Информация об авторе:** Полина Рожкова, бакалавр, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, ул. Сибирский тракт 7/22, кв.11, polina348@gmail.com

## Металингвистика М.М. Бахтина как методология исследования драматургического паратекста (на материале драматургии А.В. Сухово-Кобылина)

Екатерина Титова

**Аннотация.** Теория металингвистики М.М. Бахтина может служить методологией для множества гуманитарных исследований. Основываясь на постулате невозможности «я» без другого «я», воспринимающего и отвечающего, ученый исследовал коммуникативный потенциал литературы на примере эпических жанров. Драма, в отличие от нарратива, имеет дело с речью самих персонажей, а автор заявляет о себе лишь в паратексте (в ремарках, в списке действующих лиц и проч.). Паратекст образует семантическое ядро драмы, зачастую именно в нем регламентируются основные параметры коммуникативной ситуации: коммуникативное пространство, коммуникативное время и коммуникативное поведение.

**Ключевые слова:** М.М. Бахтин, драматургический паратекст, коммуникация, металингвистика, ремарка, А.В. Сухово-Кобылин.

Теория коммуникации занимает значительное место в филологическом наследии М.М. Бахтина (1895–1975). Комплекс проблем металингвистики, сформулированный выдающимся русским филологом и философом, включает в себе исследование речевых жанров, текста в широком смысле. Речевые жанры рождены социально-культурными ситуациями человеческого общения и охватывают все его области. Спектр речевых жанров необычайно широк, так как человек не может высказаться вне какого-либо жанра, его высказывание всегда будет вписано в рамки просьбы, приказа, рассказа, молитвы и т.д. Человек находится в условиях культуры, которая дифференцирует и жестко структурирует жанры. «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы, и в форме индивидуального речевого замысла»<sup>1</sup>. Иными словами, в нашем сознании за долю секунды до произнесения есть некий план будущего высказывания. При этом говорящий всегда обозначает свою стратегию, тип коммуникативного поведения. Поэтому методология металингвистики и теории коммуникации М.М. Бахтина является основой

<sup>1</sup> Бахтин, М.М. (1986) *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. С. 280.

для большинства областей знания, имеющих дело с реальностью речевого общения.

Специфика литературоведения состоит в том, что оно исследует не первичные «стихийные» речевые жанры, а вторичные литературные, созданные искусственно по отношению к первым. В этой связи интересно рассмотрение на фоне литературного процесса XIX века драматургию А.В. Сухова-Кобылина как образца переходного этапа от классической драмы к драме новой. Многие исследователи отмечали новаторство драматургии Сухова-Кобылина, считая его последователем драматургических «реформ» Н.В. Гоголя и предтечей совершенно новой театральной эстетики пьес А.П. Чехова<sup>2</sup>. Этот тезис можно проиллюстрировать материалом драматургического паратекста<sup>3</sup>. В отличие от образцов классической драматургии, в произведениях Сухова-Кобылина начинается процесс прозаизации ремарки — в традиционно функциональный и однозначный по смыслу уровень текста проникают метафорические неоднозначные конструкции, такие как «здоровый удар звонка»<sup>4</sup>, «весьма клетчатые панталоны»<sup>5</sup> и проч. Некоторые из ремарок оказываются попросту несценическими<sup>6</sup>. Расширение функциональных особенностей одной части текста становится одним из факторов перестроения всей системы и ведет к межродовой трансформации литературы, к проникновению в драматический род эпических структур. Очевидно, процесс превращения функциональной ремарки в эпическую, включающую множество индивидуализирующих позицию автора тропов и фигур, в контексте теории М.М. Бахтина связан с тезисом жанровой эволюции в целом. В частности же, эпизация драмы вызвана установками господствующего в литературе с середины XIX века жанра романа, а также драматургическими опытами писателей, таких как И.С. Тургенев, А.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, чье основное творчество сконцентрировано вокруг эпических жанров.

<sup>2</sup> Хам, Ен Джун (1994) *Проблемы поэтики драматургии А.В. Сухова-Кобылина*: автореф. дис. ... кандидат. филол. наук. СПб. С. 17.

<sup>3</sup> Впервые термин «паратекст» был введен Жераром Женеттом в работе «Введение в архитекткст» и означает комплекс вербальных и невербальных компонентов художественного произведения, которые, не будучи частью текста, оказывают значительное влияние на его восприятие. Соответственно, элементами паратекста драматургического произведения принято считать авторские ремарки, список действующих лиц, заглавие, номинацию персонажей перед репликой, цитаты и прочие элементы, на письме отличающиеся от основного текста за счет шрифта, разрядки, интервала. Женетт, Ж. (1998) *Введение в архитекткст*. В: Женетт, Ж. *Работы по поэтике. Фигуры*. В 2 т. Т. 2. Москва. С. 282–340.

<sup>4</sup> Сухово-Кобылин, А.В. (1989) Свадьба Кречинского. В: *Картины прошедшего. Литературные памятники*. Москва: Наука. С. 16.

<sup>5</sup> Сухово-Кобылин, А.В. Указ. соч. С. 33.

<sup>6</sup> Хам, Ен Джун. Указ. соч. С. 16. Также об этом: Титова, Е.В. (2016) Об одной из особенностей паратекста в трилогии А.В. Сухова-Кобылина «Картины прошедшего». В: *Вестник РГГУ*, № 5. Москва. С. 71.

Во время работы над книгой «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтин противопоставляет металингвистику и лингвистику, которые «изучают одно и то же конкретное, сложное и многогранное явление — слово, но изучают его с разных сторон и под разными углами зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться»<sup>7</sup>. Центральным понятием металингвистики является понятие «высказывание». Для лингвистов оно обозначает фразу, а в концепции Бахтина этот феномен — некое социальное отношение, которое объединяет субъект, объект и адресат высказывания. Здесь прослеживается известный риторический треугольник Аристотеля, по модели которого построено большинство авторитетных теорий. Металингвистика Бахтина с ее акцентом на коммуникативной функциональности слова явилась своеобразным развитием и преломлением классической риторики. Однако новаторство теории Бахтина состоит в том, что она показывает, как внешние сферы смысла выражаются (в частности, в романах Достоевского) посредством различных форм «непрямого слова». Оговорка, недосказанное слово, случайная реплика в разговоре столь же содержательны, как и «прямое слово», развернутая речь. Классическая риторика предлагает монологическую теорию: один говорит — другой слушает, в то время как Бахтин отстаивает принципы диалогической речи: наше слово («слово с оглядкой») это всегда ответ на слово Другого, даже в условиях внутренней речи. Высказывание выливается в непрерывное ожидание слова со стороны Другого. Например, в классической ситуации «один на сцене» герой драмы как бы ведет воображаемый разговор с другими персонажами, сценическими или внесценическими. Даже если он философствует, в его внутреннюю речь вплетено чужое слово, «владелец» которого может быть удален от героя на огромную дистанцию во времени и пространстве, и тогда о диалогичности данного слова можно рассуждать в категориях «большого диалога» по Бахтину. В явлении десятом второго действия «Свадьбы Кречинского» главный герой пишет письмо своей невесте, и паратекст данного эпизода явно нагнетают конструкции «пишет — останавливается — рвет», «сочиняет — перечитывает — марает»<sup>8</sup>. Подобные ремарки не только призваны передать «муки творчества», переживаемые Кречинским, но и показывают, насколько герою важно то, как отреагирует на его слово героиня. Кречинский невысокого мнения об уме Лидочки, однако, он имеет определенное намерение — вызвать страстью ответную страсть, а любая суггестия базируется на пристальном изучении слова Другого с целью впоследствии подчинить чужое слово своему.

Важной поправкой к теории высказывания М.М. Бахтина является то, что участники коммуникативной ситуации — это не реальные субъект, объект и адресат, а те, которые создаются словом. Согласно данной теории,

<sup>7</sup> Бахтин, М. М. (2002) *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 6. Москва. С. 203.

<sup>8</sup> Сухово-Кобылин, А.В. Указ. соч. С. 39.

мы имеем дело с «активными предметно-смысловыми позициями»<sup>9</sup>. При этом наибольшей активностью обладает субъект речи. Объект хоть и пассивен относительно субъекта, но обладает смысловой «упругостью», неким ореолом смыслов, поэтому субъект может сказать об объекте не все что угодно, существует определенная традиция, то, что уже сказано о данном объекте до определенного момента, и субъект обязан это учитывать. Например, в «Свадьбе Кречинского» Лидочка как объект речи Кречинского в его (наиболее искренних) разговорах с самими собой и с Расплюевым — это набор стереотипов: глупая провинциальная барышня, подверженная любому влиянию, милая, но герою в силу его искушенности совершенно не интересная. «Моя страсть, моя любовь... В истопленной печи дров ищу»,<sup>10</sup> — произносит герой в сцене сочинения письма. Позже, столкнувшись с Лидочкой *tet-a-tet*, Кречинский говорит в сторону: «Да какая она миленькая бабёночка будет!»<sup>11</sup> Эта атрибуция, уменьшительно-ласкательная и грубая одновременно, выдает отношение Кречинского к Лидочке, которая для него лишь инструмент для получения миллиона. О таком объекте нельзя сказать, к примеру, что она *femme fatale*. Третий участник коммуникации (адресат высказывания, по Бахтину) — это позиция «активного приятия», если адресат не принимает сказанного для него, или же он пассивен, коммуникативное событие, как правило, не может состояться. Понимание важности позиции адресата в пьесах Сухова-Кобылина выражается в обращениях героев к зрительному залу, что прямо прописано в ремарках. Например, в ремарке обозначения действий Кречинского при встрече с Расплюевым, не выполнившим данного ему поручения, указано, что Кречинский «смотрит в партер»<sup>12</sup>. А в пьесе «Смерть Тарелкина» устанавливаются особые доверительные отношения Тарелкина с зрительным залом, так как в ремарках к его репликам частотны указания «выходит на авансцену, медленно окинув взглядом публику», «обращаясь к одному из зрителей»<sup>13</sup>, и проч. Обращение к зрителю, предусмотренное автором в паратексте, вызывает явный диссонанс между пространством театра и художественным пространством действия, усиливая условность последнего. Тем не менее, в театре Сухова-Кобылина зритель оказывается полноценным действующим лицом, а в коммуникативной ситуации, в соответствии с теорией М.М. Бахтина, задействовано три активные позиции.

Высшей формой коммуникации, согласно концепции Бахтина, является *диалог согласия*. Ему противостоят так называемый «диалог глухих» — ситуация, когда собеседники не слышат друг друга, каждый из них говорит о

<sup>9</sup> Бахтин, М.М. (1986) Автор и герой в эстетической деятельности. В: Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. С. 278.

<sup>10</sup> Сухово-Кобылин, А.В. Указ. соч. С. 39.

<sup>11</sup> Там же. С. 51.

<sup>12</sup> Там же. С. 36.

<sup>13</sup> Там же. С. 188.



своем, находится в собственном мире и не желает выходить за его границы, а также полное *некритическое приятие авторитарного слова* собеседника, так как в данном случае также о понимании не может быть и речи. Промежуточными формами коммуникации в концепции Бахтина являются *неприятие слов собеседника*, т.е. «понимаю, но не принимаю чужое слово», и *разногласие*. Бахтин утверждал, что коммуникативное событие состоит в соревновательном взаимодействии, однако несогласие бедно и непродуктивно, более полезным оказывается разногласие, когда собеседники понимают друг друга, однако их позиции остаются далекими по отношению друг к другу. Диалог согласия Бахтин определяет как «*преодолеваемая даль и сближение, но неслияние*»<sup>14</sup>. Если коммуникативное событие состоялось, то собеседники не остаются каждый в мире собственного мнения, они встречаются в некоем третьем мире общения — интерсубъективном пространстве диалога. Таким образом, диалог согласия — это состояние некоего органического единства объекта, когда часть не разрушает целое, а целое не подавляет часть, при этом части между собой не конфликтуют. В драматургии Сухова-Кобылина не проявляются еще в полной мере симптомы неудачной коммуникации, «диалог глухих», как мы знаем, свойственен драматургии А.П. Чехова. Однако, в описании безликой и бессловесной чиновничьей братии в пьесах «Дело» и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылин приближается к противоположному полюсу неудачной коммуникации — некритическому, пассивному приятию чужого слова как основному принципу мира чиновников. В списке действующих лиц ко второй пьесе трилогии впервые в русской драматургии объектом изображения выступает персонаж «*весьма важное лицо*», который в жесткой иерархии стоит выше «*важного лица*» и прочих сильных мира сего. Очевидно, это фигура министерского масштаба, и вместо ее описания «*все, и сам автор, безмолвствует*»<sup>15</sup>. Безмолвие здесь означает, конечно, подавление инакомыслящего слова государственной машиной. Чиновничий принцип подобострастия перед высшим начальством в случае изображения высочайшего чиновника распространяется на всех граждан государства. Подавляющее слово, обреченное на безответность, согласно теории М.М. Бахтина, мертво, никто не способен вступить с ним в диалог, а значит, и усвоить его тоже нельзя. Поэтому в подобной характеристике «*высочайшего*» персонажа присутствует оттенок насмешки над его авторитарной фигурой, молчание оказывается красноречивее любых слов.

В заключение следует отметить, что для любой коммуникации важны условия, в которых она происходит. Важны характеристики пространства, в котором ведется разговор: открытое оно или закрытое, свое или чужое. Время также накладывает определенный отпечаток на содержание коммуникации. Если сравнить две ремарки описания сцены первых действий пьес «Свадьба Кречинского» и «Дело», то они окажутся параллельными: при

<sup>14</sup> Бахтин, М.М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики*. Москва. С. 302.

<sup>15</sup> Сухово-Кобылин, А.В. Указ. соч. С. 67.

внешней схожести в них содержатся намеки на эволюцию характеров центральных персонажей двух пьес — семьи Муромских. Реплика из «Свадьбы Кречинского»:

Утро. Гостиная в доме Муромских. Прямо против зрителя большая дверь на парадную лестницу; направо дверь в покои Муромского, налево — в покои Атуевой и Лидочки. На столе, у дивана, накрыт чай.<sup>16</sup>

Реплика описания сцены первого действия пьесы «Дело»:

Квартира Муромских; гостиная. Три двери: одна направо — в комнату Лидочки и Атуевой, другая налево — в кабинет Муромского, третья прямо против зрителей — в переднюю. Бюро; диван; у окна большое кресло.

Далее реплика явления первого:

Атуева пьет чай, входит Нелькин.<sup>17</sup>

В обеих репликах описывается утреннее чаепитие в гостиной, но в первой пьесе место действия — собственный дом Муромских, на богатство которого намекает парадная лестница, скрывающаяся за дверью «прямо против зрителя», во второй пьесе на разорение некогда богатой семьи намекает номинация «квартира», а все та же дверь «против зрителя» ведет уже в переднюю. Перевернутой оказывается и пространственная ориентация «право — лево». В «Свадьбе Кречинского» первая реплика описывает, что дверь направо ведет «в покои Муромского», а дверь налево — «в покои Атуевой и Лидочки»; в «Деле» наоборот: правая дверь ведет «в комнату Лидочки и Атуевой», правая — «в кабинет Муромского». Если в первой пьесе «покои» подразумевают собой несколько комнат, то в первой реплике второй пьесы, формирующей предположение читателя, в пространственном описании видна бедность: Лидочка и Атуева вынуждены ютиться в одной комнате, а Муромский, очевидно, спит и работает в кабинете. Поменялся также порядок перечисления героинь в мизансцене. В первой пьесе тётка Атуева со своими модными взглядами берет шефство над юной Лидочкой и поэтому, вероятно, стоит в списке на первом месте. Во второй пьесе Лидочка указана первой: пережив страдания и позор длиною в шесть лет (временной промежуток между действиями двух пьес указан в списке действующих лиц), она начинает жить своим умом. Таким образом, при синхронности времени (утро) и действия (чаепитие) параллельные реплики двух пьес, пространственные различия указывают на значительные изменения в характерах главных героев.

Основываясь на постулате невозможности Я без Другого, воспринимающего и отвечающего, М.М. Бахтин исследовал коммуникативный потенциал литературы, в большей мере — эпического рода. Однако ситуацию диалога в родовом отношении представляет собой именно драма. Драматургический текст — это последовательность взаимосвязанных и сменяющих друг друга коммуникативных ситуаций. Задача исследователя состоит в

<sup>16</sup> Сухово-Кобылин, А.В. Указ. соч. С. 8.

<sup>17</sup> Там же. С. 69.

выявлении особо значимых коммуникативных ситуаций, в анализе причин позитивной или негативной их реализации. При этом параметрами коммуникативной ситуации, согласно теории М.М. Бахтина, следует считать *коммуникативное пространство*, *коммуникативное время* и *коммуникативное поведение* говорящего. Важно отметить, что вышеуказанные параметры в драматургическом тексте отграничены от прямой речи персонажей, и даже образуют отдельный уровень текста. Пространство, время и поведение героев составляют в большинстве случаев именно содержание паратекста драматургического произведения. Таким образом, паратекст представляет собой семантическое ядро драмы, которое нуждается в дальнейшем литературоведческом исследовании с применением методологии теории коммуникации М.М. Бахтина.

### Список литературы

1. Бахтин, М.М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. 504 с.
2. Бахтин, М.М. (2002) *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 6. Москва: Русские словари, Языки славянских культур. 800 с.
3. Бахтин, М.М. (1986) *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. 445 с.
4. Доманский, Ю.В. (2005) *Вариативность драматургии А.П. Чехова*. Тверь: Лилия Принт. 160 с.
5. Женетт, Ж. (1998) Введение в архитект. В: Женетт, Ж. *Работы по поэтике. Фигуры*. В 2 т. Т. 2. Москва: Издательство им. Сабашниковых. С. 282–340.
6. Сухово-Кобылин, А.В. (1989) *Картины прошедшего*. Серия Литературные памятники. Москва: Наука. 358 с.
7. Тюпа, В.И. (2010) Драма как тип высказывания. *Новый филологический вестник, выпуск № 3 (14)*. Москва: РГГУ. С. 7–16.
8. Хам, Ен Джун (1994) *Проблемы поэтики драматургии А.В. Сухово-Кобылина*. Автореф. дис. ... кандид. филол. наук. Санкт-Петербург: СПбГУ. 17 с.

### Abstract

The theory of metalinguistics by M.M. Bakhtin may be used as a methodology for multiple human studies. Based on the postulate of impossibility of “I” without the other “I”, Bakhtin examined the communicative potential of the literature on the material of the epic genre. Drama, in contrast to the narrative, deals with the speech of characters, and the author puts his comments only in paratext (in author’s remarks, in the list of characters, and other). Therefore, the paratext is a semantic core of the drama; it contains the basic parameters of the communicative situation: communicative space, communicative time and communicative behavior.

**Keywords:** M. Bakhtin, dramatic paratext, communication, metalinguistics, author’s remarks, A. Sukhovo-Kobylin.

**Информация об авторе:** Екатерина Титова, аспирантка Российского государственного гуманитарного университета, Институт филологии и истории, 015820@gmail.com

## Революционный и европейский миф в циклах малой прозы Ильи Эренбурга: взаимосвязь расширения границ и их преодоления

Александр Федерякин

**Аннотация.** Публикация посвящена выявлению закономерностей в раннем прозаическом творчестве И.Г. Эренбурга, ставшего для него «пространством эксперимента», объединяющем достижения актуальных направлений модернизма с поисками уникальной творческой манеры. Эти интенции, основанные на идеях синтеза разных видов искусства, ставили главной целью выработку поэтики, направленной на создание принципиально нового типа советского романа. Циклы малой прозы с их структурными и хронологическими особенностями удовлетворяли этой потребности максимальным образом. Насыщенное событиями пространство подходило с одной стороны, для создания мифа о революции и преодоления существующих в культуре границ европейского мифа — с другой.

**Ключевые слова:** Илья Эренбург, миф о Европе, революционный миф, циклы малой прозы, литература 20-х годов.

Творчество Ильи Эренбурга (1891–1967), относящееся к периоду 1920-х годов, отмечено обращением к опыту модернистской прозы, эксперименту с актуальными литературными направлениями, лингвостилистическими поисками особой манеры повествования, склонностью к жанровому синтезу. Помимо этого, означенный период стал для Эренбурга одним из самых плодотворных — автор публикует девятнадцать книг, не считая статей, рецензий, путевых очерков и многочисленной переписки.

Эта незаурядная продуктивность не в последнюю очередь соотносится с эстетическими и социальными особенностями молодой советской литературы. Рождение новой эстетической парадигмы, по словам Е. Трубецковой, было непосредственно связано со сменой либо пересмотром всех систем социальной семиотики, включая переосмысление концепций пространства и времени (именно в 20-е годы М.М. Бахтин утверждает неразрывность этих понятий, закрепляя их в термине «хронотоп»<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Трубецкова, Е. (2003) *Распад форм и/или рождение новой эстетической парадигмы?* В сб.: *Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века*. Сост. Г.А. Белая. Москва: РГГУ. С. 33–47.

Учитывая, что значительное количество русскоязычных рассказов 20-х годов XX века так или иначе соотносено с осмыслением исторического времени, особый интерес при изучении литературных особенностей периода представляют циклы малой прозы, в которых формулировались особенности взаимоотношений человека и опасной, а иногда и прямо угрожающей ему исторической действительности — человека и исторического времени. В связи с этим цикл как феномен раннесоветской литературы — явление, соответствующее времени, содержащее в себе одновременно рецепцию современности и ее рефлексию. По Ю.М. Лотману, задача создания художественного текста, организованного особым образом, и подходящей для него структуры была актуальной для русской литературы еще с XIX века<sup>2</sup> (Лотман 2015: 392). И циклическое единство, объединяющее в себе возможность свободного ознакомления с его частями (самостоятельными литературными произведениями, сохраняющими жанровые и художественные характеристики даже вне контекста), отвечало этому запросу в значительной степени.

В основе литературных течений 20-х годов, в первую очередь, лежит метод эксперимента — поиска наиболее соответствующих эпохе формы и содержания, зачастую в достаточно радикальных вариантах, таких как отвергающая художественный вымысел «литература факта»<sup>3</sup>.

Взаимодействие и взаимопроникновение жанров отвечало эффективному решению творческих задач, стоявших перед представителями разных литературных направлений — от Левого фронта искусств (ЛЕФа) до прозы первой волны русской эмиграции. Смена эпох с невиданной доселе ясностью высветила невозможность работы исключительно с творческим наследием прошлого века. Разность идеологических установок, определявших инструментарий авторов и литературных течений, сместила русскоязычный литературный процесс (находившийся на тот момент в русле общеевропейского и отчасти подпитывавшийся его интенциями) в сторону жанрового и формотворческого эксперимента.

Место такого эксперимента в творчестве Ильи Эренбурга на протяжении 20-х годов оказалось закреплено за синкретическими литературными единствами — циклами малой прозы. В изданном в 1921 году в берлинском издательстве «Геликон» манифесте «А все-таки она вертится» Эренбург декларирует наступление новой эпохи в искусстве, превосходство конструктивного начала над декоративным. «Новый стиль требует иного ритма» — этот тезис мог быть интерпретирован в качестве призыва к разработке новой идеологии в искусстве на всех уровнях, включая форму и содержание. В то же время Эренбург устанавливает весьма широкий

<sup>2</sup> Лотман, Ю.М. (2015) *Структура художественного текста. Анализ художественного текста*. Москва: Эксмо. 702 с.

<sup>3</sup> Заламбани, М. (2006) *Литература факта: от авангарда к соцреализму*. СПб.: Академический проект. 222 с.

диапазон экспериментирования со стилистикой текстов благодаря обращению к феномену циклообразования, позволяющему посредством пластичности формообразующего компонента (хронотоп, система персонажей, характер связей между частями целого) использовать прием метанарратива.

Подобным метанарративом, объединяющим части первого из увидевших свет циклов под названием «Неправдоподобные истории», становится феномен нереального. В контексте данного произведения это авторское определение маркирует не столько гротеск и частичное обращение к поэтике абсурда, сколько принципиальную непредставимость описываемых событий в ином историческом контексте. Тематика «историй» — изображение послереволюционной действительности в Советской России с повествованием от первого и третьего лица.

Монологическое слово автора, равно как и героев произведений, становилось рупором идей. В связи с этим прием речевой стилизации, задействованный в качестве основного в тексте «Неправдоподобных историй», приобретает качественно новое свойство, сближающее повествователя с нарративом, в рамках которого он существует. Два основных текстовых пласта — эксплицитный, включающий в себя пародирование особенностей писательского стиля Андрея Белого и Алексея Ремизова, и внутренний, образуемый при помощи набора дихотомий, — вместе работают на переосмысление авторского понятия об актуальных общественно-политических событиях 20-х годов, иными словами — создание и поддержание *мифа о революции*. Данное понятие во многом дополняет и расширяет вводимый самим Эренбургом термин «неправдоподобность». В этой парадигме революционный миф может быть интерпретирован как связывание фабульной последовательности действий с их ретроспективной интерпретацией повествователем. Вследствие этого наблюдается взаимопроникновение элементов вымышленного и реального.

«Неправдоподобные истории» — авторская номинация корпуса текстов с непосредственной апелляцией к нарративности произведений. «История» — это, как правило, повествование, основанное на авантюрном либо насыщенном неожиданными поворотами действия сюжете, что сближает эту номинацию с популярной в западноевропейской литературной традиции новеллой. Немаловажно, что без дополнительной смысловой маркировки (например, «фантастические» или «волшебные») истории — это жанр, укорененный в повседневности. Подтверждение этой трактовки находится в сопроводительном предисловии автора:

«Жизнь идет с трубным зыком, с железной утробой, идет самая мудрая, самая высокая — жизнь с веселым ломом в руке»<sup>4</sup>.

Пародийная направленность цикла создается в рамках ключевой для данного цикла проблемы столкновения старого мира с новым, которая решается в тексте как на уровне локальных конфликтов, так и в фантастическом ключе.

<sup>4</sup> Эренбург, И.Г. (2001) *Необычайные похождения*. Москва: Кристалл. С. 403.

В наиболее известном произведении цикла — «Ускомчел», главный герой, кремлевский функционер Возов, одержим идеей создания «универсального человека», жизнь которого была бы подчинена стройному ряду событий и действий, расписана с самого рождения, «разбивалась в многогранности функций на сотни треугольников с ребрами труда, развлечений, отдыха»<sup>5</sup>.

В результате Возов сталкивается со своим двойником, понимая, что перед ним — тот самый «ускомчел», над проектированием которого он столь усердно трудился, причем читателю предлагается самому решить — было ли видение частью помешательства героя либо оно вписано в концепцию предложенной автором «неправдоподобности», мифа о создании нового человека в новом историческом времени, получившем неожиданное материальное воплощение.

Персонажи цикла постоянно оказываются в ситуациях, когда прошлое становится историческим временем значительно быстрее, чем было раньше. В этой связи наиболее показательным рассказом цикла является «В розовом домике», связанный с фигурой отставного генерала, дочь которого всеми силами скрывает от недвижимого вследствие болезни отца факт свершившейся революции. Информационная блокада поддерживается чтением старых газет, а отсутствие хлеба объясняется особой, «полезной для здоровья» диетой. И даже когда чекисты приходят в «розовый домик», чтобы арестовать внука генерала, белогвардейского поручика, он оценивает происходящее со старых позиций и решает, что внук виновен в попытке свергнуть монархию. Создание мифа о времени оказывается столь удачным, что он полностью вытесняет в сознании генерала реальность.

Название рассказа «Розовый домик» может быть интерпретировано как воплощение идеалистических, но фактически не соответствующих реальности взглядов (сродни идиоматическому выражению «розовые очки»). Локальное, внутреннее пространство в цикле противопоставлено пространству внешнему, глобальному через систему оппозиций «дом» — «государство», «мир прошлого» — «мир неизбежно надвигающегося будущего», «индивидуальное» — «общественное».

Строительство нового мира и нового человека в творчестве Эренбурга первой половины 20-х годов связано с разрушением существующего миропорядка. Идеи, описанные Шпенглером в своем программном труде «Закат Европы», воплотились в знаменитых персонажах-разрушителях Хулио Хуренито и Енсе Бооте из романов «Необычайные похождения Хулио Хуренито» и «Трест Д.Е.». Овеществленная метафора — гибель старого мира — находит свое буквальное выражение: чтобы построить новое, нужно в прямом смысле уничтожить существующее. Во взаимосвязи с этой эсхатологией циклы повествуют о противостоянии двух полюсов жизни — старого, связанного с патриархальной Русью, и нового.

<sup>5</sup> Эренбург, И.Г. (2001) *Необычайные похождения*. Москва: Кристалл. С. 455.

«Условные страдания завсегда́тая кафе» — это последний из циклов рассказов, написанных в 20-е годы, во время, когда Эренбург приходит к убеждению, по которому отрицание искусства как вида художественного творчества является имитацией («Маяковский приглашает бросить писать стихи в стихах, а Лелевич отрицает живопись картинами»<sup>6</sup>), а мнимый конец искусства был зарождением нового романтизма. Главным для Эренбурга в возрождении романтизма как художественного метода оставалось внимание к человеку, в противовес эксперименту, заключающемуся в его замене на функцию или набор функций. Таковы, например, герои предыдущих новелл и романов Эренбурга — партиец Возов, изобретатель Белов, чекист Курбов, фигуры карикатурные и драматические одновременно. Эстетический запрос, сформированный в результате социально-литературной полемики, диктовал интерес к героинке, временно оказавшейся периферийной. Романтизм был важен как инструмент выстраивания связанного художественного космоса, единого в дискретности своих составляющих. Другими словами, эта концепция подходила для создания мира, подчиненного воле строителя, альтернативой которому могло быть только «бешенство машин, крестовый поход манекенов»<sup>7</sup>.

Условность в данной парадигме — это не столько ненатуральность искусства, его несоответствие реальной жизни, сколько конвенциональность, использование автором и реципиентом одной и той же системы кодов, знаков, символов для максимального разрешения возникающих герменевтических противоречий. В свою очередь, романтический конфликт героя и среды, двоemiрие, вызванное разностью представлений об объектах реального мира и его фактическими характеристиками и особенностями, неизбежно складывались в силу их недостаточного взаимодействия. Цикл новелл, задуманный как «антипутеводитель», ниспровергающий устои, бросал вызов не только идеализированным представлениям, но и был призван к информированию советского читателя о классовых противоречиях в капиталистическом мире, реализуя тем самым идеологическую интенцию.

Разрушение сложившихся стереотипов и идеалов, связанное с проникновением реальности в лакированную туристическую действительность, стало одной из главных задач книги «Условные страдания завсегда́тая кафе».

Авангардистское видение мира воплощено в цикле новелл через посредство его свободной структуры, предполагающей разность прочтений и интерпретаций. Этим «Условные страдания...» в известной степени отличаются от предыдущего цикла Эренбурга, «Тринадцать трубок», в котором, при относительной автономности образующих его корпус текстов, каждая из новелл («трубок») имела порядковый номер, закрепленный за ней автором. Судя по всему, эта нумерация имела хронологический характер (новеллы расположены в порядке их создания), чего нет в цикле «Условные страдания...».

<sup>6</sup> Эренбург, И.Г. (1928) *Белый уголь, или Слёзы Вертера*. Ленинград: Прибой. С. 15.

<sup>7</sup> Там же. С. 19.



Факт публикации в январе 1926 года в «Новой России» новеллы «Красный отдых» является косвенным доказательством создания этого текста несколько раньше остальных<sup>8</sup>, но в итоговом порядке новелл она поставлена только третьей. Следовательно, направление читательского движения задумано произвольным, сопоставимым с изучением путеводителя, который редко читают с первой страницы как роман или повесть.

Эпиграфом всего цикла является высказывание, авторство которого соотнесено с неким Жаном де-Бовэ: «Они были неживыми, но они передвигались, они пили вино, они пробовали даже улыбаться. Это зрелище стоило мне десяти экю и жизни»<sup>9</sup>. Эренбург, будучи знатоком французской истории, вероятно, имел в виду средневекового кардинала Жана де Дормана, именем которого названа улица в Пятом округе Парижа, на левом берегу Сены. Тема искусственности существования, ненатуральности и фальши повседневной жизни, превращающей номинально живых людей в «неживых», упомянутых в эпиграфе, позволяет использовать прием остранения для максимальной объективизации изображаемых лиц и явлений. Нужно отметить, что декларируемая «условность страданий», заявленная в названии, — это еще и характерная для ранних работ Эренбурга апелляция к читательскому ожиданию, которое на поверку не оправдывается. Например, в одном из предшествующих циклов, «Шести повестях о легких концах», каждая из занимательных, насыщенных действием новелл заканчивается драматической развязкой, нередко сопровождающейся гибелью протагониста.

Основанием, позволяющим считать «Условные страдания...» циклом рассказов, предлагается считать общность хронолога. Выбор пространства питейного заведения в качестве объединяющего локуса, своего рода универсального места Европы, сочетал в себе широко известные детали биографии автора с циклообразующей стратегией, поскольку фигура повествователя не явлена в текстах «Условных страданий» эксплицитно вплоть до последней новеллы, в нарративе которой появляется повествование от первого лица.

Выявляемый во внутренней структуре цикла субжанр «условных страданий» во многом самопародия для автора. Образ Эренбурга-завсегдатая парижских заведений, курящего трубку и делающего пометки в записной книжке, был достаточно известен в западной прессе, называвшей писателя, по выражению Жоржа Сименона, «оком Москвы»<sup>10</sup>. Кафе для Эренбурга — это не столько место досуга и встреч с друзьями, сколько рабочее место, расположенное в самом центре событий, насыщенное шумом, движением, биением жизненного пульса. Вспоминая в книге «Люди. Годы. Жизнь» свой первый визит в Париж в 1908 году, Эренбург воссоздает сразу две ипостаси питейного заведения. Первая из них — кафе как неотъемлемый топонимический атрибут богемного, яркого, туристического города:

<sup>8</sup> Эренбург, И.Г. (1926) Пивная «Красный отдых». *Новая Россия*, № 1.

<sup>9</sup> Эренбург, И.Г. (2001) *Необычайные похождения*. Москва: Кристалл. С. 694.

<sup>10</sup> Эренбург, И.Г. (1990) *Люди. Годы. Жизнь*. Москва. С. 770.

«Кафе были с террасами, и на многих террасах чадили жаровни; возле них сидели почтенные старики. Мне захотелось написать Асе, сестрам, Наде Львовой, что в Париже топят улицу. Никто не поверит!»<sup>11</sup>.

Юношеское восторженное отношение к Парижу Эренбург сохранил на протяжении всей жизни: «Когда я теперь приезжаю в Париж, мне становится невыразимо грустно — город тот же, изменился я; мне трудно ходить по знакомым улицам — это улицы моей молодости. <...> Слов нет, изменился мир, следовательно, и парижане должны думать о многом, о чем они раньше не подозревали: об атомной бомбе, о скоростных методах производства, о коммунизме. Но с новыми мыслями они все же остаются парижанами, и я убежден, что, если теперь попадет в Париж восемнадцатилетний советский паренек, он разведет руками, как я в 1908 году: “Театр!”» (Эренбург 1990: 81).

Другая, не менее важная функция кафе в художественном тексте — штаб единомышленников, объединенных идеологией, эстетической или политической. Поэтому Эренбург, в первую очередь, вспоминает ныне существующее *Café d'Orléans* как место встречи активно функционирующего подполья (группы содействия большевикам), где он впервые познакомился с Лениным и социал-демократами Мартовым, Каменевым, Зиновьевым и другими. «Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир?» — этот риторический вопрос о Ленине, заданный Эренбургом со страниц своих многотомных мемуаров, является характерной иллюстрацией к восприятию кафе как топоса действия.

В поисках места действия, идеально сочетающего в себе личное и общественное (в кафе локальные конфликты становятся достоянием общности быстрее, чем где-либо), Эренбург возвращается к давно выбранным в качестве «перекрестка культур» заведениям, вписывая их в контекст заново создаваемого городского европейского мифа.

В конструировании условности происходящего специфическая роль отводится «телеграфному стилю» малой прозы Эренбурга, с манифестируемой установкой на «ясность, сжатость, стремительность и организованность» ритма телеграфной эпохи:

«Искусства нет. Его выдумали для рекламы. Растущая от каждого глотка кофе, от каждой рифмы, от каждого натюрморта рента кабатчика. Локти (ледоколы) лакеев. Агитация. Полиция. Большая Медведица. Вернисаж»<sup>12</sup>.

Персонажи-функции, встречающиеся на страницах цикла: неудачливые биржевые маклеры, неверные мужья, незадачливые отцы, филистеры и благополучные обыватели Парижа, Берлина, Венеции — созданы в рамках условности, сковывающей современную Эренбургу Европу. Проявлениям настоящих чувств здесь не остается места. В такой обстановке

<sup>11</sup> Эренбург, И.Г. (1990) *Люди. Годы. Жизнь*. Москва. С. 78.

<sup>12</sup> Эренбург, И.Г. (2001) *Необычайные похождения*. Москва: Кристалл. С. 758

неожиданными и контрастными выглядят на фоне статичных героев цикла настоящие, живые люди, которые по-прежнему хотят «есть простое мясо с картофелем, замуж и ребенка, простого немецкого ребенка». Так, в рассказе «Траттория Казатино» каменщик Джулио Эльвино возвращается из Нью-Йорка в родную провинциальную Бибиену, на парадоксальную землю Тосканы, «прекрасную землю Торквато Тассо, Панталоне и Муссолини».

За без малого два десятка лет отсутствия Джулио в поисках лучшей доли в Америке, переживающей период строительства многоэтажных зданий, Италия изменилась до неузнаваемости. Теперь вместе с мирными тружениками, кровельщиками, малярами и пастухами, за стойками траттории сидят люди в черных рубашках — приверженцы идеологии дуче. В рассказе показан механизм зарождения фашизма, в 1925 году только начинающего набирать силу, а потому казавшегося привлекательным многим европейским интеллектуалам своего времени. Но драматическая развязка оказывается неизбежной — слишком велики противоречия, разделяющие представителей местной буржуазии и рабочего класса, но лишь они могут нивелировать расстояние между условностью старого мира и реальностью надвигающихся перемен.

«Сослагательное наклонение не участвует в баркаролах на холму» — подводит итог аресту каменщика незримо присутствующий повествователь<sup>13</sup>.

Упоминание деятелей искусства эпохи кватроченто для Эренбурга — ключ к постижению национальных и культурных особенностей, наряду с общением с ведущими представителями прогрессивных направлений в живописи — Леже, Модильяни, Пикассо, Риверой. Последний, как известно, станет прототипом Великого Провокатора Хуренито в дебютном романе автора. Тем самым аккумулируется одна из главных метаидей раннего творчества Эренбурга: если искусство не смогло помочь сделать мир и людей в нем лучше, его задача — максимально эффективно разрушить, деконструировать существующий порядок, дабы на его руинах создавать образ нового мира и миф об этом мире.

Согласно Л.Е. Ляпиной, одной из идей цикла является возможность передачи ряда ситуаций либо последовательности, развернутой во времени<sup>14</sup>. В нашем случае важно, что для понимания метаидей, заложенной автором, читателю необязательно знакомиться с каждой из этих ситуаций, более того — допустимо делать это в порядке, отличном от авторской последовательности. В «Условных страданиях» задействована не аккумулирующая модель литературного цикла (как, например, в «Дублинцах» Джеймса Джойса), в которой для понимания авторского замысла необходимо или желательно полное и последовательное знакомство со всеми составляющими

<sup>13</sup> Эренбург, И.Г. (2001) *Необычайные похождения*. Москва: Кристалл. С. 741.

<sup>14</sup> Ляпина, Л.Е. (1999) *Циклизация в русской литературе XIX века*. СПб: НИИ химии СПбГУ. 279 с.

целого, а ее синтетическая разновидность, в которой каждая из частей уже включает в себе включенный в контекст посыл.

Эта стилистическая амбивалентность позволяет называть «Условные страдания завсегда́тая кафе» своего рода итоговой книгой, суммировавшей жанровые и стилистические эксперименты Эренбурга и подведшей им итог. Уже в 1928 году в свет выйдет роман «День второй», тяготеющий к поэтике соцреализма и созданный в совершенно иной манере.

Циклы малой прозы И.Г. Эренбурга являлись не только экспериментальной площадкой для выведения новых форм и героев, максимально адекватно воссоздающих современность, но и отражали круг интересов автора, от истории католической церкви до конструктивизма, от почвеннической прозы до сочинений Ницше и Шпенглера. Они представляли собой фактический эксперимент по выработке новых средств художественной выразительности, необходимых и достаточных для художественной рецепции нового мира и человека в нем. Создание новой поэтики требовало значительного пересмотра жанровых границ, освобождения исторически удерживаемого в них культурного потенциала.

Очерчивая в своем первом цикле, «Неправдоподобные истории» контуры революционного мифа, автор выделил перечень дихотомий, которые сближали новеллы цикла с поэтикой романтической прозы. В более поздних произведениях цикла «Условные страдания завсегда́тая кафе» разрушение европейского мифа по итогам Первой мировой войны и ее неуслвоенных уроков привело Эренбурга к мысли о последовательном создании книги-антипутеводителя и книги-субъективного путеводителя («Мой Париж»). Дискретный хронотоп произведений отвечал стремительному ритму эпохи и позволил, таким образом, расширять границы европейского мифа, вписывать все происходящее в русло прозаического единства.

## Abstract

The article is an attempt to reveal common factors in the early cycles of stories by I. Ehrenburg. This part of his legacy became an experimental space that aggregated achievements in Modernist art with search of his unique penmanship. The intensions, based on the idea of the synthesis of different arts, set a point making a new poetics suitable for the making of a new Soviet novel. Cycles of short stories with their structure and chronotope features met these requirements most of all. Space filled with events was suitable for making a *revolutionary myth* and crossing the stereotypical cultural boundaries of the *European myth*.

**Keywords:** Илья Эренбург, revolutionary myth, European myth, cycles of short stories.

**Информация об авторе:** Александр Федерякин, аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, Челябинск, пр. Ленина 76, dalef\_alexfed@mail.ru

## Сотворение литературного мифа о Лондоне: «Холодный дом» Ч. Диккенса

Марсель Хамитов

**Аннотация.** Статья посвящена роману «Холодный дом» (1853) Ч. Диккенса, в котором разворачивается литературный миф об «античеловеческом» inferнальном Лондоне, прямой проекции кайнового «Града земного». Кратко намечаются культурная традиция осмысления города и те разрозненные литературные мифологемы Лондона, что были отчасти использованы и систематизированы Диккенсом уже в «Оливере Твисте». Подробно анализируется «завершенный» вариант мифа о дьявольском Лондоне («Холодный дом») и колониальный механизм распространения зла, которому, по Диккенсу, может противостоять только «истинное» христианство.

**Ключевые слова:** «Холодный дом», миф о городе, литературный Лондон, Лондон Диккенса, inferнальный город.

*“London as a place of squalid mystery and terror, of the grimly grotesque, of labyrinthine obscurity... is Dickens’ own; he taught people a certain way of regarding the huge city, and to this day how common is to see London with Dickens’s eyes.”*

George Gissing («Immortal Dickens»)<sup>1</sup>

Роман Чарльза Диккенса «Холодный дом» (1853), который Г. Честертон назвал «конечно, не лучшей книгой Диккенса, но, возможно, лучшим его романом» (Chesterton 1911: 148), а А. Цвейг — напротив, «неудачном опытом <...> ничего не говорящим нашим чувствам» (Цвейг 1990: 257), будет рассматриваться в нашей статье преимущественно в одном аспекте — сквозь призму *лондонского мифа*, развёрнутого в романной вселенной. При этом, отказываясь от каких-либо эстетических оценок «Холодного дома», мы постараемся показать, что выбранный угол зрения позволяет подобрать ключ к структуре текста: городской миф здесь разработан *максимально полно* и нехарактерно жёстко для Диккенса организует роман, который неслучайно считается открывающим период зрелого творчества писателя (тем более что хронологически он находится ровно посередине между «Пиквикским

<sup>1</sup> Мы позволили себе «скалькировать» этот важный для нас эпиграф из эпилога монографии Ф.С. Шварцбаха (Schwarzbach 1979: 213).

клубом» и «Тайной Эдvida Друда»). Однако под «зрелостью» «Холодного дома» большинство исследователей, особенно советских, понимают его «остросоциальный» характер — в нём хотят видеть «критику общественно-политической системы Англии в целом» (Аникин, Михальская 1975: 286). В сюжетном центре огромного романа действительно стоит общественный институт — Канцлерский суд. Однако еще В. Набоков в своем цикле лекций по величайшим романам XIX в. замечательно показал, что ни о какой «злободневности» и «социальной сатире» в ретроспективном «Холодном доме» речи не идет (Набоков 1998: 102–103). Более того, по нашему мнению, это *один из наиболее фантастических* романов Диккенса, поскольку фантастичен по своей природе созданный писателем литературный миф о городе, представляющий собой скрытый сюжет «Холодного дома».

Наш анализ семиотического городского пространства, несомненно, будет опираться на хрестоматийные статьи Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова (см.: Лотман 2002: 208–222; Топоров 1987: 121–132), однако для введения нового — и терминологически дискредитированного — понятия «миф» мы должны дать его «рабочее» определение. Принимая *чуждость* как главный мифообразующий элемент, сформулированный основными теоретиками мифа А.Ф. Лосевым и Я.Э. Голосовкером<sup>2</sup>, и транспонировав это на *искусственную* структуру литературного текста, мы понимаем под литературным мифом о городе сконструированное автором художественное городское пространство, которое подчинено своим имманентным законам — то есть фактически представлен особый хронотоп, внутри которого разворачивается мифологический сюжет (с христианской или даже более архаичной подсветкой). Эта герметичность мифа и нежелание многих исследователей признавать такую же *инаковость* лондонского пространства у Диккенса, как например, готических локусов у Г. Уолпола или А. Радклиф, по нашему мнению, и стало причиной того, что «Холодный дом» продолжает рассматриваться как остросоциальный роман, тогда как это, как почти всегда у Диккенса, роман о борьбе Бога и Дьявола; только теперь одной из действующих сторон становится сам город.

Семиотически пространство «Холодного дома», несомненно, выстраивается в христианской полярной системе координат. Место Лондона в ней очевидно, с первых страниц он описывается в inferнальных тонах «Града Земного»: так, один из героев, мистер Снэгсби, вынужденно углубляясь в городские улочки, осмысляет свое перемещение как «погружение в преисподнюю»<sup>3</sup>. Такое восприятие города, безусловно, не было диккенсовской

<sup>2</sup> Ср.: «Миф есть чудо» (Лосев 1991: 136); «Логика чудесного есть часть логики мифа» (Голосовкер 2010: 100).

<sup>3</sup> Здесь и далее цит. по след. изд. в переводе М.И. Клягиной-Кондратьевой: Диккенс, Ч. (2011) *Холодный дом*. Москва: Астрель. 1021 с. В тех случаях, когда в переводе утрачиваются важные для нас смыслы и обертоны, мы обращаемся к авторитетному изданию оригинального текста: Dickens, Ch. (1977) *Bleak House*. A Norton Critical Edition. New York, London. 986 p.

новацией. Чтобы показать, как создание *систематизированного* мифа было подготовлено всей политической и культурной историей Лондона, от основания Лондиниума римлянами в 43 году до нашей эры до империяльного расцвета столицы в викторианскую эпоху (когда именно здесь в 1851 году проводится первая всемирная выставка), необходим обширный культурологический экскурс, который, к сожалению, выходит далеко за пределы этой статьи. Так как нас интересует в первую очередь литературная проекция культурного облика города в XIX веке, то лишь напомним, что именно к началу этого столетия можно говорить о полноценной урбанизации, когда Англия одной из первых становится городской нацией (Schwarzbach 1979: 7–8; Davis 2002: 1). Безусловно, такое изменение самой формы бытия человеческого общежития не могло не повлечь огромные рефлексивные сдвиги в сознании англичанина рубежа веков. Город прочно входит в систему мира как ее центр — к началу викторианской эпохи Лондон уже имеет устойчивый образ *столицы мировой империи*; однако в культурной рефлексии он немедленно получает и обратные ассоциации, неизбежно сопровождающие любую великую столицу, — эсхатологические, а точнее, вавилонские. В литературу этот противоречивый топос входит гораздо медленнее и чаще именно в inferнальной своей ипостаси. В текстах XVIII века город еще только осваивается как место сюжетного действия и, заключая в себе лишь возможность для разёртывания пикарескной фабулы (как в «Молль Флендерс» (1722) Д. Дефо или «Истории Тома Джонса» (1749) Г. Филдинга), противопоставлен, особенно у Филдинга, пасторальным идеалам мирка джентри. В начале XIX в. он приобретает еще большие «дьявольские» коннотации — так, например, для непримиримых к городу младших романтиков Лондон будет выступать настолько inferнальным топосом, что *с ним будет сравниться Ад, а не наоборот* (ср. у П. Шелли: “Hell is a city much like London”). Однако даже с «отрицательным» знаком он начинает занимать все более значительное место в литературном мире; неслучайно параллельно возникает форма рационального («анатомичного») осмысления города — на страницах газет и журналов публикуются все новые и новые физиологические очерки, авторы которых, выступая в роли фланёров, впервые попытаются придать системность хаосу культурных и литературных топосов, связанных с городской темой. Попытка эта окажется безуспешной (как не удавалось на рубеже веков создать полную и точную карту Лондона (Акройд 2005: 148–154)), и к концу 30-х годов, как пишет В. Беньямин применительно к Парижу, популярность таких очерков сходит на нет (Беньямин 2004: 80–87). Литературный Лондон остается энигматичным хаосом отдельных мифологем; впрочем, в текстах все более устойчива античеловеческая направленность города, а не имперские оды или «карьеристский парадиз», как в Париже Стендаля или амбивалентном литературном Петербурге первой половины XIX века. К 40-м годам этот не систематизированный ряд inferнальных топосов переходит и в дешёвую популярную литературу — например, в серию романов ужасов «Тайны

Лондона» (1844) Дж. Рейнольдса, которая начала выходить незадолго до «Холодного дома».

Лондон Диккенса, несомненно, встраивается и в культурную традицию, и в эволюцию английской литературы, однако именно он, по нашему мнению, преобразовал «хаос» inferнальных топосов в «космос» литературного мифа — уже в первом «городском» романе, «Оливере Твисте» (1837). Разворачиваемый здесь миф о дьявольском Лабиринте достаточно проанализирован Шварцбахом (Schwarzbach 1979: 43–69), и мы сосредоточимся на *завершенном* варианте мифа, представленном шестнадцать лет спустя в выбранном нами романе. Если в «Оливере Твисте» Лондон еще амбивалентен по своей природе и в нем сосуществуют локусы добра и зла, то здесь сам город несет в себе «мизантропическую» хтоническую силу. Уже не нужно Сайкса или Феджина, здесь *сами улицы являются и Лабиринтом, и Минотавром*. Город как персонаж фактически замещает собой людей — это подчеркнуто и названием: «Холодный дом» первый роман Диккенса, не считая «Лавки древностей», который назван не именем, а локальным топонимом. Здания и городские локусы здесь играют едва ли не большую роль, чем персонажи.

Для иллюстрации структуры мифологического Лондона удобно использовать его схематичный план. Как можно видеть по этой карте, пространство «Холодного дома» построено как система концентрических кругов: в центр помещен Лондон, который организует весь космос романа — относительно него определяются все остальные элементы. В текстах XVIII или даже начала XIX века все было ровно наоборот — сюжетное действие чаще всего начиналось в уже знакомом читателю провинциальном мире и затем происходила вылазка в неизвестный городской мир; даже Оливер приходит в Лондон случайно, ведомый лжепроводником Ловким Плутом. В «Холодном доме» английская столица наконец приобретает в литературном мире то центральное место, которое уже давно имела в имперской системе *Pax Britannica*, «британского мира». Но если в викторианском дискурсе Лондон был сердцем процветающей империи, из которого исходят эманации благополучия, то здесь все ровно наоборот: город не просто является порталом в ад, а сам олицетворяет народившегося библейского Антихриста. Однако при этом механизм взаимодействия Лондона и окружающих его пространств такой же, как в официальном дискурсе; мы называем его «колониальным», поскольку главное стремление города в диккенсовском мире — захватить все большее количество локусов и подчинить их себе, распространив на них дьявольское влияние.

В чем же заключается это разрушительное воздействие города на своих «жертв»? Те точки, что уже колонизированы им и хронотоп которых подчинен логике inferнального мифа, представляют собой распад пространства на всех уровнях — от вербального до буквально-физического: здания ветшают и грозят полностью обрушиться («Вот-вот рухнет еще несколько домов»), люди же либо теряют способность владеть культурной речью,



коверкая библейские и литературные имена (миссис Перкинс на допросе Джо говорит “Methoozeller” вместо “Methuselah”; кузен Дедлока еще более косноязычен: “emindingmanfact — inconvenient woman — who will getou toftheadandbawthstablishment — *Shakspeare*”). Ряд внутрилондонских локусов, начиная от центрального «очага зла», Канцлерского суда (эманации от которого идут по всему романному космосу), — это калейдоскоп «зараженных» пространств, в которых распадается богоугодный миропорядок, а добро изгоняется не открытой греховностью (и не прямым «преступлением», как в «Оливере Твисте»), а страшным инвертированием христианских ценностей, «квазидобротелью». Миссис Джеллиби строит фантастические проекты по организации христианских колоний в Африке, тогда как ее собственный дом разрушается; мистер Чедбенд проникает во все дома под маской проповедника и распространяет ложное христианство; в лавке старьевщика Крука, копии с адского Канцлерского суда, бесконечно копятся личные письма и документы людей, теряющие здесь свое значение и нивелирующиеся в страшное месиво. Главное воплощение дьявольского замысла — это, конечно, Канцлерский суд, обратная калька с Божественного Закона, обеспечивающего правильный миропорядок: действия суда, который, по словам Бойторна, является «сыном Дьявола», приводят ко все новым и новым смертям. Какой бы локус ни оказался под юрисдикцией суда, а следовательно, и злой силы, он обречен на гибель. Все божественное прямо изгоняется оттуда — дома ветшают и разрушаются, а люди, отравленные губительной атмосферой, теряют правильное видение мира (ср. с фигурой сумасшедшей мисс Флайт), т.е. правильное христианство, и наконец погибают («итог» дьявольской программы суда представляют собой полностью уничтоженные трущобы Одинокого Тома). Так, когда Ричард переезжает из безопасного Холодного дома в Лондон, он лишается способности здраво рассуждать в ядовитом лондонском тумане и вскоре умирает.

Лондонский туман здесь выступает не метафорой, а полноценным агентом зла — город в романе настолько эмансипирован, что его квазиприродные элементы, туман и грязь, становятся реальными «миссионерами» дьявольской программы. Они маркируют лондонское влияние на всех подвластных ему территориях, устанавливая его власть в новом локусе. Неудивительно, что сам суд находится в эпицентре inferнальных испарений, а Лорд-Канцлер сидит «в самом сердце тумана» — отсюда, *снизу*, он управляет лондонской вселенной. Распространение тумана и движения адептов зла не хаотичны — если проследить их траекторию, можно увидеть все более разворачивающуюся сетку зла, покрывающую все новые и новые внутри и вне-городские локусы.

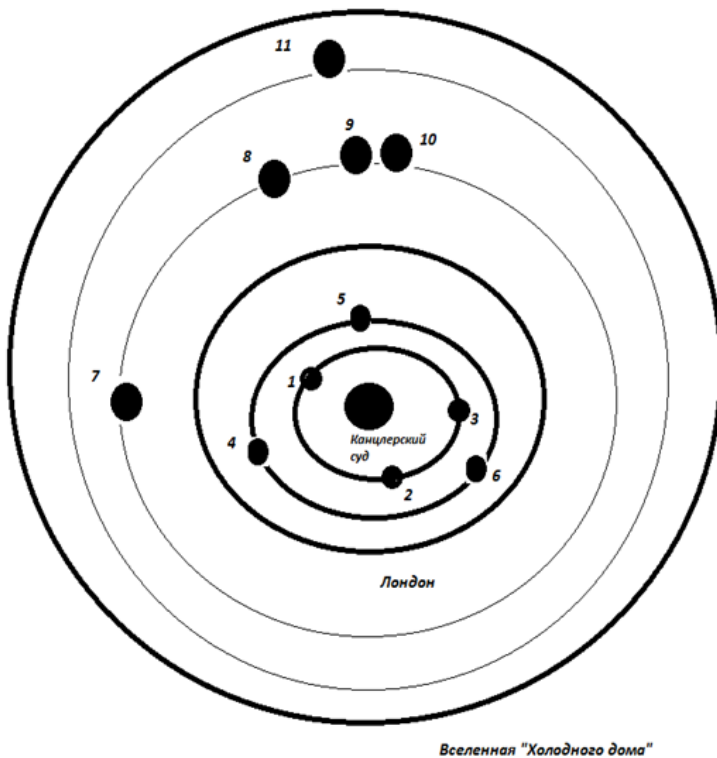
Роман Диккенса, выстроенный по христианской логике, конечно, не однополярен и не представляет собой просто постапокалиптическую картину пожирающего весь мир вокруг себя адского города. Нет, это миф о рождении Антихриста, но противостоять ему может сохранение *нормальности* мира, его нетравестированного божественного порядка. Действия

положительных героев — Эстер, Вудкорта, мистера Джарндиса — как раз и направлены на *восстановление* зараженного злом пространства посредством акта подлинного милосердия и добродетели; причем этот акт подчеркнуто личный, не-глобальный. Если усилия лондонской лжеблаготворительницы миссис Джеллиби по спасению *всей* Африки, как и все, чего касается печать Дьявола, завершаются смертью колонизаторов, то милосердные подвиги положительных героев локальны — они помогают *конкретным* людям. Особенно показательна глава «Покрывая множество грехов» (цитата из послания Павла), где Эстер, чье имя в оригинале тождественно с именем ветхозаветной Эсфирь (*Esther*), отдает свой платок нищенке, чтобы та могла накрыть умершего ребенка. В семиотической системе «Холодного дома» этот малый жест приобретает огромную значимость и действительно может покрыть грехи окружающего зла. Эта почти стерновская сеть добрых дел восстанавливает «зараженные» пространства, например, главный локус добра в романе — дом Джарндиса — превращается из собственно «холодного» и разрушенного дома в процветающий локальный мирок. Казалось бы, это истинное христианство должно в конце концов победить реализованное в Лондоне зло и изгнать его; ведь, как иронически отмечал А. Цвейг, у Диккенса всегда в финале должен быть реализован Страшный суд, где всем героям воздастся по заслугам, а добро возвеличится (Цвейг 1990: 258).

Это действительно происходит, например, в «Оливере Твисте», однако здесь, несмотря на почти «фирменный» счастливый финал, победы добра не происходит. Логика лондонского мифа здесь строится по христианской модели — и в земном пространстве этот миф не может завершиться уничтожением мифологического чудовища; Антихрист будет побежден только после Страшного Суда. Миф о Лондоне у Диккенса принципиально не завершен и цикличен: положительные герои не могут изменить его и вынуждены бежать из Лондона и поселяться в Йоркшире, в максимальном удалении от столицы — на карте (см. рис.1) этот локус (под цифрой 11) на самой периферии романной вселенной. Христианская трагедия невозможности земной победы добра сообщает бесконечную жизнь диккенсовскому inferнальному Лондону — победа над ним возможна, по словам главной героини, «не в нашем мире, а в том, где исправляют ошибки нашего».

Таков в самых общих чертах реконструированный нами лондонский миф, литературная проекция которого была впервые создана Диккенсом. То, как эта художественная система получила дальнейшее развитие в постдиккенсовской литературе, открывает обширную область для исследований; при этом, конечно, в «лондониаде» опыт Диккенса будет играть значимую мифопорождающую роль, и анализировать Лондон Стивенсона или Конан-Дойля вне связи с диккенсовским невозможно. Еще интереснее выявить, как изменялся миф о городе в других национальных литературах — например, в Петербурге Ф. Достоевского или еще более мифологичной и энигматичной Праге Г. Майринка, — где не было столь развитых

«провинциальных» сюжетов, как в Англии, и где город осваивался литературой по совсем другим законам. Наконец, при разговоре о Майринке стоит помнить, что в XX веке миф о городе уже в большей степени эмансипирован от христианских моделей, задает особое культурное (и художественное) восприятие того или иного города и требует особого исследовательского подхода.



1. Квартира Ричарда, которую он снимает после побега в Лондон 2. Лавка старьевщика Круга 3. Одинокiй Том 4. Дом миссис Джеллиби 5. Дом Скимпола 6. Дом мистера Снегсби 7. Виндзор (место рождения Эстер) 8. Холодный дом (Хэртфордшир) 9. Усадьба Бойторна (Линкольншир) 10. Чесни-Уолд (Линкольншир) 11. Холодный дом-2 (Йоркшир)

### Список литературы

1. Chesterton, G.K. (1911) *Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens*. London: J. M. Dent & Sons LTD. 243 p.
2. Schwarzbach, F.S. (1979) *Dickens and the City*. London: The Athlone Press. 258 p.
3. Акройд, П. (2005) *Лондон: Биография*. Москва: Издательство Ольги Морозовой. 896 с.
4. Аникин, Г.В., Михальская, Н.П. (1975) *История английской литературы*. Москва: Высшая школа. 528 с.

5. Беньямин, В. (2004) *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. Санкт-Петербург: Symposium. 480 с.
6. Голосовкер, Я.Э. (2010) *Избранное: Логика мифа*. Москва, Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив. 499 с.
7. Лосев, А.Ф. (1991) *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат. 525 с.
8. Лотман, Ю.М. (2002) Символика Петербурга и проблемы семиотики города. В: Лотман, Ю.М. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. С. 208–222.
9. Набоков, В.В. (1998) *Лекции по зарубежной литературе*. Москва: Независимая газета. 512 с.
10. Топоров, В.Н. (1987) Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. В: *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука. С. 121–132.
11. Цвейг, А. (1990) Диккенс. В: Гениева, Е.Ю. (сост.). *Тайна Чарльза Диккенса. Библиографические разыскания*. Москва: Книжная палата. С. 243–263.

## Abstract

The article is dedicated to the novel “Bleak House” (1853), where Dickens creates the literary myth about the “antihuman” infernal London, the complete incarnation of Cain’s Earthly City. The cultural and literary mythologemes of London are briefly examined as components of Dickens’ systematized urban myth, partly presented already in “Oliver Twist”. The main object of the analysis is the structure of the “completed” myth about the devilish London in *Bleak House* and its colonial mechanism of evil’s spread, the only barrier to which is, according to Dickens, the “true” Christianity.

**Keywords:** “Bleak House”, the city’s myth, literary London, Dickens’ London, the infernal city.

**Информация об авторе:** Марсель Хамитов, студент 3 курса школы филологии НИУ ВШЭ, Москва, ул. Чертановская, д. 34, к. 1, кв. 246, mr\_khamitov@mail.ru

## Восприятие слова героями и автором в романе М. Шишкина «Письмовник»: жанровые и культурные традиции

Татьяна Чернякова

**Аннотация.** В статье рассматривается роль слова в романе М. Шишкина «Письмовник». Анализ восприятия его героями и автором связывается с жанровой эпистолярной традицией, указанной названием романа. Многочисленные высказывания писателя по данной теме, а также развернувшаяся полемика вокруг вопроса о заимствованных и при этом не закавыченных текстах в романе позволяют выявить своеобразие авторской концепции слова как способа преодоления времени, осмысления мира и запечатления человека в бытии.

**Ключевые слова:** Михаил Шишкин, восприятие слова, эпистолярный роман.

*«Записанные слова — это что-то вроде трамвая,  
увозящего в бессмертие.»  
М. Шишкин «Письмовник»*

Михаил Павлович Шишкин — современный писатель, лауреат престижных премий, получивший особую популярность в последние десятилетия. Вслед за каждым его романом появляются многочисленные критические и научные статьи. Ученые не договорились еще о месте Шишкина в картине современной литературы, не определили его принадлежность к конкретному направлению. Однако они достаточно единодушны в понимании специфичности его хронотопа и в признании важности для этого писателя мировоззренчески значимых тем: любви, смерти, времени, языка.

Авторская рефлексия над природой слова неоднократно выражена Шишкиным в интервью и письмах. После обвинения Шишкина в плагиате в одном из блогов было опубликовано открытое письмо писателя: «Воскресить можно только однажды жившее, реальное — вещи, слова, чувства. Воскресить жившего можно только в совокупности с бесчисленными осколками прожитой реальности, попытаться очистить их кисточкой, сложить, склеить, как разбитый сосуд. Именно эти детали нужно воскресить, а никакие не придуманные. Иначе воскрешение не состоится. Слова — материал. Глина. Важно то, что ты из глины слепишь, независимо от того, чем была эта глина раньше» (Шишкин 2006). Спустя десять лет

статью «Великий русский триллер» в учебнике «Литературная матрица» М. Шишкин завершает словами: «Перо писателя обладает привилегией даровать бессмертие. Делать бумажных людей более живыми, нежели живые. Поколения, проводившие часы за чтением о переживаниях и разочарованиях влюбленной Ольги, доброго и смешного Ильи, самодовольного Андрея, сгинули, исчезли, а Ольга все любит одного, а выходит замуж за другого. <...> Как бы то ни было, у лентяя и неудачника Обломова больше шансов преодолеть смерть, чем у пишущего и читающего эти строки» (Шишкин 2010: 161).

Сквозная для этого автора тема слова своеобразно выражена в его последнем на данный момент романе «Письмовник». В соответствии с названием, в нем представлены читателю пятьдесят писем двух молодых людей: Саши и Володи. Влюбленных разделяет не только расстояние, но и время, преодолеть которое они пытаются силой любви и силой слова. Послания становятся связывающей их нитью и единственным доказательством жизни.

Не останавливаясь подробно на жанровой специфике романа, отметим, однако, следующее. Письмо имеет ряд формальных характеристик, но одновременно является достаточно свободным речевым жанром. Шишкин использует его в романе, полностью предоставляя героям право голоса: никакого авторского текста в романе нет, за исключением его названия. У читателя создается иллюзия абсолютной свободы героев, что приближает текст к «реальной» жизни. Получается, что и тематика, и языковые средства выбираются самими героями, свободно рассказывающими друг другу и только друг другу о себе. Не скованные никакими условностями и защищенные интимностью письма, они максимально проявляют себя для читателя. Наряду с рассказами о событиях повседневной жизни и воспоминаниями из детства, Саша и Володя размышляют о любви и предательстве, о жизни и смерти, а также о значении слова.

Наиболее полно эта тема выражена в 15-ом письме Володи, в котором сосредоточена концептуальная идея амбивалентности слова. С одной стороны, слово создает и гармонизирует мир, упорядочивая Хаос, делает ненастоящее настоящим, мертвое — живым. «Меня переполняли слова. <...> Исчезнувший мир возвращался в себя. Невидимое становилось видимым. Все это не я начинало отзываться, гудеть в ответ, признавать меня своим. <...> Не я делалось мной. <...> Только слова как-то оправдывают существование сущего, придают смысл минутному, делают ненастоящее — настоящим, меня — мной» (Шишкин 2013: 215–216). Слово обладает такой магической и завораживающей силой, что даже сказочные образы становятся более реальными. Вспомним то чувство, которое Саша испытывала, когда папа в детстве рассказывал ей сказку про попа Ивана: «И когда он произносил эти слова, то все кругом — и наша комната, и люстра с вечно перегоревшей лампочкой, и стопка газет на подоконнике, и шумный город за окном — все это становилось ненастоящим, а страна попа Ивана была

настоящая, и сам поп Иван был настоящим, и сидел он уже не на краю моей кровати, а в теремце на слонихе и обводил царским взором свои владения» (Шишкин 2013: 60).

Язык ткёт мир, связывает все воедино: «Всё на свете зарифмовано со всем на свете. Эти рифмы связывают мир, сбивают его, как гвозди, загнанные по шляпки, чтобы он не рассыпался» (Шишкин 2013: 11). Слова-нити проходят сквозь всё сущее: «Перспективой держится мир, как картина веревочкой, подвешенной к гвоздику. Если бы не тот гвоздик и веревочка — мир бы упал и разбился» (Шишкин 2013: 149–150). «Точка пересечения линий в перспективе, пупок мироздания, горстка букв» (Шишкин 2013: 360). В какое слово складывается это горстка букв? Мир, любовь, Бог?

Кроме восходящей к Ветхому Завету традиции космогонической функции слова, в концепции Шишкина отзывается и гносеологическая, сформулированная Александром Афанасьевичем Потебней: «... в слове совершается акт познания» (Потебня 1958: 17), через него человек познает не только мир, но и себя. Письма становятся для героев проводником к ним настоящим, к самим себе. В одном из стихотворений немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина читаем:

И потому опаснейшее благо — язык дан человеку...  
чтоб показал он, что он есть такое... (Хайдеггер 2003: 65).

С другой стороны, Шишкин отражает сомнение во всевластии человеческого слова, называя его «плохим переводом с оригинала» (Шишкин 2013: 116). Человек безмолвен и бессловесен перед вечностью. Словом не отменить законов бытия, человеку не стать словом: «Вернее, так — слова могут создать что-то свое, но ты не можешь стать словами. Слова — обманщики. <...> А главное — настоящее ни в какие слова не влезает. От настоящего — немеешь. Все, что в жизни происходит важного, — выше слов» (Шишкин 2013: 218).

Характеристика человека создаваемым им текстом — один из самых популярных приемов в литературе. У Шишкина свойственная героям обостренная чувствительность распространяется и на их восприятие слова: оно для них живое, телесное, обладает плотью: «И вдруг очень остро чувствуешь, что на самом деле мысли и слова сделаны из той же сути, как и это зарево, или то же зарево, но отраженное вон в той луже, или моя рука с перебинтованным пальцем» (Шишкин 2013: 11).

Получается, что слово делается самостоятельным образом, своеобразным героем романа. Частота его повторения в тексте помогает «сконструировать» образ, выделяя его элементы. Анализ текста романа позволил выявить семантическое (смысловое) поле Слова, которое состоит из нескольких блоков:

- 1) обобщающие наименования: буква, язык, иероглиф, шрифт Брайля, почерк, строчки, рукопись.

- 2) название жанров: письмо, сказка, толстый роман, дневник, притча, приказы и похороны, рапорт, устав, мемуары, детектив, монолог в стихах, стихотворение, публицистические и научные статьи.
- 3) инструменты и вещества письма (то, с помощью чего можно зафиксировать слово): перо, ручка, карандаш, кисточка, пишущая машинка, чернила, краска, уголь, кровь, вода.
- 4) носители, материал (то, на чем можно зафиксировать слово): бумага, книга, газета, журнал, тетрадка, открытка, записная книжка, холстина, доска, стена, белая промасленная материя, пальмовые черенки, рисинка.

Наполненность семантического поля доказывает, что концепт слова является важнейшим в романе. Обобщая результаты анализа, можно сказать, что герои утверждают материальность слова (много обозначений предметов) и его всемогущество. Например, многообразие упомянутых жанров формирует представление о постоянном присутствии слова в жизни человека. Мы окутаны словами, словно саваном. Количество предметов, связанных с письмом, передает мысль о привычности, традиционности этого действия, укорененности его во времени. Своеобразное одушевление слова сказывается в присутствии «телесных» жидкостей как материалов для письма (кроме обычных чернил и красок).

Образ слова становится символическим аналогом человека во многом благодаря используемым автором эпитетов. Они в самом общем виде делятся на две неравные группы:

1. принадлежность: *мамины, твои, мои, любые, человеческие, не здешние, немногие русские;*
2. качество и отношение: *первое — последнее; красивое — страшное; нежное — злое честное — лживое / глупое; удивительное — странное; важное — незначительное, незначащее.*

Наличие притяжательных определений свидетельствует о теснейшей связанности слова с человеком в сознании автора. Как будто без человека оно не живет, а существует только нераздельно с ним. Например, в течение жизни человек переосмысливает свое отношение к каждому отдельному слову. С опытом, с годами слова приобретают вес, кажется, что они взрослеют, а затем стареют вместе с каждым человеком. Меняется не оболочка, но внутренняя плоть: «Смерть. Столько раз слышал это слово и сам произносил и записывал эти шесть букв, но теперь я не совсем уверен, понимал ли я по-настоящему, что оно значит.

Вот написал это предложение и задумался.  
А сейчас понимаю?» (Шишкин 2013: 204).

Вторая группа характеризует отношение героев к слову. Чаще встречаются прилагательные с отрицательной коннотацией. И эти прилагательные согласуются со словами смерть, измена, страх и т.д. Герои хотят перенести чувство от явления на слово, которое называет это явление. Перед страхом



смерти, перед зияющей бездной, перед кладбищенской ямой с испражнениями встает Слово. Оно спасает, создает тот зазор, который необходим человеку. Ему легче противостоять слову *смерть*, нежели самой смерти. Поэтому Саша и Володя ругают такие слова, называют их глупыми, злыми, страшными. Ни сами слова плохие, не они ранят, а то, что за ними скрывается. Напротив, слова *любовь, счастье, нежность, семья* и проч. не дополняются прилагательными, им не дается оценка.

«Письмовник», как и древнейшие мифы, начинается с космогонии, с того, как возник мир: «Открываю вчерашнюю “Вечерку”, а там про нас с тобой. Пишут, что вначале снова будет слово» (Шишкин 2013: 7). Шишкин подобно творцу-демиургу вызывает из небытия вещи, называя их. Его романы — это попытка не победить, но хотя бы преодолеть смерть и запечатлеть жизнь в слове: «Через меня замкнулась очень важная цепь, может быть, самая важная, которая шла от того реального человека, пусть потливого, с дурным запахом изо рта, левшой, правшой, мучимого изжогой, неважно, но такого же реального, как ты и я, который написал когда-то: “Вначале было слово”. И вот слова его остались, а он — в них, они стали его телом. И это единственное реальное бессмертие. Другого не бывает. Все остальное — там, в яме с кладбищенскими испражнениями» (Шишкин 2013: 217).

По мысли Шишкина, время — это разрушительная для человеческой жизни сила, и противостоять ему можно только с помощью слова как квинтэссенции человеческой памяти. Эта концепция также связана с жанровой особенностью романа: письма героев становятся символическим аналогом их самих. Как замечает Лев Данилкин, для Шишкина «слова — способ «заговорить» жестокую реальность» (Данилкин: электр. ресурс). Михаил Шишкин создает иллюзию достоверности в романе, как бы исключая себя из повествования, предоставляя своим героям свободу создания собственного текста. Герои с жаром увлекаются этим процессом, вглядываясь в каждую букву. Свою жизнь герои стремятся запечатлеть в слове.

## Список литературы

1. Данилкин, Л. (2011) *Вопросы «Большая книга» для Шишкина*. Доступен: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/bolshaya-kniga-shishkin/>
2. Потенбня, А.А. (1958) *Из записок по русской грамматике*. Т. 1–2. Акад. наук СССР. Учпедгиз. 534 с.
3. Хайдеггер, М. (2003) *Разъяснения к поэзии Гельдерлина*. СПб.: Академический проспект. 320 с.
4. Шишкин, М. (2006) *Открытое письмо*. Доступен: <http://mezhd-uzh.livejournal.com/>
5. Шишкин, М. (2010) Великий русский триллер. *Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: сборник*. В 2 т. СПб: Лимбус-Пресс, ООО «Издательство К. Тублина». С. 137–161.
6. Шишкин, М. (2013) *Письмовник*. Москва: АСТ. 412 с.

## **Abstract**

The article examines the role of a word in the novel "Pismovnik" by M. Shishkin. The analysis of the perception of a word by Shishkin's characters and the author is connected to the genre of an epistolary novel, explicit in the title of the novel. Various utterances of the author about this theme, as well as the polemics around the issue of the texts, borrowed and not put into quotation marks, in the novel make it possible to reveal the peculiarities of the author's conception of a word as a way to overcome time, comprehend the world and capture a man's existence.

**Keywords:** Mikhail Shishkin, epistolary novel, perception of words.

**Информация об авторе:** Татьяна Чернякова, магистрант (1 курс) Псков ГУ, ФГБОУ ВПО «Псковский государственный университет», Псков, Рижский пр-кт 93, кв. 29, filfakpskov2012@rambler.ru



LATVIJAS  
UNIVERSITATE

ANNO 1919

UNIVERSITY OF LATVIA

ISBN 978-9934-18-253-2



9 789934 182532 >