

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

*Журнал заснований у 1918 році*

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ  
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Соціальні комунікації**

*Український Ахматовський збірник*

*Випуск 2 (14)*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2019

## ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

## ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

**Іщенко Наталія Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Кузьміна Світлана Леонідівна** – доктор філософських наук, доцент, директор Навчально-наукового Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар)** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедру зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Попова Олена Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Куц Наталія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Сеітяг'яєва Таміла Решатівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор Класичного приватного університету (Запоріжжя); **Генералюк Леся Станіславівна** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України; **Іваненко Світлана Мар'янівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов природничих факультетів Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Пахарєва Тетяна Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Юган Наталія Леонідівна** – доктор філологічних наук, доцент підготовчого відділення Київського національного університету імені Тараса Шевченка; **Доминик Арель** – професор, голова відділу українських студій університету Отави (Канада).

## РЕДКОЛЕГІЯ «УКРАЇНСЬКОГО АХМАТОВСЬКОГО ЗБІРНИКА»:

**Пахарєва Т. А.** (головний редактор) – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ, Україна); **Генералюк Л. С.** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України; **Казарін В. П.** – доктор філологічних наук, професор, в. о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна); **Кормілов С. І.** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури ХХ ст. Московського державного університету імені М. В. Ломоносова (м. Москва, Росія); **Раковська Н. М.** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (м. Одеса, Україна); **Раскіна О.Ю.** – доктор філологічних наук, доцент, Московський інформаційно-технологічний університет – Московський архітектурнобудівельний інститут (м. Москва, Росія); **Свенцицька Е. М.** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна); **Сподарець Н. В.** – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (м. Одеса, Україна); **Шеховцова Т. А.** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, Україна).

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet  
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського  
(протокол № 4 від 20.12.2019 року)

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського.  
Серія: Філологія. Соціальні комунікації» зареєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 15711-4182Р від 28.09.2009 року)

*Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук  
відповідно Наказу Міністерства освіти і науки України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)*

*Журнал включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International  
(Республіка Польща)*

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

ISSN 2663-6069 (Print)

ISSN 2663-6077 (Online)

© Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2019

## ЗМІСТ

<b>Аманова Г. А.</b> О ПЕРЕДАЧЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ КИТАЙСКОЙ И КОРЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ПЕРЕВОДАХ АННЫ АХМАТОВОЙ .....	1
<b>Аманова Г. А.</b> СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ АННЫ АХМАТОВОЙ ИЗ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ.....	9
<b>Вільчинська А. Г.</b> «Я НЕНАСЫТНА НА ВАШУ ДУШУ И БУКВЫ»: ОБРАЗ А. А. АХМАТОВОЙ В МЕТАФОРИЧЕСКОМ КОНТИНУУМЕ ПРОЗЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ.....	15
<b>Звиняцьковський В. Я.</b> ПИТОМЦЫ ТРЕТЬЕЙ ГИМНАЗИИ: ХАРЬКОВСКИЕ ГИМНАЗИСТЫ НИКОЛАЙ НЕДОБРОВО, БОРИС АНРЕП И АЛЕКСАНДР БЕЛЕЦКИЙ .....	20
<b>Казарін В. П., Новікова М. О.</b> ТАОРМИНА И ТАВРИДА (О СИЦИЛИЙСКОЙ ПРЕМИИ АННЫ АХМАТОВОЙ-ГОРЕНКО).....	25
<b>Кіхней Л. Г.</b> ТЕАТРАЛЬНО-КАРНАВАЛЬНИЙ ХРОНОТОП В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ.....	37
<b>Кіхней Л. Г., Павлова Т. Л., Меркель О. В., Яковлева Л. А.</b> ANTINOMIES IN ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF POETS OF THE SILVER AGE .....	43
<b>Корнієнко С. А., Устїновська А. О.</b> ALLUSIONS TO J. W. GOETHE HERITAGE IN A. АХМАТОВА LYRICAL WORKS .....	48
<b>Мельник Я. Г.</b> АДРЕСАЦИИ И ПОСЫЛЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. АХМАТОВОЙ .....	52
<b>Раскіна О. Ю., Сорокіна О. Р.</b> «РЫСЬИ» ГЛАЗА» АЗИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. АХМАТОВОЙ И Н. ГУМИЛЕВА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ .....	59
<b>Свенцицька Е. М.</b> МОТИВЫ ТАНАХА В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ.....	63

## CONTENTS

<b>Amanova G. A.</b> ON THE TRANSFER OF NATIONAL IDENTITY OF CHINESE AND KOREAN CLASSICAL POETRY IN THE TRANSLATION OF ANNA AKHMATOVA .....	1
<b>Amanova G. A.</b> STYLISTIC ORIGINALITY OF TRANSLATIONS OF ANNA AKHMATOVA FROM GABDULLA TUKAY .....	9
<b>Vilchynska A. H.</b> «I AM INSATIABLE ON YOUR SOUL AND LETTERS»: IMAGE OF A. AKHMATOVA IN THE METAPHORICAL CONTINUUM OF PROSE OF M. TSVETAeva .....	15
<b>Zvynyatskovsky V. Ya.</b> THE STUDENTS OF THE THIRD GYMNASIUM: KHARKIV GYMNASIUM STUDENTS N. V. NEDOBROVO, B. V. ANREP, A. I. BELETSKY .....	20
<b>Kazarin V. P., Novikova M. A.</b> TAORMINA AND TAVRYDA (ABOUT THE SICILIAN PRIZE OF ANNA AKHMATOVA-GORENKO) .....	25
<b>Kichney L. G.</b> THEATRE-CARNIVAL CHRONOTOPE IN „POEM WITHOUT A HERO” BY ANNA AKHMATOVA .....	37
<b>Kikhney L. G., Pavlova T. L., Merkel E. V., Yakovleva L. A.</b> ANTINOMIES IN ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF POETS OF THE SILVER AGE .....	43
<b>Kornienko S. A., Ustinovskaya A. A.</b> ALLUSIONS TO J. W. GOETHE HERITAGE IN A. AKHMATOVA LYRICAL WORKS .....	48
<b>Melnik Ya. G.</b> ADDRESSES AND LINKS (MESSAGES) IN THE EARLY CREATIVITY OF A. AKHMATOVA .....	52
<b>Ruskina E. Yu., Sorokina E. R.</b> „LYNX EYES” OF ASIA IN THE POETRY OF A. AKHMATOVA AND N. GUMILYOV: HISTORICAL-CULTURAL AND MYTHOLOGICAL PARALLELS .....	59
<b>Sventsytka E. M.</b> TANAH’S MOTIVES IN A. AKHMATOVA’S POETRY .....	63

**Аманова Г. А.**

Лингвистичний центр «Призма» (м. Москва, Росія)

## О ПЕРЕДАЧЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ КИТАЙСКОЙ И КОРЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ПЕРЕВОДАХ АННЫ АХМАТОВОЙ

*Анна Ахматова является одним из первых переводчиков китайской и корейской поэзии. Сборник стихотворений под названием «Корейская классическая поэзия», изданный в 1956 и переизданный в 1958 г., обрел большую популярность среди читателей, особенно среди русскоязычных корейцев. Ахматова стала вызывать большой интерес, многие читатели впервые знакомились с ее собственным творчеством и с биографией поэта. Стойко переживаемая ею в это время профессиональная изоляция и гонения свидетельствовали о масштабах этой личности, а стихи о страдающей женщине, еще ждущей любви, были близки многим читательницам.*

*В откликах, опубликованных на этот сборник, наряду с одобрительными замечаниями звучали и ревностные нотки критиков, сетовавших на не-достаточное знание поэтом менталитета и реалий корейской жизни.*

*Однако переводы Ахматовой показывают, что она в основном сохранила чисто корейские и китайские временные обозначения, топонимы, имена исторических и легендарных личностей, мифологию, традиционную символику, этнографические и бытовые предметы, народные традиции и поверья, иногда на языке оригинала.*

*Это позволило Ахматовой не только дать представление о национальной художественной традиции, но и расширить представление читателя о природе этой страны, о быте, нравах и характере китайского и корейского народа.*

**Ключевые слова:** Ахматова, китайская, корейская, поэзия, перевод.

**Постановка проблемы.** Переводы Анны Ахматовой известны специалистам и широкому кругу читателей. Однако до настоящего времени переводческая деятельность великой женщины-поэта оставалась вне поля зрения ахматоведов и практически не изучена. Для современной филологической науки крайне актуально восполнить этот пробел. Исследования стиля, форм и поэтики переводов Ахматовой ответили бы на многие теоретические вопросы, в том числе и влияния иноязычного текста на ее собственное творчество. С практической точки зрения такой научный материал стал бы хорошим учебным пособием для молодых филологов и начинающих переводчиков.

**Анализ последних публикаций.** Информацию о переводах Анны Ахматовой можно встретить в 8 (дополнительном) томе «Ахматова Анна. Собрание сочинений» (2005) и в статье С.И. Кормилова «Региональные приоритеты Анны Ахматовой как переводчицы лирики» (2017). Однако эти работы ограничиваются комментариями и общей статистикой переведенных Ахматовой стихотворений.

Автор данной статьи ставит своей целью показать мастерство Ахматовой в передаче наци-

ональной художественной традиции, продемонстрировать стилистические приемы, лаконично отразившие мифологию, символику, специфичную образность китайской и корейской поэзии. Оригинальный переводческий стиль Ахматовой смог преодолеть сложности совершенно неизвестной читателям дальневосточной культуры.

**Изложение основного материала.** Ахматова является одним из первых переводчиков китайской и корейской поэзии. Известно, что в 1955 г. в журнале «Огонёк» были опубликованы стихотворения из китайской поэзии в ее переводах, а в 1956 г. вышел сборник «Китайская классическая поэзия (Эпоха Тан)» с ее участием.

Составитель и комментатор 8-томного собрания ахматовского наследия Н.В. Королева писала: «Ахматова перевела стихи двенадцати китайских поэтов. Начиная с 1954 г. ее переводы входили во все русские издания китайской классической поэзии» [2, с. 814]. Это стихотворения «Призывание души» Цюй Юаня (ок. 340 – 276 г. до н.э.), «Плач о Цюй Юане» Цзя И (201 – 169 гг. до н.э.), «Поднося вино», «Песня о восходе и заходе солнца», «Луна над пограничными горами», «Песни на границе», «На западной башне в городе Цзиньлин

читаю стихи под луной», «Провожая до Балина друга, дарю ему эти стихи на память», «Пройдя Цзыньминьское ущелье, расстаюсь с родиной» Ли Бо (618 – 907), «Без названия» («К безымянной»), «Лэююань», «Драгоценная цитра», «Лунная волшебница Чан Э», «Пишу о думях» Ли Шан-иня (813 – 856), «Осенний дождь» Мэй Яо-чэня (1002 – 1060), «Жизнь в деревне» Вэнь Туна (1018 – 1079), «Песня в западном тереме» Юань Хао-вэня (1190 – 1257), «Осенние думы» Чжан Кэ-цзю (ок. 1280 – 1330), «Река Цзюймахэ» Фу Жо-цзиня (1304 – 1343), «Песенка «Сорванная ветка ивы»» Сюй Цю (ок. 1650 – ?), «Записки о событиях» Шэнь Цинь-ци (ок. 1670 – ?), «Лютый тигр» Юй Чжи (ок. 1700 – ?). Поэму Цюй Юаня «Лисао» Н.В. Королева поместила в раздел «Коллективное», поэтому ее оставляем вне нашего анализа.

Переводы Ахматовой, в том числе из корейской поэзии, создававшейся под влиянием китайской, насыщены китаизмами, что свидетельствует о ее стремлении максимально полно сохранить символичность традиционных образов, имена мифологических персонажей, легендарных и исторических личностей, топонимы и бытовые реалии. Например, имя Хоу-цзы (или Хоу Цзи 后稷 Hòu Jì) – «министр земледелия при императоре Шуне, обоготворенный впоследствии под именем бога земледелия» [5, с. 290]. По одной из версий, «мать его – Цзян Юань – наступила на след великана и забеременела. Когда ребенок родился, то мать, считая, что он принесет людям несчастье, хотела бросить его. Поэтому Хоуцзи иногда называют именем Ци, что значит «брошенный»; считается, что Хоуцзи научил народ земледелию» [1, т. 1, с. 298].

Вот строки стихотворения «Осенний дождь» Мэй Яо-чэня:

Пред богом ныне Хоуцзи,  
Но прежде помогал сильнее.  
Ци знает пахаря труды.  
Он некогда своей рукою  
Учил возделывать поля.  
[1, т. 1, с. 34]

В стихотворении «Песня о восходе и заходе солнца» Ли Бо встречаем имя Лу Яна (полное имя Лу Ян-гун 魯陽 Lǔ Yáng), легендарного богатыря, жившего в период «Борющихся царств» (403-221 гг. до н.э.). Сражаясь на стороне княжества Вэй против княжества Хань, Лу Ян махнул копьем и остановил уже садившееся на западе солнце [2, с. 823]. В этом же стихотворении сохранила переводчица и имя Со Хо (в оригинале звучит как Си Хэ хі хэ 羲和). «Си Хэ – это возница

солнца в китайской мифологии, олицетворяемый в образе девушки» [5, с. 286]:

О, Си Хо, Си Хо, возница солнца,  
Расскажи нам, отчего ты тонешь  
В беспредельных и бездонных водах.  
И какой таинственной силой  
Обладал Лу Ян? Движенья солнца  
Он остановил копьем воздетым. [3, с. 104]

Ахматова сочла необходимым оставить китайские названия некоторых образцов оружия. Например, Мо-се 莫邪 mò xié – имя особо прочного меча. Согласно легенде, «Мо-се была женой Гань Цзяна. Уский князь Хо Люй приказал Гань Цзяну выплавить металл для изготовления меча. Металл не поддавался огню; тогда Мо-се спросила, что нужно сделать, чтобы металл расплавился. Гань Цзян ответил: когда металл не плавится, духу очага нужно принести в жертву женщину. Мо-се бросилась в плавильную печь, после чего металл был выплавлен и сделаны два меча. Мечи были названы именем Мо-се» [5, с. 299].

Некоторые образы в китайской поэзии, заимствованные из мифологии, связаны с идеей перерождения людей в духов. Такова девушка Ми-фэй – «дочь сказочного императора Фу-си. Как гласит легенда, Ми-фей утопилась в реке Лошуй и стала феей этой реки» [5, с. 278]. Ей посвящена ода Сун Юя (IV в. до н. э.) «Бессмертная фея». В ней поэт «описывает, как он гулял с чуским князем Хуай-ваном в Юньмыне. Князь заснул и во сне имел свидание с прекрасной феей» [1, т. 1, с. 406]. Сун Юй вдохновил Цао Чжи на создание произведения «Фея реки Ло», где описана внезапно вспыхнувшая между ним и феей любовь. Другой пример: Ван-ди – князь, живший при династии Чжоу, душа которого после его смерти вселилась в кукушку. Потеря душ – символ тоски изгнанного [2, с. 817]. «По китайским верованиям, у человека не одна, а несколько (обычно – две) души. Одна со смертью человека улетает на небеса, а другая остается с телом и погибает вместе с ним. В китайской традиции после смерти человека обязательно совершается обряд «призывания души», чтобы умиловить улетевшую душу и поселить ее в таблице предков, а также в случае болезни, обморока и т.д.» [там же]. Этот традиционный траурный обряд описан в стихотворении «Призывание души» Цюй Юаня:

Душа, вернись, вернись, душа!  
Зачем, покинув тело господина,  
Душа, ты бродишь в четырех краях?  
Зачем ты родину свою забыла,  
Всем бедствиям себя подвергла ты?  
Душа, вернись, вернись, душа! [5, с. 143]

Характерно, что любовные предания заканчиваются печально. Например, история Лю Чэна – персонажа легенды, который встретил в горах девушку и полюбил. Когда он вернулся домой, оказалось, что сменилось уже семь поколений. Дороги назад к возлюбленной он не нашел. В стихотворении Ли Шан-иня «Без названия» («К безымянной») обыгрывается имя девушки и название горы, оба зовутся Пэн Лай (или Пынлай). Легендарная гора, где живут бессмертные и недостижимая девушка, становится равнозначной с антропоморфным образом:

Я, как Лю Чэн,  
Горюю о пропаже:  
Мою Пэн Лай  
Я не увижу даже,  
Ведь отдален  
Я от Пэн Лай волшебной  
Громадами  
Непроходимых кряжей [2, с. 274].

Та же история была использована корейским поэтом XVII в. Со Иком:

Если бы разрушить эту гору,  
Если бы засыпать ею море,

Я тогда б добрался до Пынлая,  
Там с моей любимой повстречался...

Но, увы, я схож с пичужкой малой  
И не создан для таких деяний!  
[4, с. 158].

Ахматова в своем переводе дала название горы, но не использовала имя птички, которое отсылало к другой легенде, русскому читателю неизвестной. Здесь потребовался комментарий востоковеда А.А. Холодовича: «Автор стихотворения сравнивает себя с малой пичужкой (в подлиннике – с птицей цзинвэй). По преданию, жена мифического императора Янь-ди, утонувшая в Восточном море, обернулась после смерти птицей; эта маленькая, невзрачная птичка долбит камни и деревья, пытаясь засыпать отколотыми камешками и щепочками то море, в котором она утонула, когда была человеком. Разумеется, это ей не удастся. Поэтому выражение “птица цзинвэй засыпает море” означает: замыслить что-либо несбыточное и только зря потратить на это силы» [4, с. 305].

История коварства, которое приводит к одиночеству, связана с Чан Э (или Хэн Э嫦娥Cháng'é) – женой Хоу И [2, с. 361]. Об этом повествуется в стихотворении Ли Шан-иня «Лунная волшебница Чан Э». По древнекитайской легенде, она украдала

у мужа лекарство бессмертия и бежала с ним на луну. Став на луне бессмертной, она тосковала в одиночестве.

云母屏风烛影深， 长河渐落晓星沉。  
嫦娥应悔偷灵药， 碧海青天夜夜心。

Yúnmǔ píngfēng zhú yǐng shēn, Chánghé jiàn luò  
xiǎo xīng chén.

Cháng'é yīng huǐ tōu líng yào, Bìhǎi qīngtiān yè yè  
xīn. [6, с. 1215]

Как резок силуэт свечи на белой шторе.

В небесном Млечный Путь

уже исчез просторе,

Чан Э бессмертия уже не тешит зелье,

Ей вечно быть теперь то на небе, то в море.

[2, с. 275]

Для Ахматовой было важно оставить в переводе имя мудреца Чжуан-цзы – известного китайского философа. Это аллюзия на знаменитую историю о том, как ему приснилось, что он был бабочкой. «Проснувшись, мудрец не мог определить, он ли видел во сне бабочку, или сейчас бабочка видит во сне Чжуан-цзы» [1, т. 2, с. 360]. Эта притча заставляет нас задуматься о том, кто мы на самом деле: а может быть, ты бабочка, которой во сне кажется, что она – человек, произносящий эти строки?

Мудрец Чжуан-цзы в глубоком сне  
Сияющей бабочкой был.

Ван-ди после смерти все чувства свои

В лесную кукушку вселил. [1, т. 2, с. 360]

Другой блок имен связан с именами известных исторических личностей. В политических, биографических и философских аллюзиях китайский поэт передавал скрытый смысл произведения. Например, в переводах встречаются имена Иньский Чжоу Синь, Бо И, Дао Чжэ, Хэ Цао-яо, Цзин Кэ. Сами по себе они ничего не говорили русскому читателю. Но для китайцев это знаковые фигуры. В комментариях мы читаем: «Иньский Чжоу Синь – последний император династии Инь, известный своим развратом, Бо И – сановник императора Шуня (III тысячелетие до н.э.), отличавшийся своей честностью, Дао Чжэ – разбойник, живший во времена «желтого императора» Цинь Шихуанди (III тысячелетие до н.э.), отличавшийся крайней жестокостью. По преданию, он убивал молодых людей и съедал их печень. Хэ Цао-яо – генерал, прославившийся победой над гуннами. Ханьский император Сюань-ци приказал поместить портреты выдающихся сановников, в том числе первым – генерала Хэ Цао-яо – в башне Цилин» [2, с. 824]. «Цзин Кэ – был послан наследником яньского князя убить жестокого

императора Цинь Шихуанди. < ...> Когда после неудачного выступления против жестокого императора Цзин Кэ уходил в государство Цинь, он громко пропел: "Свистит ветер, вода в Ишуй холодна. Молодец уходит и больше не вернется обратно"» [1, т. 3, с. 309].

Встречаются и имена современников, деливших радостные застолья с поэтами. Так в вечности остались имена друзей великого поэта Ли Бо – учитель Цэнь и Дань-цю – благодаря его стихотворению «Поднося вино»:

岑夫子，  
丹丘生，  
將進酒，  
杯莫停。  
與君歌一曲，  
請君爲我傾耳聽。  
[7, т.1, с.179-180]

Cén fūzǐ Dān qiū shēng  
Jiāng jìn jiǔ Bēi mò tíng  
Yǔ jūn gē yī qǔ Qǐng jūn wèi wǒ qīng ěr tīng  
Учитель Цэнь  
И ты, Дань-цю,  
Коль поднесут вино,  
То пейте до конца,  
А я вам песнь спою,  
Ко мне склоните ухо. [2, с. 269]

Типичным приемом китайской поэзии было апеллирование к именам поэтов, биографии или произведения которых уже имели определенный символический характер. Мы встречаем имена знаменитых поэтов Цюй Юаня (ок. 340-276 г. до н.э.), Цао Чжи (192-233), Се Тяо – Се Сюань-хоя (464-499). Так, имя Цюй Юаня – одного из крупнейших китайских поэтов, жившего в царстве Чу на юге Китая, – стало синоним трагической судьбы талантливого человека. Он являлся и крупным сановником Чуского царства, но по навету клеветников был лишен всех должностей и жил в изгнании. В знак протеста против несправедливостей он покончил жизнь самоубийством, бросившись в реку Мило. Поэт Цзя И в «Плаче о Цюй Юане» пишет:

Я прежде был приближен к трону,  
Теперь изгнание – жребий мой.  
Здесь Цюй Юань свой путь преславный  
Окончил в глубине речной. [2, с. 267]

Топонимы на китайском языке также занимают значительное место в переводах Ахматовой. Это царство У [2, с. 263, 265]<sup>1</sup> – удельное княжество на юго-востоке Китая, У и Юэ (272) – таковы

древние названия провинций Цзянсу и Чжецзян. Из возвышенностей Ахматова использовала следующие названия: гора Юйлэй в Сычуани (276), гора Тянь-шань (271), гора Бодэн (271) в провинции Шэньси, холм Балинь (282, 273) и ущелье Цзыньминь (273). Из городов упоминаются Чаньань (273) и Цзиньлин (272), врата города Инчэна (261) – столицы княжества Чу, Цзяннань (266) – место ссылки Цюй Юаня, а также заставы Юйгуань (280) и Юймынь (271). Чанбо (266) – название местности недалеко от реки Лунцзян в провинции Аньхуэй [5, с. 297]. Местность Ляо (281) не уточняется. Ахматова оставила китайские названия парка Лэююань (Гуюань) (275) около города Чаньань и Вэйского моста (272), который находится в провинции Шэньси, к северу от Чаньани; Пинлэ – название дворца в провинции Гуанси (270).

В стихотворении «Записки о событиях» Шэнь Цинь-ци упоминается *Дом Тан* – династия Тан, правившая в Китае с 618 по 907 г. [1, т. 1, с. 234].

Из водных стихий на китайском читаем названия рек Цзюймахэ (Лайшуй) (280), Ишуй (Цзяньхэ) (280), Сяншуй (267), Хуанхэ (269), Ба (273), Лунцзян (266) в провинции Аньхой, озеро Цинхай (271) в провинции Циньхай, пороги Туна (горный поток) и Цзяна (река Янцзы) (276).

Употреблены слова *ли* – китайская мера длины, равная несколько менее ½ километра, и *доу* – мера объема, равная 10,3 литра, а также название сосуда.

Растительный мир у Ахматовой не столь многочислен на китайском. Она оставила название «трава душистая байчжи» (266).

Ахматова приводит названия и содержание песен. «Песенка “Сорванная ветка ивы”» Сюй Цю в переводе звучит так:

Уж сорок лет, как я приехал в Ляо,  
Десятый год сыночку моему.  
Он услышал случайно речь родную,  
Но те слова неведомы ему. [2, с. 281]

Песенка “Сорванная ветка ивы”» – обозначение жанра поэтического произведения, в котором речь идет о разлуке. В данном случае поэт говорит о разлуке с родиной. В предисловии Н.Т. Федоренко к «Антологии китайской поэзии» политика Цинской династии характеризуется как союз иноземцев-маньчжуров с реакционной китайской военщиной: «Захватившие власть над Китаем императоры иноземной Цинской династии повели жестокую борьбу со всякими проявлениями свободомыслия. Заигрывая с частью китайской интеллигенции и стремясь перетянуть ее на свою сторону, они в то же время жестоко рас-

<sup>1</sup> Далее страницы этого издания указываются в круглых скобках.



правлялись со всеми, кто проявлял независимость мысли и осмеливался хотя бы намеком говорить о национальных чувствах китайского народа» [1, т. 1, с. 48]. «Сорванная ветка ивы» – символ изгнания.

Ахматова оставила названия песен «Через реку переправа» (264) и «С лотосом в руке» (264) в стихотворении «Призывание души» Цюй Юаня и «Иволга» (273) в стихотворении «Провожая до Балина друга, дарю ему эти стихи на память» Ли Бо.

Переводы Ахматовой вызывали положительную, но сдержанную реакцию. Н.В. Королева приводит текст рецензии, которая была напечатана на них 8 февраля 1955г. в журнале «Огонек». «На мой взгляд, – пишет рецензент, – переводы А. Ахматовой интересны. Сделаны они с большим вниманием к тексту. Могу указать лишь на некоторые небольшие улучшения. Так, в стихотворении Ли Бо «На западной башне в городе Цзиньлин» в строке «Под светлой луной вздыхаю» слово «вздыхаю» не передает китайского «чень-инь», что значит «нахожусь в глубокой задумчивости, чувствую неудовлетворение...» В стихотворении Ли Бо «Провожая до Балина друга...» речь идет не о голосе иволги, а о названии песни, которую друг поет на прощание.

Думаю, что стихотворение «Песня на границе» наименее удачно не по вине переводчика: оно требует слишком больших комментариев для китайского, а тем более для советского читателя. Поэтому не останавливаюсь на замеченных мною в нем неточностях.

Надо только приветствовать появление в журнале «Огонек» новых переводов китайской классики, сделанных А. Ахматовой» [2, с. 814-815].

Анна Ахматова стала первым переводчиком основного корпуса корейской поэзии. Самые ранние ее переводы были опубликованы во втором номере журнала «Иностранная литература» за 1955 г. Через год вышел сборник «Корейская классическая поэзия. Перевод Анны Ахматовой». (общая ред., предисл. и примеч. А.А. Холодовича. М., 1956). Второе издание было «частично переработано и дополнено новыми переводами» [4, с. 16].<sup>2</sup> В него вошли произведения 44 корейских поэтов VII – XIX вв. [2, с. 845].

В переводах из корейской классической поэзии Ахматова использует тот же прием максимального приближения текста к оригиналу путем использования корейских названий, например, во временных обозначениях. Так, «годы Силла» (VII-X вв.)

(24) – период корейской истории. Топонимы часто встречаются в произведениях корейских поэтов. В стихотворении Ли И李珣 (XVI в.) «Девять излучин Косана» 高山九曲潭 есть фраза: 一曲은 어디 띄고 冠巖에 희 빛친다 [8, с. 140], которая дословно переводится: «там, где первая излучина Кванак под солнечными лучами». У Ахматовой она выглядит так:

Излучину, что у Кванак, я славлю!  
Хорош Кванак под солнцем золотым.  
(92)

Стихотворная фраза 二曲은 어드메고 花巖에 春晚 커다 [8, с. 141] – «там, где вторая излучина, поздняя весна на Хваам» – у Ахматовой звучит так:

Излучину, что у Хваам, я славлю!  
Как поздняя весна прекрасна здесь!  
(93)

Кванак – местность у излучины реки. В другом случае использован топоним Хваам 花巖, который означает Скала Цветенья. Игок 二曲 переводится как Вторая излучина, но Ахматова это слово опустила.

Следующая стихотворная фраза 三曲은 어디메 오 翠屏에 잎 피졌다 [8, с. 142] – «там, где третья излучина, почки, у Чхипён набухли» – у Ахматовой такова:

Излучину, что у Чхипён, я славлю,  
Когда зазеленеет здесь листва!  
(93)

Ахматова использовала название Чхипён 炊屏 – Ширма леса, но опустила Самгок 三曲 – Третья излучина. Далее корейский поэт перечисляет излучины цифрами *сагок* 四曲 – «четвертая», *огок* 五曲 – «пятая», *юккок* 六曲 – «шестая», *чилгок* 七曲 – «седьмая», *пхалгок* 八曲 – «восьмая», *кугук* 九曲 – «девятая» [8, с. 143-148]. Ахматова этого не делает во избежание монотонности.

Далее, в этом стихотворном цикле Ахматова дала без перевода все корейские названия известных мест, которые упоминает корейский поэт: Сонэ 松崖 (94) – Сосновый бор, Ыпхён 隱屏 (94) – Ширма перелеска, Чодэ 釣峽 (94) – Беседка удочки, Пхунам 楓巖 (95) – Утес кленовый, Кымтхан 琴灘 (95) – Берег лютни, Мунсан 文山 – Гора мудрости.

Кроме перечисленных примеров Ахматова дает следующие топонимы в оригинальном звучании: долина Улин (39) – место в китайской провинции Хунань, местность Сяошуй (47). Упомянуты крепость Нёнбён (58), мост Сонин (59), Чахандон (59) – место в окрестностях Кэсона, столицы Кореи в X – XIII вв., княжество Чжоу (64), остров

<sup>2</sup> Далее страницы этого издания указываются в круглых скобках.

Хансан (144), Китай (116), перевал Чансонрён (233), Кенсандо (290), Ульсан (290), Сандаль (290), Муи (92) – родина китайского философа Чжу Си (302), Согён (28) – «Западная столица» – древнее название Пхеньяна, Сеул (267), Сонгён – древнее название Сеула, Малый Сонгён – Пхеньян (28), местность Канхва (290). Линяньгэ (57) – название знаменитой портретной галереи одного из императоров династии Тан в Китае. Позже Линяньгэ стало нарицательным наименованием портретной галереи вообще (299).

Ахматова приводит названия корейских гор Сонсан (37), Сосоксан (37), Чанбэксан (57), Мунсан – гора мудрости (95), Вольчхул (101), Самкаксан (146), Тхэсан (268,269), перевалов Чоллён (137) и Чансонрён (233). В произведениях корейских авторов встречаются также названия китайских гор Цзишань (42), Пынлай (58, 63,73), Шоуян (64), Тайшань (176).

Названия корейских рек Тэдонган (28), Чами (40), Амноккан (167) и Хинган (146) порой соседствуют с названиями китайских рек Иньшуй (42), Янцзы (179), Мило (226), Уцзян и Чуцзян (109), озером Дунтин (116,168), порогами Цзилитань (119).

В корейской поэзии образ-символ, связанный с историческими персонажами или легендарными героями, мифами Китая, также выполнял роль аллюзии. Например, у поэта Ли Чан Рана есть стихотворение:

Тигр, ревуший на чуских высотах,  
И дракон из глубоких болот

Вихрь рождает и тучи наводят, –  
Так играет их яростный дух.

Только циньский олень одинокий  
Сам не знает, что делать с собой. (61)

Под драконом и тигром подразумеваются Лю Бан и Сян Юй. Лю Бан – один из вождей крестьянского восстания, под ударами которого пала Цинская империя (Китай, III в. до н.э.); Сян Юй – полководец и правитель княжества Чу, соперник Лю Бана. «Циньский олень одинокий» – образ оставшегося в одиночестве и обреченного на гибель врага. Стихотворение поэт написал в эпоху смены династии в Корее (299).

Китайские имена легендарных персонажей, таких как мудрый Цан (217), мифический изобретатель китайской письменности, и Сюй Ю (42), отшельник времен древнего императора Яо, даны в оригинальном звучании. Ахматова сохранила символичность имен Су Дун-по (1036-1101),

знаменитого китайского поэта эпохи Сун (41), известного как Су Ши, и Ли Бо (701-762), одного из крупнейших поэтов танского Китая (41). Эти имена выполняли важные художественные функции. Во-первых, они свидетельствовали об эрудиции поэта, во-вторых, аллюзия была обязательным элементом поэтического творчества; имена играли важную роль, усиливая и углубляя символичность художественного образа.

Ахматова оставила название народностей Юэ и Хо (55). Юэ проживали на юге Китая, позднее это название стало относиться к южным иноземцам вообще. Хо – название маньчжурских племен, часть которых в средние века проживала в пределах Северной Кореи (298).

В переводах встречаем также корейские имена Чхоёна (24), Веячжи (25), Мота (25), Нонни (25), Сандэбу (110), а также китайские имена Шу и Бо (64), Пянь Цяо (48), Лянь Си (39) или Чжоу Дун-и (1017–1073) – китайского конфуцианского ученого эпохи Сун; Чжу Си (92) (1130–1200) – китайского философа, литератора и комментатора конфуцианских канонических произведений; Шуна – китайского императора (109, 303), согласно преданиям, жившего в XXIII в. до н. э.; Ян Цзы-лина (119), Су Цина (204), Чжугэ Ляна (204, 276) (181–234) – полководца и государственного деятеля эпохи Троецарствия; Цюй Юаня (226) (ок. 340 –278 до н. э.) – первого известного поэта в истории Китая; Кун-цзы (245), или Конфуция (ок. 551 – 479 гг. до н. э.), китайского мыслителя и философа; У-ди (276) (141–87 гг. до н. э.) – китайского императора; Ши-хуана (276) – китайского императора Цинь Шихуанди (258-210 гг. до н. э.).

Имена известных людей использовались поэтами для того, чтобы подсказать читателю истинный смысл повествования. Например, имена Шу и Бо (или Шу Ци и Бо И) – сыновей Мотайчу, правителя царства Гучжу (Китай, XII в. до н.э.), – ассоциировались с патриотизмом. Отказавшись служить князю, погубившему их родину, Бо И и Шу Ци удалились в горы Шоуян и погибли там от голода. Они отказались питаться даже дикими травами, так как им казалось, что эти травы поит дождь враждебного княжества Чжоу (300). Имя юноши Наньпа (145) взято из китайской истории. Во время казни он был вдохновлен словами убежденного сединой государственного деятеля, который умер, но не покорился врагу, и сам мужественно принял смерть (304-305).

В некоторые стихотворения включались строки других известных авторов. Например, «Чиста Цанланская вода» (105) у Юн Сон До –

это строка из стихотворения «Отец рыбак» Цюй Юаня [5, с. 141], которую корейский поэт цитирует в произведении «Времена года рыбака». Смысл строки – в этом мире все спокойно. Вспомнив эти стихи, Юн Сон До задумывается над своей судьбой, в которой, по его мнению, много общего с судьбой Цюй Юаня (302).

К образам-символам из китайской мифологии корейские поэты обращались достаточно часто. Таковы, например, Луэр (67) – один из восьми коней чжоуского князя Мувана, меч Лунцюань (67, 175), меч Сян Юйя (204) и бич Мэн Бэня (204).

Ахматовой удалось сохранить в поэтическом переводе традиционные поверья. Мондар (272) – это неприкаянная душа того, кто умер неженатым (не замужем), Ноинсон (153) – звезда, управляющая жизнью.

Отдельный блок составляют бытовые предметы: намусин (224) – корейская деревянная обувь, чонтараги (286) – плетеные бамбуковые корзины, музыкальные инструменты комунго (95)

и каягым (191), сок – мера зерна. Используются названия налогов чёнсе и тэдонсе (290).

Национальный колорит в переводах Ахматовой передают песни «Тон-дон», «Чхоёнга» и «Согён пёльгок» и звукоподражания «Ай, тондон-дари!» (21), «ачжилька» (28), «Ви, туоронсон, таринтири!» (28), «Ялли, ялли, яллянсон, ялляри, ялля» (32), которые звучат в них. Сохранила Ахматова в оригинале и «Намуамитамбуль» (290) – неперебиваемое восклицание при произнесении молитвы.

**Выводы.** Поэтическое содержание переводов Анны Ахматовой, их образность и стилистика воспроизводят китайский и корейский оригинал с достаточной точностью, сохраняя при этом философскую глубину и иногда даже индивидуальный художественный стиль авторов. Переводы Ахматовой дают представление о национальной художественной традиции, а реалии и воспроизведенный предметный мир расширяют представление читателя о природе, о быте, нравах и культуре народов Китая и Кореи.

#### Список литературы:

1. Антология китайской поэзии. Т. 1-3. М.: Гослитиздат, 1957-1958.
2. Ахматова Анна. Собрание сочинений. Т. 8 (дополнительный). Переводы. 1950-1960-е годы / Сост., коммент., статья Н.В. Королевой. Подгот. текста Э.В. Песоцкого, Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 2005.
3. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). М.: Гослитиздат, 1956.
4. Корейская классическая поэзия. Перевод Анны Ахматовой. Общая ред., предисл. и примеч. А.А. Холодовича. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1958.
5. Цюй Юань. Стихи. Перевод с китайского. М.: Гослитиздат, 1956.
6. 唐诗鉴赏辞典. +-, 1985.)
7. 李白。李太白 全集。全三册3。中華書局出版社。北京。(Ли Бо. Полное собрание сочинений Ли Тайбо: В 3т. Пекин, 1977.)
8. 청구영언선. 평양, 1954. (Неувядающие песни страны зеленых гор. Пхеньян, 1954.)

#### Аманова Г. А. ПРО ПЕРЕДАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ТА КОРЕЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ПОЕЗІЇ В ПЕРЕКЛАДАХ АННИ АХМАТОВОЇ

*Анна Ахматова є одним з перших перекладачів китайської та корейської поезії. Збірка віршів під назвою «Корейська класична поезія», видана 1956-го й перевидана 1958 року, була дуже популярною серед читачів, особливо серед російськомовних корейців. Творчість й особистість Ахматової зацікавили читачів, більшість з них вперше познайомилися з її віршами й біографією. Професійна ізоляція й утиліти, які вона переживала в ці часи, свідчили про масштаб цієї особистості, а вірші про стражденну жінку, яка ще чекає любові, були близькі багатьом читачкам.*

*У відгуках на цю збірку, поряд із схваленням, звучали й заповідливі зауваження критиків щодо недостатнього знання поетом менталітету й реалій корейського життя.*

*Однак переклади Ахматової показують, що вона в основному зберегла суто корейські й китайські часові позначки, топоніми, імена історичних і легендарних особистостей, міфологію, традиційну символіку, етнографічні й побутові предмети, народні традиції й побутові предмети, народні традиції та повір'я, іноді мовою оригіналу.*

*Це дозволило Ахматовій не тільки дати уявлення про національну художню традицію, але й розширити знання читача про природу цих країн, про побут, натуру й характер корейського й китайського народів.*

**Ключові слова:** Ахматова, китайська, корейська, поезія, переклад.

**Amanova G. A. ON THE TRANSFER OF NATIONAL IDENTITY OF CHINESE AND KOREAN CLASSICAL POETRY IN THE TRANSLATION OF ANNA AKHMATOVA**

*Anna Akhmatova is one of the first translators of Chinese and Korean poetry. A collection of poems entitled Korean Classical Poetry, published in 1956 and reprinted in 1958, gained great popularity among readers, especially among Russian-speaking Koreans. Akhmatova began to arouse great interest, many readers first became acquainted with her own work and with the poet's biography. The professional isolation and persecution that she endured at this time testified to the scale of this personality, and the poems about a suffering woman still waiting for love were close to many readers.*

*Along with encouraging remarks, the comments published on this collection included jealous notes of critics who complained about the poet's inadequate knowledge of the mentality and realities of Korean life.*

*However, Akhmatova's translations show that she mostly retained purely Chinese and Korean temporary designations, toponyms, names of historical and legendary personalities, mythology, traditional symbolism, ethnographic and everyday objects, folk traditions and beliefs, sometimes in the original language.*

*This allowed Akhmatova not only to give an idea of the national artistic tradition, but also expand the reader's understanding of the nature of this country, the way of life, customs and character of the Chinese and Korean people.*

**Key words:** *Akhmatova, Chinese, Korean, poetry, translate.*

*Аманова Г. А.*

Лінгвістичний центр «Призма» (м. Москва, Росія)

## СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕВОДОВ АННЫ АХМАТОВОЙ ИЗ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ

*Статья посвящена переводам Анны Ахматовой из классической татарской поэзии. Произведения выдающегося татарского поэта Габдуллы Тукая были впервые ею представлены русскоязычному читателю. Ахматова стремилась максимально сохранить жанровые признаки стихотворений, национальный колорит и индивидуальный стиль поэта.*

**Ключевые слова:** поэзия, татарская, классическая, перевод, Габдулла Тукай, Анна Ахматова.

**Постановка проблемы.** Проблема переводов из восточной поэзии сегодня особенно актуальна в связи с углублением культурных связей и расширением литературных взаимовлияний. Автор статьи ставит задачу показать вклад Анны Ахматовой в становление русскоязычной переводческой школы, продемонстрировать новаторство и особенности ее переводческого стиля. Переводы Ахматовой признаны образцовыми и могут служить практическим материалом для молодых переводчиков, занимающихся восточной поэзией. Именно ее переводы показывают пути превращения иноязычного текста в поэзию, доступную для читателя, воспитанному на образцах западноевропейской и русской литературы.

**Анализ последних публикаций.** Исследования творчества Ахматовой в основном сосредоточены на изучении и популяризации ее поэзии. Ахматоведы обходят стороной ее переводы, а это существенно сужает творческий диапазон А. Ахматовой. Нерешенной остается проблема влияния переводов на собственное творчество Ахматовой, хотя известно, что некоторые ее произведения написаны под их безусловным влиянием. Информацию о переводческой деятельности Ахматовой, особенно из восточной поэзии, в основном можно встретить в работах С. И. Кормилова и Г. А. Амановой.

Автор статьи ставит своей **целью** продемонстрировать мастерство Ахматовой как переводчицы на примере переводов из татарской поэзии, а именно Габдуллы Тукая.

Габдулла Мухаммедгарифович Тукаев (1886-1913) – татарский народный поэт и публицист, происходил из консервативно-религиозной семьи (дед – мулла, отец – «указной» мулла в с. Кушлавич возле Казани). Габдулла в четырехлетнем возрасте

остался круглым сиротой. Детство и юность провел у родных в Пермской губернии. Тукай учился в знаменитом медресе «Мутыгия» в Казани. Философия ислама оказала сильнейшее воздействие на становление личности и мировоззрение поэта. В 1902 году, ещё будучи подростком, он начал писать. Его художественный мир представляет собой синтез традиций Востока и Запада. В нем заметно влияние тюркской, арабо-персидской литературы, связанное в основном с творчеством Фирдоуси, Хафиза, Саади, Навои, а с другой стороны, европейской и русской культуры, особенно поэзии Пушкина и Лермонтова.

Ахматова перевела шесть стихотворений Тукая по подстрочным переводам и, возможно, частично при участии Н. И. Харджиева – одиннадцать.

Большая часть стихов Тукая написана в форме газели – двестиший-бейтов с особой формой рифмовки (*aa ba va ga da...*). Но, в отличие от традиционных любовных газелей, Тукай, сохраняя лишь их формальные принципы, пишет как собственно лирические произведения, так и стихотворения, пронизанные просветительскими идеями, гражданской тематики. Некоторые произведения пронизаны религиозными образами, как, например, «Колевания и сомнения» («Тэрэддөд вә шөбһә»):

Аптырыйм: юк изге эш ятканда да, торганда да;  
Эш кушарга каршыма һәр дәмдә  
**шайтаным килә.**

Ни с утра не вижу (благое) дела,  
ни в вечерней тишине,  
С указанием, что мне делать,  
лишь **злой дух** идет ко мне.  
(608)

Жырлымын, ләкин жырымнан файда  
бармы халкыма?  
Бер **мәләктән** яки **шәйтанның**

илһамым килә?  
В песне есть ли толк народу,  
не пойму я никогда.  
Кто? **Шайтан** иль **ангел** света  
с песнями идет сюда?  
(609)

Мин сизәм: дөнья йөзе **дүзэх**,  
жәһәннәмдер миңа;  
Бер шигыр язсам гына,  
**жәннәт вә ризваным** килә.

Все несносно мне,  
и в сердце ощущаю **ада зной**.  
Лишь когда стихи слагаю,  
**райский страж** идет за мной.  
(609)

Реди́ф оригинала (повторяется слово «килә», рифмуются предпоследние слова четных строк) в переводе не сохранен, Ахматова здесь все строки рифмует попарно, не как в газели. Но в раннем варианте перевода была рифмовка, как в газели, с реди́фом (после первого двустипия на конце четных стихов повторяется слово идет, а последнее слово нечетного стиха рифмуется с предпоследним словом четного: *тишине* – ко мне идет, *взглянуть* – путь идет и т.д. [1, с. 970].

Стихотворения Тукая написаны на старотатарском языке, арабской графикой, поэтому некоторые образы и лексика требуют комментариев для читателя, который, владея татарским, все же затруднится понять их смысл. Например, название стихотворения «Колебания и сомнения» *Тәрәддөд вә шөбһә* в современном татарском звучит как *икеләнү һәм шикләнү*, «каждый раз» *Һәр дәмдә* сейчас передается словами *һәр сулуда* или *һәр мәлдә*, «словно говоря» *санки* в современном виде встречается как *әйтерсең лә* или *гуя*, слово «сад» *багъ*, *бостан* в настоящее время больше используется как *бакча*.

Ахматова в одном только случае при переводе заменила слово «чёрт» (шайтан) на «злой дух», но остальные образы близки к оригиналу: «ангел» (мәләк), «дүзэх» (ад), «страж рая» (ризван).

В «Разбитой надежде» Ахматова сохранила строфическое деление, присущее газели, но без рифмовки. В этом исследовательница поэзии Тукая Э. Ф. Нагуманова увидела принципиальный отход от жанровой формы газели. Она пишет: «Стихотворение передано в традициях силлаботонического стихосложения, перевод осуществлен 7-стопным хореем, который в принципе по

ритмическому строению близок к излюбленному метру Тукая рамалю. В переводе отдельных бейтов сохранено даже количество гласных звуков. А. Ахматова, благодаря особой напевной интонации, смогла передать трогательно-сентиментальное отношение татарского поэта к своей матери, однако в переводах некоторых бейтов традиционная напевность тюркского стиха не передана» [2].

Вместе с тем об этом же переводе Ахматовой поэт и знаток восточного стихосложения С. И. Липкин с одобрением писал: «"Разбитая надежда" Г. Тукая впервые зазвучала по-русски лишь тогда, когда Ахматова, взявшись переводить ее, освободила перевод от элементов газельной формы, которая сковывает русскую речь» [3].

Возьмем такой пример из «Разбитой надежды».

Куз карашымда хәзер үзгәрде эшьялар төсе;  
Сизлә: үтте яшь вакытлар,  
житте гомрем яртысы.

Подстрочник:

Сейчас поменялся взгляд на разные вещи;  
Скажи: ушли молодые годы, достиг половины жизни.

Ахматова:

Я теперь цвета предметов  
по-иному видеть стал.  
Где ты, жизни половина?  
**Юности цветок** увял.  
(609)

Ахматова придает стихотворению возвышенный тон путем добавления слов «Юности цветок увял», которых нет в оригинале. Конечно, «Юности цветок увял» выразительнее, чем «достиг половины жизни», и звучит «по-восточному», характерно для газелей.

Другой пример.

Ниндидәртберләнкаләмсызсамдакәгазьөстенә,  
Очмый әүвәлге жүләр, саф, яшь мэхәббәт чаткысы.

Подстрочник:

С какой бы болью ни писал  
(ни чертил бы) по бумаге,  
Не открыть (безрассудность) прошлых лет,  
чистую искру молодой любви.

Ахматова:

И с каким бы я порывом  
ни водил пером теперь,  
**Искры страсти** не сверкают  
и **душа не зажжена**.  
(609)

Любовная страсть предстает не только как  
свойственная юности.

И мөкаддэс моңлы сазым!  
Уйнадың син ник бик аз?  
Син сынасың, мин сүнәмен,  
айрылабыз ахрысы!

Подстрочник:

Дорогой грустный саз!  
Отчего играл ты так мало?  
Ты **сломаешься**, я погасну, наверно,  
расстанемся в конце концов!

Ахматова:

Саз мой **нежный** и печальный,  
слишком мало ты звучал.  
Гасну я, и ты **стареешь**...  
Как расстаться мне с тобой?  
(610)

Здесь Ахматова словно опровергает Тукая:  
для нее невозможно расстаться с «музыкальным  
инструментом», то есть с поэзией, «песнями».

Очты дөнья читлегеннән  
тарсынып күңлем кошы,  
Шат яратса да, жиһанга ят яраткан **Раббысы**.

Подстрочник:

Вылетела веселая птица из узкой клетки мира,  
Хоть и создал ее веселой,  
но создал Всевышний миру чужой.

Ахматова:

В клетке мира было тесно птице сердца моего;  
Создал бог ее веселой, но мирской  
тщете чужой.  
(610)

Расшифровано иносказание: поэт говорит о  
птице, имея в виду свою поэтическую душу. От  
формы газели Ахматова и тут отступила: первое

и последнее двустопных зарифмованы одинаково,  
а остальные образуют недорифмованные четверо-  
стишия *абвб*.

«Разбитая надежда» уже была переведена  
П. Радимовым в 1920 г. и вышла в сборнике под  
одноименным названием. Переводчик перевел его  
также 8-стопным хореем:

Нынче у меня в очах переменялся цвет вещей.  
Видно, юность пронеслась и полжизни,  
знать, за мной.

Если в небо этой жизни взор  
вперяю и смотрю, -

Гаснет месяц на ущербе,  
серб не светит золотой.

Сколько-б строк ни написал я,  
как бумагу ни чертил,

Не сверкнет любовь оттуда  
искрой чистой молодой.

Муза светлая, святая! Мало пела ты зачем?

Ты уходишь, гаснут песни,  
расстаемся мы с тобой.

Птица сердца улетает, клетка мира ей тесна,

Радостной она явилась,  
но для мира не родной.

Как-бы я ни пел в печали  
в заповедных деревьях,

Все деревья те посохли, ни единого с листвою.  
О, возлюбленная сердца!

даже ты не стала мне

Лучезарною улыбкой, осветившей  
путь земной.

О, моя родная мама! со слезами на глазах

В мир меня ты породила, но для мира  
я чужой,

И с тех пор, как целовала ты меня

в последний раз,

От дверей любви отвергнут был  
я черствою судьбой.

На твоей могиле камень всех сердец

людских теплей,

Здесь я плачу самой горькой,

самой сладкою слезой.

[4, с. 15]

П. Радимов не полностью использовал форму  
газели, нет парной рифмы в начале стихотво-  
рения. Первый стих не цезурован (а обычно он  
призван задавать ритмическую инерцию). Глагол  
«знать» выглядит слишком явным «русизмом».  
В нем встречается редкая ритмическая форма в  
стихе «Радостной она явилась...».

В некоторых стихотворениях Ахматова не  
переводит отдельные слова и названия в ориги-

нале, например:

Бер тавыш килде колакка,  
янгырады бер заман:  
«Тор, шәкерг! Життек Казанга,  
алдыбызда бит Казан».

Вдруг ушей моих коснулся голос звонкий,  
молодой:  
«Эй! шагирд, вставай скорее!  
Вот Казань ведь перед тобой!»  
(606)

Шагирд – это ученик медресе.  
При перечислении имен одно  
может быть пропущено.

Оригинал:  
Монда бар да ят миңа: бу Миңгали,  
Бикмулла кем?  
Бикмөхәммәт, Биктимер –  
берсен дә белмим, әллә кем!

В переводе Ахматовой не упоминается  
Бикмухаммет:

Здесь чужие все: кто эти: Мингали  
и Бикмулла,  
Биктимир? Кому известны их поступки  
и дела?  
(606)

Интересна в переводах бывает  
нюансировка тропов.

Әйтә иртәнге **намазга** бик матур, моңлы азан;  
И Казан! дәртле Казан! моңлы Казан! нурлы  
Казан!

Подстрочник:

Зовет на утренний намаз очень красивый,  
мелодичный азан:  
Казань! Бодрая Казань! грустная Казань!  
светлая Казань!

азан – призыв муэдзина на молитву

Перевод Ахматовой:

Слышу я: призыв к **намазу** будит  
утреннюю рань.  
О Казань, ты грусть и бодрость!  
Светозарная Казань!

В оригинале утро олицетворено, как и город, к которому это прекрасное утро обращается. В переводе «призыв к намазу» исходит от человека (то есть муэдзина), но Казань также олицетворена. Ее название звучит всего два раза вместо четырех (для восточной поэзии повторы более естественны, чем для русской XX века), зато эпитет «светлая» заменен более торжественным «светозарная».

В стихотворении «Осень» («Көз») Ахматова мастерски передала сравнения, которые были в оригинале, например: «килер ак тунлы кыш та» – дословно «придет в белой шубе и зима»; в переводе – «Придет и зима, пышной шубой бела»; «Мисале зәгъфыран саргайды урман» – дословно «шафраном пожелтел лес»; у Ахматовой – «Леса уже стали желты, как шафран»; «Такыр калды татар башы кеби кыр» – дословно: «как голова татарина голы поля»; у Ахматовой – «Как темя татарина, голы поля».

В стихотворении «Родной земле» («Туган жиремә») Ахматова к названиям предметов одежды добавила слово «сума»:

Һәр фосулы әрбәгаң:  
язың, көзең, жәй, кыш көнең;  
Барча, барча ак оек, киндер, чабата,  
ыштырың!

Дословно в стихотворении «Родной земле»:

Четыре времени года: летние, осенние,  
летние, зимние дни,  
Все, все в белых носках холщевых,  
лаптях, портянках!

То есть на родине поэту дорого всё,  
даже бедность. Перевод Ахматовой  
доводит бедность до нищенской суммы:

И весна твоя, и осень, лето знойное, зима,  
Белые чулки да лапти, да онучи, да **сума**.  
(607)

Прямой вывод – в конце: «Любо мне и то, что плохо, даже то, чем ты бедна».

В стихотворении «Надежда» («Өмид») Ахматова добавляет возвышенной лексики:

И минем яктыртучым! тик син миңа  
һәр жирдә шәм;  
Нәрсә ул дөнья кояшы! син миңа нур



бирмәсән!  
Дословно:

О мой светильник!  
Только ты везде светишь, свеча;  
Зачем мне свет солнца!  
если ты мне свет не дашь!

Перевод Ахматовой:

Мой светильник **несравненный,**  
**драгоценная** свеча!  
Что мне светочи вселенной,  
если ты не дашь луча?!  
(607)

Позднее стихотворение «В саду знаний» («Голүмең бакчасында») еще раз убеждает нас в том, что перевод Ахматовой значительно облагородил оригинальные тексты:

Татарларның бөеклеге, даны сигез кат  
күкләргә китсен;  
Мәңге, һәрвакыт бу милләтне  
ходаем бәхетле итсен.

Элек йоклап үткәргәнәбезне  
аңлык та үкеник;  
Прогресс һәм күтәрелеш  
юлларына атлап үтик.

Безне дәүләтләр хайван санамасыннар дип,  
Кыю һәм батыр рәвештә алга хәрәкәт итик.

Дословно:

Чтоб татар величье, приумножившись,  
вознеслось до восьмого неба,  
Вечно, навсегда этому народу было счастье.

Будем сожалеть о том, что спали раньше;  
Давайте перешагнем на путь прогресса и  
подъема,

Чтобы [другие] страны не считали  
нас животными.  
Смело и как батыры давайте двигаться вперед.

Перевод Ахматовой вопреки советским установкам (Тукая «подтягивали» чуть ли не до «пролетарского поэта») добавляет отсутствующего в оригинале бога, пусть и «грозного», но способного осчастливить просветившихся татар.

Чтоб народа светлый разум  
до восьмого неба мог  
Вознестись и нас навеки осчастливил  
грозный бог?!

Будем каяться, татары!  
Долгий сон прервется пусть.  
Мы должны вступить, о братья,  
на прогресса мудрый путь.

В список диких и отсталых  
пусть никто нас не внесет,  
Мы в порыве благородном  
будем двигаться вперед.  
(610)

Сравнение «как батыры» опущено, в данном случае национальный колорит ослаблен (ведь и бог не назван Аллахом), потому что речь идет о приобщении татар к общечеловеческому прогрессу.

Тырышып, **журналларның**  
төрләрен күбәйтә башлык;  
Кирелек, наданлык гаскәрен жиңеп,  
сындырып ташлык.

Дословно:

Будем стараться, увеличивать  
ассортимент **журналов;**  
Неуступчивости [упрямства],  
безграмотности [невежества] армию победим,  
давайте ломаем.

Перевод Ахматовой заменяет журналы на книги, добавляет метафору «светлой силой» (то есть просвещением), а абстрактную метафорическую гиперболу «армия» заменяет на «слепую рать», усиливая разоблачение невежества (здесь важен и архаизм «рать»):

Мы, усилъя умножая, будем **книги** выпускать.  
Побеждая светлой силой темноты слепую рать.  
(611)

В стихотворении «О перо» есть такие строки:

Без әсирләрене, ялкауларны да зур эшкә этәр;  
Милләткә мәрхәмәт ит, – зинһар, хурлыкка  
калдырма.  
Европаны күтәрәп син югары күкләргә кадәр,  
Ник төшердең безне – жиде кат жир астына  
кадәр?

Подстрочник:

Нас, и пленников [невежества],  
и ленивых, подтолкни к хорошим делам;  
Прояви милосердие к нации, пожалуйста,

не позорь.  
Ты поднимаешь Европу  
до самых высоких небес,  
Почему ты нас опустило  
до семи этажей под землей?

Перевод Ахматовой:  
Нас, в невежестве погрязших, нас,  
лентяев с давних пор,  
Поведи к разумной цели –  
тяжек долгий наш позор!

Ты возвысило Европу  
до небесной высоты,  
Отчего же нас, злосчастных,  
уронило низко ты?  
таланта.

(611)

Перу, то есть письменности, придается определяющая сила в мире. Но антитеза «Европа – мы» ослаблена: вместо «до семи этажей под землей» (для татар это «предел») – просто «уронило низко». Фактически учитывается, что в советское время татары уже значительно просветились. Ахматова не хочет слишком принижать своих современников даже в прошлом.

**Выводы.** Ахматова своими переводами из поэзии Габдуллы Тукая продемонстрировала приемы, способствующие сохранению жанровых признаков оригинала, индивидуальную стилистику татарского поэта и собственно колорит восточной поэзии. Замечательная переводчица не стремилась к буквализму брюсовского типа, но нередко даже к произведениям талантливых поэтов добавляла и частицу своего собственного таланта.

#### Список литературы:

1. Анна Ахматова. Собрание сочинений. Том 8. Дополнительный. Переводы 1950 – 1960-е годы. Москва. Эллис Лак 2000. 2005. Составление, комментарии, статья Н.В. Королевой.
2. Нагуманова Э.Ф. Жанровые трансформации в переводах стихотворений Г. Тукая на русский язык. <http://docplayer.ru/54779386-Zhanrovye-transformacii-v-perevodah-stihotvoreniy-g-tukaya-na-russkiy-yazyk-e-f-nagumanova-kazan-rossiya.html>
3. Журнал «Совет эдэбияты». Казань, 1961. №4.
4. Абдулла Тукай. УЗЮЛЬГАН УМИД (Разбитая надежда). Избранные стихотворения в переводе П. Радимова. Казань 1920.

#### **Аманова Г. А. СТИЛІСТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПЕРЕКЛАДІВ АННИ АХМАТОВОЇ З ГАБДУЛЛИ ТУКАЯ**

*Стаття присвячена перекладам Анни Ахматової з класичної татарської поезії. Твори видатного татарського поета Габдулли Тукая вперше нею представлені російськомовному читачеві. Ахматова прагнула максимально зберегти жанрові ознаки творів, національний колорит і індивідуальний стиль поета.*

**Ключові слова:** поезія, татарська, класична, переклад, Габдулла Тукай, Анна Ахматова.

#### **Amanova G. A. STYLISTIC ORIGINALITY OF TRANSLATIONS OF ANNA AKHMATOVA FROM GABDULLA TUKAY**

*The article is devoted to translations of Anna Akhmatova from classical Tatar poetry. The works of the prominent Tatar poet Gabdulla Tukay were first presented to the Russian-speaking reader by her. Akhmatova*

**Вильчинская А. Г.**

Институт іноземної філології НПУ імені М. П. Драгоманова

## **«Я НЕНАСЫТНА НА ВАШУ ДУШУ И БУКВЫ»: ОБРАЗ А. А. АХМАТОВОЙ В МЕТАФОРИЧЕСКОМ КОНТИНУУМЕ ПРОЗЫ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ**

*Статья посвящена анализу особенностей функционирования образа А. А. Ахматовой в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой. Рассмотрены яркие примеры, охарактеризованы основания для взаимоперехода между метафорами. Анализ этих метафор привел к выводу, что А. А. Ахматова имела для М. И. Цветаевой большое значение. Её образ возникал не только в поэзии, но и в прозе, и рассматривался, прежде всего, в контексте творческого начала. Выяснено, что некоторые мотивы в творчестве А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой перекликались, но сама М. И. Цветаева своё значение умаляла, подчёркивая превосходство А. А. Ахматовой.*

**Ключевые слова:** А. А. Ахматова, М. И. Цветаева, метафорический континуум, образ, диалог.

**Постановка проблемы.** В очерке «Нездешний вечер», посвященном вечеру поэзии памяти М. А. Кузмина, М. И. Цветаева писала о своей декламации стихов А. А. Ахматовой: «Всем своим существом чую напряженное – неизбежное – при каждой моей строке – сравнение нас (а в ком и – стравливание)» [9, т. 4, с. 287]. Кажущиеся правдоподобными взаимоотношения поэтов не были таковыми, по крайней мере, со стороны М. И. Цветаевой. Цель настоящего исследования – рассмотреть отношение М. И. Цветаевой к А. А. Ахматовой не с точки зрения оппозиции двух творческих универсумов, а с позиции благоговейного восхищения, которое М. И. Цветаева искренне испытывала к своей Музе («*всё, что я имею сказать, – осанна!*» [9, т. 6, с. 203]).

**Анализ последних исследований и публикаций.** В прозе М. И. Цветаевой, послужившей материалом исследования, все упоминания об А. А. Ахматовой находят воплощение в метафорах. Итогом многовекового изучения метафоры стало признание её одним из наиболее значимых средств языковой репрезентации ментальных операций (Н. Д. Арутюнова, Л. П. Иванова, В. А. Маслова, А. А. Потемня). Данная работа посвящена одной из наиболее актуальных в настоящее время проблем – анализу отдельного образа, эксплицируемого посредством метафор. Многие лингвисты и литературоведы (М. И. Белкина, Л. В. Зубова, Т. Ю. Максимова, Т. А. Пахарева) неоднократно анализировали, прежде всего, лирику М. И. Цветаевой, посвящённую А. А. Ахматовой («*Стихи к Ахматовой*», сборник «*Версты*» и др.). Темати-

ческий диапазон исследований огромен, тем не менее данную тему нельзя назвать исчерпанной.

**Постановки задачи.** Не затрагивая поэтическую сферу, разногласия, касающиеся понимания А. С. Пушкина, и вопрос межличностных отношений (единственную встречу двух поэтов А. А. Саакянц назвала «знакомством-невстречей» [5, с. 53]), обратимся к прозаическому наследию М. И. Цветаевой – эссе, письмам, записям в сводных тетрадах, в которых поэт даёт свою оценку поэтическому гению А. А. Ахматовой.

**Изложение основного материала.** М. В. Ляпон называет М.И.Цветаеву поэтом-когнитологом, эталоном соединения в одном человеке аналитического мышления и талантливой интуиции [4, с. 158]. В текстах М. И. Цветаевой статусом смысловой доминанты обладает индивидуально-авторская метафора – нестандартное перенесение значения слова из одного семантического поля в другое на основе имплицитной связи понятий. С целью комплексного анализа метафорической системы нами было введено понятие «метафорический континуум» [2]. Метафорический континуум – это процесс развития метафор в границах одного или нескольких текстов, особенность которого заключается в непрерывной и детерминированной корреляции метафор. Функционирование системы метафор в рамках одного текста может осуществляться по цепи и в виде нескольких параллелей, в связи с чем нами вводятся понятия монотекстуальный горизонтальный метафорический континуум и монотекстуальный вертикальный метафорический континуум.

Монотекстуальный горизонтальный метафорический континуум – это процесс развития и трансформации метафор, функционирующих в пределах одного текста, состоящий в последовательном линейном соединении метафор между собой. В свою очередь, в вертикальном континууме метафоры представляют собой систему форм, внутри которой превалируют отношения сопоставления либо противопоставления между двумя отдельно взятыми метафорами. Следует отметить, что в контексте прозаического наследия М. И. Цветаевой в вертикальном метафорическом континууме образ А. А. Ахматовой не зафиксирован, что говорит о его особом статусе в аксиологической сфере языковой личности М. И. Цветаевой.

В прозаических текстах М. И. Цветаева называет А. А. Ахматову «гостьей – из страны Любви» [9, т. 5, стр. 211]. В записных книжках поэта ориентационная метафора «страна Любви» (*Любовь – не состояние, а страна* [8, с. 180]) противопоставляется «стране Увы» [8, с. 276].

М. И. Цветаеву интересует в первую очередь автор и его произведения, поэтому А. А. Ахматова закономерно упоминается в контексте своего творчества. Сохранилось лишь 3 письма, отправленные М. И. Цветаевой А. А. Ахматовой. В них поэт посредством ситуативных, артефактных и соматических метафор демонстрирует восторг от стихов А. А. Ахматовой (*«Ничего не ценю и ничего не храню, а Ваши книжечки в гроб возьму – под подушку!* [9, т. 6, с. 200], *«Я понимаю каждое Ваше слово: весь полет, всю тяжесть»* [9, т. 6, с. 201]).

В упомянутом выше очерке «Нездешний вечер» М. И. Цветаева писала: *«Соревнование, в каком-то смысле, у меня с Ахматовой – было, но не «сделать лучше нее», а – лучше нельзя, и это лучше нельзя – положить к ногам. Соревнование? Рвение. Знаю, что Ахматова потом в 1916-17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама – одна из самых моих больших радостей за жизнь»* [9, т. 4, с. 287].

Артефактная метафора, выполняющая изобразительную функцию, переходит в ситуативную метафору (*это лучше нельзя – положить к ногам*). Подводя итог данной мысли, М. И. Цветаева завершает её альтернативой общему мнению. Отвергая мотив соперничества между поэтами двумя другими ситуативными метафорами (*Соревнование? Рвение*), автор ясно даёт понять, что подчёркивает превосходство А. А. Ахмато-

вой, поскольку в слове *рвение* на передний план выходит значение стремления к чему-то [7].

*«Есть поэты, которые начинают с минимума и завершают максимумом, а есть такие, которые, начав с максимума, кончают минимумом (усыхание творческой жилы). А есть и такие, которые, начав с максимума, на этом максимуме держатся до последней строки. Из наших современников это – уже упомянутые Пастернак и Ахматова. Они никогда не давали ни больше, ни меньше, всегда оставаясь на максимуме самовыражения. Если путь одних есть путь самораскрытия, то в таком случае у них вообще нет пути. Они отродясь здесь. Их детский лепет уже данность, а не источник»* [9, т. 5, с. 408].

Согласно нашим наблюдениям, в прозе М. И. Цветаевой образ поэта как такового раскрывается в нетривиальных метафорических моделях, таких как «поэт → Бог», «поэт → монарх», «поэт → дерево», «поэт → вулкан», «поэт → оружие», «поэт → небесное тело», «поэт → химическое вещество». Особое место в этом ряду занимает также перенос «поэт → ребёнок» (*Ибо ребенок, как никто, верен слову и верит в слово* [9, т. 5 с. 501]; *Творец-ребёнок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов)* [9, т.4, с. 52]). Таким образом, всякий пример соотношения детского и поэтического начала в устах М. И. Цветаевой является комплиментом, в частности, указанная выше метафора *детский лепет*.

*Что у нас от этой повести остаётся? Пастернаковы глаза. Но больше скажу: эти Пастернаковы глаза остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всём, на что он когда-либо глядел – в виде знака, меты, патента, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист, или просто. Как я некогда, совсем иначе, лирически и иносказательно:*

И все твоими очами глядят иконы!

– об Ахматовой, так нынче, вполне достоверно и объективно, о Пастернаке:

*И все твоими очами глядят деревья!* [9, т. 5, с. 382]

Образы «знака, меты, патента», «пастернаковский это лист, или просто», «И все твоими очами глядят деревья!» – всё это в некотором смысле описывает процесс возникновения ассоциаций. Образ глаз, оставшихся на всём, на что когда-либо глядел поэт – это фактически его стихи, то есть словесное воплощение увиденного и прочувствованного. Следовательно, читатель, способный до конца понять строки Б. Л. Пастернака, его пере-

живания, непременно ощутит то же, оказавшись в ситуации, подобно той, которая вдохновила поэта, – и вспомнит его слова. Подобная сторона гениальности, по мнению М. И. Цветаевой, присуща в некотором роде избранным поэтам, поскольку она частично трансформирует, заменяя объекты действия, свои же слова об А. А. Ахматовой («И все твоими очами глядят иконы!») – строка из стихотворения М. Цветаевой «У тонкой проволоки над волной овсов...» (1916), посвященного А. А. Ахматовой). В этом решении вновь видится стремление М. И. Цветаевой поставить в один ряд образы поэтов, которыми она восхищалась. Таким образом, автор в своём прозаическом тексте трансформирует метафору из своего же поэтического текста, что является примером межтекстуального континуума. Напомним, третий тип метафорического континуума – межтекстуальный метафорический континуум – совокупность мыслительных констант, неоднократно проявляющихся в речи автора в течение всей его жизни и находящие выражение в метафорах. Их анализ совершается с позиций надтекстового пространства, без учёта границ и жанров текстов, а также времени их создания. Межтекстуальный метафорический континуум – порождение авторской ментальности, жизненного опыта, обусловивших идентичные ассоциации, в данном случае – сильное впечатление, вызванное стихами А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернака.

*Мне никогда не приходилось слышать, чтобы об Ахматовой – или о Пастернаке – кто-нибудь сказал: «Всегда одно и то же! надоело!» – как нельзя сказать: «Всегда одно и то же» – о море, которое, по словам того же Пастернака:*

Придается все, лишь тебе не дано примелькаться,

Дни проходят, и годы проходят, и тысячи, тысячи лет...

*Ибо и Ахматова, и Пастернак черпают не с поверхности моря (сердца), а со дна его (бездонного).* [9, т.5, с. 404].

Данный фрагмент относим к примеру межтекстуального метафорического континуума. Ассоциация с образом моря, представленным в стихотворении Б. Л. Пастернака, подтолкнула М. И. Цветаеву к трансформации этого образа, созданию метафоры – море как необъятный и глубокий простор соотносится с безграничностью и несоизмеримостью творческого потенциала истинных поэтов, на что указывает метафора (*не с поверхности моря (сердца)*), переходящая в другую локально-пространственную метафору

(*со дна его (бездонного)*). И если соматическая метафора *сердце* как репрезентация искренности поэта, его неспособности лгать и лукавить в творчестве предстаёт первоочерёдным и очевидным фактором, понятным каждому, то существование предела этих возможностей М. И. Цветаева ставит под сомнение. Обращение к образам А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернака в данном и других примерах, стремление поставить их в один ряд, не сопоставляя и не противопоставляя друг другу, говорит о том, что качества этих поэтов, их отношение к творчеству понимались М. И. Цветаевой как некий эталон поэтической сущности.

«*Поэт в любви*». Нет, ты будь поэтом в помойке, да [8, с. 240]. Представленная метафора вызывает ассоциации со строками А. А. Ахматовой в стихотворении «Мне ни к чему одические рати»: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» [1, с. 277]. Назвать эти отношения интертекстуальными мы не можем, поскольку тезис М. И. Цветаевой был записан в тетради в 1923 году, а опубликован лишь в 1995 г., тогда как стихотворение А. А. Ахматовой датируется 1940 г. Таким образом, в данном случае исключается возможность стремления одного автора посредством метафоры отправить читателя к тексту другого, что позволяет нам отнести данное совпадение к ментальным изоглоссам. Согласно определению Ю. С. Степанова, ментальные изоглоссы – это совпадения в творениях разных авторов (будь то картина, слово, мысль), не основанные на личном знакомстве или знании [6, с. 34]. В указанной ситуации это сходство ассоциаций двух авторов, связанных с творческим процессом. Также анализируемое совпадение можно рассмотреть в контексте эпохи (поэты были современниками), равно как в этническом контексте (поэты родом из России). Слова поэт в любви взяты автором в кавычки, по всей видимости, как речевое клише, которое некоторым людям свойственно употреблять, определяя первопричину творчества. Кавычки добавляют высказыванию ироничности, оценивая упомянутое мнение (что любовь является вдохновением и стимулом к творчеству) как примитивное и поверхностное. М. И. Цветаева не раз указывала на своё отторжение образа взаимной любви, более того, не признавала данное явление продуктивным (Но дело даже не в боли, а в несвойственности для меня взаимной любви, к<отор>ую я всегда чувствовала тупиком: точно двое друг в друга упёрлись – и всё стоит [8, с. 462]). Слово «помойка» выступает контекстуальным антонимом слову «любовь».

Попытка классифицировать вид данных метафор открывает глубинный смысл, заложенный поэтом, поскольку одновременно отсылает нас к разным тематическим виткам метафорического континуума. В зависимости от того, какую лексему считать доминирующей, определяем тип метафоры. Так, «любовь» заставляет воспринимать в данном контексте «помойку» неким чувством, переводя прямое значение существительного в переносное, где «место для мусора» понимается как характеристика душевного состояния. В таком случае перед нами ситуативная метафора. Если же, наоборот, «любовь» входит в сферу влияния слова «помойка», она мыслится неким пространством (упомянутая выше «страна Любви»), что позволяет отнести метафору к локально-пространственным. Не исключено, что автор хотел сделать возможными оба прочтения, с учётом использования достаточно смелого образа, резко контрастирующего с общепринятым восприятием поэзии как чего-то неземного и торжественного. В этой связи, следует отдать должное обоим поэтам (М. И. Цветаевой и А. А. Ахматовой), поскольку они были женщинами, и, тем не менее, не побоялись посредством отнюдь не поэтического образа

не унижить, а, напротив, возвысить своё предназначение. В связи с этим синтаксическая оформленность предложения указывает на то, что автор пытается отстраниться от чуждого ему понимания (ср. «Поэт в любви – нет»), помещая в одной конструкции отрицание мнения и альтернативу ему: Нет, ты будь поэтом в помойке, да. Таким образом, диалог двух авторских позиций, реализующийся в сфере метафор, позволяющий говорить об интертекстуальном как разновидности межтекстуального метафорического континуума.

**Выводы.** Таким образом, анализ приведённых метафор позволяет заключить, что А. А. Ахматова имела для М. И. Цветаевой большое значение, её образ возникал не только в поэзии, но и в прозе, и рассматривался, прежде всего, в контексте творческого начала. По силе поэтического таланта М. И. Цветаева ставила А. А. Ахматову в один ряд с Б. Л. Пастернаком, которого, как известно, называла своим братом и единомышленником. Рассмотренные нами метафоры демонстрируют, что некоторые мотивы в творчестве А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой перекликались, но сама М. И. Цветаева своё значение умаляла, подчёркивая превосходство А. А. Ахматовой.

#### Список литературы:

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений в 2 томах. Т.1 / А. А. Ахматова. М. : Правда, 1990. 447 с.
2. Вильчинская А. Г. Образ поэта в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой: лингвокогнитивный и функциональный аспекты [Текст] : дисс. ... канд.филол.наук : 10.02.02.; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ, 2017. 242 с.
3. Иванова Л. П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»): [учебное пособие к спецкурсу] / Л. П. Иванова. К. : Освіта України, 2006. 140 с.
4. Ляпон М. В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора / М. В. Ляпон. М. : Языки славянской культуры, 2010. 528 с.
5. Саакянц А. А. Марина Цветаева : Жизнь и творчество /А.А. Саакянц / А. А. Саакянц. М. : Эллис Лак, 1997. 816 с.
6. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. М. : Школа "Языки русской культуры", 1997. 324 с.
7. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. М. : Альта-Принт, ООО Издательство «Дом. XXI век», 2008. 1239 с. 339
8. Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради / Подготовка текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко / М. И. Цветаева. М. : Эллис Лак, 1997. 640 с.
9. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7-ми т. М.: Эллис Лак, 1994 – 1995.

#### **Вільчинська А. Г. «Я НЕНАСИТНА НА ВАШУ ДУШУ І БУКВИ»:**

#### **ОБРАЗ А. А. АХМАТОВОЇ У МЕТАФОРИЧНОМУ КОНТИНУУМІ ПРОЗИ М. І. ЦВЕТАЄВОЇ**

*Стаття присвячена аналізу особливостей функціонування образу А. А. Ахматової в метафоричному континуумі прози М. І. Цветаєвої. Розглянуто яскраві приклади, охарактеризовані підстави для взаємопереходу між метафорами. Аналіз цих метафор привів до висновку, що А. А. Ахматова мала велике значення для М.І. Цветаєвої. Її образ виникав не тільки в поезії, але й в прозі, і розглядався, перш за все, в контексті творчого начала. Виявлено, що деякі мотиви в творчості А. А. Ахматової й М. І. Цветаєвої перегукуються, але сама М. І. Цестаєва своє значення зменшувала, підкреслюючи перевагу А. А. Ахматової.*

**Ключові слова:** А. А. Ахматова, М. І. Цветаєва, метафоричний континуум, образ, діалог.

**Vilchynska A. H. «I AM INSATIABLE ON YOUR SOUL AND LETTERS»: IMAGE OF A. AKHMATOVA IN THE METAPHORICAL CONTINUUM OF PROSE OF M. TSVETAEVA**

*The article is devoted to the analysis of the features of the Functioning of the image of A. A. Akhmatova in the metaphorical continuum of prose of M. I. Tsvetaeva. Considered vivid examples, described the grounds for the mutual transition between metaphors. The analysis of these metaphors led to the conclusion that A. A. Akhmatova had for M. I. Tsvetaeva is a great value. Her image appeared not only in poetry but in prose, and was seen primarily in the context of creativity. Found that some motifs in the works of A. A. Akhmatova and M. Tsvetaeva echoed, but the M. I. Tsvetaeva its importance has diminished, emphasizing the superiority of A. A. Akhmatova.*

**Key words:** *A. Akhmatova, M. Tsvetaeva, metaphorical continuum, image, dialogue.*

**Звиняцьковський В. Я.**

Маріупольський державний університет

## ПИТОМЦЫ ТРЕТЬЕЙ ГИМНАЗИИ: ХАРЬКОВСКИЕ ГИМНАЗИСТЫ НИКОЛАЙ НЕДОБРОВО, БОРИС АНРЕП И АЛЕКСАНДР БЕЛЕЦКИЙ

*Данная работа посвящена восстановлению духовного облика юных Н. В. Недоброво, Б. В. Анрепа, А. И. Белецкого. Опираясь на мемуарные и архивные сведения, автор анализирует жизненные и эстетические истоки их творчества. Делается вывод о том, что будущие исследователи творчества Н. В. Недоброво не должны пройти мимо харьковской юности, полностью сформировавшей его и как личность, и как поэта. Они должны обратиться и к архиву А. И. Белецкого, в частности, к его повести «Против тоски о старом добром времени». Эта очень интересная биографическая повесть ещё ждёт не только своего исследователя, но и своего издателя.*

**Ключевые слова:** архивные источники, документальные свидетельства, истоки творчества, декаданс.

**Постановка проблемы.** 100-летие со дня смерти Николая Владимировича Недоброво, чья загадочная личность всё ещё ждёт своего исследователя, наводит на мысль о совершенно неизученной харьковской юности этого выдающегося поэта, прозаика и литературного критика Серебряного века.

Обращение к фактам биографии и к творчеству А. И. Белецкого, ныне незаслуженно забытого, избавило бы историков литературы XX века от многих мелких и крупных ошибок. Так, например, лучший знаток жизни Н. В. Недоброво и единственный издатель его творений – Михаил Кралин – пишет: «Белецкий был всего на два года моложе Недоброво, но всю жизнь относился к нему как к своему учителю. В 1902 г. Недоброво учился на историко-филологическом факультете Харьковского университета. К этому времени относится его знакомство с А. И. Белецким» [1, с. 294].

На самом деле Коля Недоброво и Шура Белецкий были одноклассниками по 3-й Харьковской гимназии, и первый в отношении второго исполнял роль не столько учителя, сколько, видимо, такого покровителя, каковым более сильный и независимый подросток часто выступает в отношении более слабого и зависимого. Третьим в этой компании одноклассников, державшийся, однако, несколько особняком, был сын попечителя Харьковского учебного округа Боря Анреп. Вся троица была увлечена декадентами и пописывала декадентские стихи.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Следует отметить, что по мемуарным

источникам и по историко-литературным исследованиям можно получить общее представление и о Н. В. Недоброво, и о Б. Анрепе. Особенно много можно узнать об Н.В. Недоброво как о поэте и критике ахматовского круга. Именно в этом аспекте о нем пишет В.М. Жирмунский [2, с. 42–43]. Р. Д. Тименчик в работе «Ахматова и Пушкин. Заметки к теме» говорит о его «двойном бытии – в девятисотых и восьмисотых годах одновременно» [3, с. 49]. О. Б. Анрепе писал Р. Д. Тименчик в биографическом словаре «Русские писатели» [4, с. 90-91]. Там же можно найти и библиографию до 1989 года. Что касается молодого А. И. Белецкого, то о нём автор этих строк писал в журнале «Коллегиум» [5]. Однако о взаимоотношениях этих трех выдающихся личностей в юные годы, об общих духовных истоках их творчества не писал никто.

**Цель данной работы** – привлечь внимание будущих исследователей к, возможно, общему истоку творчества трёх очень ярких и очень разных деятелей отечественной и мировой культуры, а также и – в целом – к обширному неопубликованному архиву академика А. И. Белецкого. Архив этот ещё в начале 90-х годов прошлого столетия был передан в рукописный отдел Института литературы им. Тараса Шевченко НАНУ сыном академика, профессором П. А. Белецким и по сути лежит там мёртвым грузом.

**Изложение основного материала.** В 1928 году увидел свет библиографический словарь русских писателей XX века «Писатели современной эпохи» (под ред. Б. П. Козьмина). В нём есть статья об Александре Ивановиче Белецком, напи-



санная, надо полагать, им самим. Прочитую её начало:

«Белецкий, Александр Иванович, литературовед, род. в 1884 г. в семье агронома-педагога. Родители – южане; отец уроженец Бессарабии, мать – украинка с примесью немецкой крови. Детство и отрочество провел вне города (под Казанью), в среде великорусско-татарского населения. На школьной скамье начал писать „декадентские стихи“, образцы для которых выписывал из ругательных рецензий толстых журналов. Окончил харьковскую 3-ю гимназию в 1902 году» [6, с. 37].

Этот портрет от начала до конца придуман в духе русского романтизма, которым А. И. много занимался во время выхода процитированной статьи. Этаким Мцыри проводит своё детство и отрочество на природе, татары окружают его... Сердце просит высказать себя, и узнав, как, по мнению филистеров, **нельзя** писать стихи, наш романтический поэт (горючая смесь немца с хохлом) именно так их и пишет...

На самом же деле и в Казани Шура Белецкий учился понемногу, чему-нибудь и как-нибудь – в Третьей казанской мужской гимназии до 1900 г., когда семья переехала в Харьков.

В казанском путеводителе проф. Н. П. Заголкина, изданном в 1895 году, о 3-й гимназии сказано, что она ведёт своё существование с 1876 г., когда была преобразована из мужской прогимназии, открытой в 1871 г.; что она помещается в прекрасном, окружённом большим садом, собственном здании, находящемся близ Ново-Горшечной улицы; что старинный барский дом, в котором была устроена домовая гимназическая церковь, был ещё в конце XVIII века выстроен губернским прокурором Чемезовым; и что из окон верхнего этажа здания гимназии, расположенного на высоком холме, открывается превосходный и обширный вид на Суконную слободу, Забулачье, Кабан и Заволжье.

Из этих верхних окон гимназист Шура Белецкий как раз в 1895 году часто с тоскою смотрел на родное озеро Кабан: близ берегов его располагалось Казанское земледельческое училище, где преподавал Шурич отец Иван Иванович и где жила его семья. Там у Шуры был его огромный детский мир. Гимназия же казалась ему тесной, тесен был и «большой» гимназический сад. Да ещё, чуть затеят мальчишки какое-нибудь безобидное озорство, как тут же с воплем «Я здесь!» невесть откуда выпрыгивает директор...

Обо всем этом, по воспоминаниям Платона Александровича Белецкого, сам академик часто

и увлечённо рассказывал собственным детям. С юмором вспоминал, что у его казанского учителя физики эксперименты, как правило, «не удавались», о чем он с комической торжественностью сообщал уже привыкшим к этому гимназистам. Запомнились перлы учителя истории: «греки издали звук»; «он умер вокруг меча, вращая ногами в свою пользу»; а также вопрос, адресованный гимназистам: «Какое место в «Илиаде» самое лучшее?»

Могло бы при этом показаться странным, что именно в казанской гимназии у Александра Белецкого возник стойкий интерес к античности. Однако странного ничего здесь нет: Шура Белецкий в своей благодарной памяти сохранил и фамилию учителя древних языков – Черняев, и упражнения, во время которых этот интерес раз и навсегда у него возник, – экстемпоралии (переводы с греческого на латынь и обратно) [7]. Судя по всему, казанским учителем А. Белецкого был тот самый П. Черняев, который опубликовал интересную статью о переводе «Одиссеи» Жуковским – в научном журнале «Филологические записки» (он издавался в Воронеже, но имел всеобщего читателя, равно как и автuru).

В 1900 г. И. И. Белецкого переводят в земледельческое училище под Харьковом, а Шуру соответственно в харьковскую гимназию, причём снова в 3-ю. Здесь он вновь, и уже надолго, находит **своего** учителя – и, вопреки Кралину, отнюдь не Н. В. Недоброво. Например, из той же статьи библиографического словаря можно узнать, что «в своём научном развитии, по собственному признанию, особенно многим обязан А. П. Кадлубовскому».

Будучи рьяным последователем А. Н. Веселовского, Кадлубовский преподавал не только в 3-й гимназии, но и в университете, где в частности вёл семинары по сравнительному литературоведению, активным слушателем которых вскоре стал и студент Белецкий, связавший свою жизнь с этой научной школой и с этим университетом, вообще – с наукой.

Впрочем, мысль о продолжении чисто литературного творчества его не оставляла ещё долго (не исключено, что и до конца жизни). Но для серьёзного продолжения следовало это творчество всемерно совершенствовать. Одноклассники Александра и в этом смысле служили ему и поддержкой, и примером.

Как было сказано, Николай Недоброво на два года старше Александра Белецкого. Борис Анреп – всего на год. Недоброво умер во время

гражданской войны от чахотки в Ялте ровно сто лет тому назад, в 1919 году (2 декабря). И симметрично полвека отделяют наше время и дату смерти Недоброво от 7 июня 1969 года, когда в Лондоне в возрасте 85 лет умер Борис Анреп.

Двумя важнейшими источниками единственного собрания стихотворений Недоброво, изданного Михаилом Кралиным, являются альбом Анрепа и тетрадь Белецкого. Первый был подарен самим Недоброво его ближайшему другу Анрепу и долгое время находился в Петербурге, на хранении у их общей знакомой Татьяны Модестовны Девель. По-видимому, в 50-х годах Девель нашла возможность переправить альбом в Лондон Анрепу, а тот незадолго до своей кончины подарил его Г. П. Струве; в настоящее время этот альбом находится в коллекции Г. П. Струве в Гуверовском архиве (Калифорния), откуда Кралин получил ксерокопии отдельных листов. Тетрадь Белецкого имеет заголовок: «Н.В. Недоброво. Материалы для собрания стихотворений. Черновой список». В ней собраны стихотворения разных лет, в том числе ранние стихи и наброски Недоброво, извлечённые из его писем к Белецкому. Тетрадь уцелела в составе киевского архива и была передана Кралину П.А. Белецким. Письма же, как и весь харьковский архив Александра Белецкого, пропали во время Второй мировой войны.

Итак, что же открывают нам эти *источники* в смысле общего жизненного, эстетического *истока* творчества трёх харьковских одноклассников? Творчества вообще и поэтического в особенности. Попробуем в этом разобраться.

В этой маленькой референтной группе все трое по крайней мере не чувствовали полного одиночества и беспомощности своих поэтических исканий и имели ту взаимную поддержку, которую вряд ли находили в своих семьях.

О Василии Константиновиче фон Анрепе в Википедии читаем, что он был врач, физиолог и фармаколог, профессор медицины, вошедший в историю как пионер местного анестезирования. Смолоду проводя на себе эксперименты с кокаином, фон Анреп установил, что введённый под кожу слабый раствор кокаина вызывает сначала ощущение потепления, а затем потерю чувствительности в месте укола. В 1884 году фон Анреп опубликовал в российском еженедельнике «Врач» статью «Кокаин как местноанестезирующее средство», в которой, основываясь на собственном пятилетнем клиническом опыте, конкретизировал рекомендации к применению кокаина при

воспалительных заболеваниях, в офтальмологии, оториноларингологии, неврологии, пульмонологии. Но случаи, так сказать, *общей* анестезии при помощи кокаина, получившей распространение среди декадентской молодёжи, Василия Константиновича, ясное дело, не радовали. Став по примеру Николая Ивановича Пирогова попечителем учебного округа, фон Анреп-отец, будучи вообще противником классического образования, гуманитарных интересов фон Анрепа-сына, да ещё и развивающихся в декадентском варианте, отнюдь не одобрял.

Об отношении родителей Коли Недоброво к его поэтическим вкусам и творчеству заключить с такой долей определённости вряд ли возможно. Но вот зато «в семье агронома-педагога» Ивана Ивановича Белецкого отношение и к современной, и вообще к поэзии, и в целом к словесности – было вполне ещё шестидесятническое, базаровское. Даже мама, Софья Андреевна, когда любимый сын решил после гимназии заняться литературой, сказала:

– Жаль, Шура. Были у меня знакомые филологи, все крайне скучные люди.

Видимо, в данном случае решающим было влияние не семьи, а всё-таки школы. Что поделать, если у физика 3-й казанской гимназии все опыты «не получались», да и 3-я харьковская (как писал, со слов отца, Платон Белецкий) тоже «не увлекла поэта и артиста естественными науками... зато интерес к литературе, прежде всего французской и античной, в её стенах углубился». Что до Бори Анрепа, то лето 1899 года он провёл в Англии, где изучал английский язык, и с этих пор налёт дендизма с ним остался навсегда. Для одноклассника Коли в 1899 – 1900 учебном году, т.е. в 5-м классе, Боря был таким же «культурным героем», каким сам Коля стал для Шуры, появившегося лишь в 6-м классе.

## Б. В. АНРЕПУ

Плоды твоего вдохновенья  
читаю с восторгом, мой друг,  
прошедшего счастье, мученья  
они мне напомнили вдруг.  
Как некогда, в годы былые,  
я чувствую бурю в груди,  
и страсти чудесно простые  
проснулись. О прежние дни!

1.XII.1900

Харьков

## Б. В. АНРЕПУ

Читаю я *твои* стихи –  
в них нахожу я вдохновенье,  
надежды юные твои,  
души живой твоей волненье.  
Читаю я *свои* стихи –  
в них нахожу я рассужденья  
и думы жалкие мои  
без жизни и без вдохновенья.

10.I.1901  
Харьков

Непохоже, чтобы эти восторги разделял Шура Белецкий. Хотя можно легко предположить, что читая эти строки, он чувствовал бурю в груди, равно как и чудесно простую страсть, именно – ревность. Следовало немедленно, во что бы то ни стало поразить весь мир, весь 7-й класс и в особенности Колю гениальным текстом, а немедленно – значит стихи. Вот почему, как писал лучший биограф нашего героя, сын его Платон, «в литературном наследии гимназиста 7-го класса преобладают лирические стихотворения». Но именно этот жанр ему давался плохо и с большим напрягом. Человеколюбивый Коля, сочувствуя другу, посвятил ему сонет

## К А. И. БЕЛЕЦКОМУ

Тебя на благо мира постигают  
Страданья тяжкие и гнёт тоски.  
Из них богини дивные свивают  
Поэзии роскошные венки.

Пусть когти злой тоски тебя терзают,  
Пусть раны будут тяжки, глубоки –  
Они твои ведь песни вызывают,  
А эти песни чудны, высоки.

Ты мучишься, творя. Твои ж творенья  
В печали наслажденье нам дают.  
В них скрыт для нас источник наслажденья,

Хоть и про муки нам они поют.  
Мы внемлем им, полны благоговенья,  
Благословляя твой тяжёлый труд.

25.IX.1901

Всё это, разумеется, не то, чего бы хотелось, и уж во всяком случае не идёт ни в какое сравнение с написанным в том же 7-м классе вот этим стихотворением:

## ХРАМ ЛЮБВИ

*Посвящается Б.В. фон Анрепу*

Среди огромного таинственного храма,  
Бросая красный свет на ряд больших колонн,  
И наполняя свод дыханьем фимиама,  
Горит огонь любви. К нему со всех сторон  
Стеклась толпа людей. Они впивают жадно  
Благоухающий чудесный аромат,  
Их нежит страстный зной, пьянящий и отрадный  
Чем ближе, тем сильнее. Но всё ж они стоят  
Вдали от пламени, где меньше наслажденья.  
Подвинуться вперед их не пускает страх.  
Там наслаждение доходит до мученья  
И страшный, жгучий жар всё обращает в прах.

Вдруг в стороны толпа в смущеньи расступилась,  
И в странном ужасе отхлынула назад.  
Вот дева чудная среди нее явилась,  
Прекрасна, молода... Ее глаза горят...  
Она идет к огню... Томима дикой страстью  
Бросается в него. Прошёл короткий миг.  
Она погибла там. Но что за бездну счастья  
Исчерпала она, как страшно был велик  
Поток прекрасных мук, бездонных наслаждений,  
Блаженства и любви, и неги, и огня...  
Одно мгновение – но двух таких мгновений  
С такими чувствами, душе прожить нельзя.

24.I-6.II.1902

Да, это декаданс, он же стиль модерн, ар нуво – назовите как хотите, но это – и настоящая, и современная поэзия.

В 1901 году фон Анреп-старший получил должность попечителя Петербургского учебного округа и определил Борю в Императорское училище правоведения. Лето перед разлукой друзья провели в Крыму, на прощанье Коля Боре написал:

Не забывай меня, когда враждебной силой  
Нас разлучит судьба. Пускай тоской унылой  
И сожалением сжимается душа.  
Как только вспомнишь ты, как чудно хороша  
Была пора, когда, друзья, мы вместе были.  
Не забывай меня, хотя б и исцелило  
Забвенье много мук – но, исцеляя их,  
Оно б прочь унесло и то, что мило в них  
Для сердца, и чего оно не променяет  
На мертвенный покой, который поселяет  
Забвение в душе. И помни, что всегда  
Я помню о тебе и жадно жду, когда  
Мы снова встретимся давнишними друзьями  
Вдали иль снова здесь, меж морем и горами.

23.VIII.1902

Чолмекчи

Теперь ничто и, главное, никто (кроме Бориных писем, разумеется) не отвлекал Колю от Шуры. По окончании гимназии они вместе два счастливых года учатся в Харьковском университете, но на 3-й курс Коля всё же переводится в Питер. Вдогонку Шура шлёт поэтическое посвящение:

Тебе – с которым я делился  
Безумством грёзы молодой,  
На чьём примере научился  
Стихов чеканке дорогой  
В те дни, когда мы посещали  
Науки здешней грязный храм  
И в библиОтеке искали  
Забытых книг полезный хлам.

«О том, как много дал пример *стихов чеканки дорогой*, свидетельствуют уже далеко не наименьшие произведения, написанные отцом в 1904 – 1905 гг.», – замечал Платон Белецкий [7, с. 282]. В подтверждение он приводил стихотворение «Вилла Стелламаре», где школа Недоброво видна невооружённым глазом:

И весёлая вилла как будто кладбище.  
Слуги в сумерках скрылись –

презренные крысы!

И подходит к ограде отогнанный нищий,  
Хищно смотрит, раздвинув рукой кипарисы.  
Скоро, скоро мы сгинем в военном пожаре.  
Мы покорно сдаёмся. Мы больше не спорим.  
Отцветают прекрасные дни Стелламаре,  
Посерела луна над разгневанным морем.

Кто знает, не вспоминал ли эти стихи старого друга Николай Недоброво в свои последние дни в некогда весёлой Ялте, посеревшей от гражданской войны.

**Выводы.** Как бы то ни было, будущие исследователи творчества Недоброво не должны пройти мимо харьковской юности, полностью сформировавшей его и как личность, и как поэта. И конечно они должны обратиться к архиву Белецкого, в частности к его повести «Против тоски о старом добром времени», где Недоброво посвящены далеко не только те несколько страниц, которые уже публиковались. Эта очень интересная биографическая повесть ещё ждёт не только своего исследователя, но и своего издателя.

#### Список литературы:

1. Недоброво Н. В. Милый голос / Сост., прим. и предисл. М. Кралина. Томск: Водолей, 2001. 352 с.
2. Жирмунский В.М. . Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
3. Тименчик Р.Д.. Ахматова и Пушкин. Заметки к теме // Пушкинский сборник. Рига: ЛГУ им. Петра Стучки, 1974. Вып. 2. С. 32-55.
4. Тименчик Р.Д. Недоброво Николай Владимирович // Русские писатели.1800-1917. Биографический словарь. М.: Институт русской литературы РАН, 1989. т.1. С.90 – 91
5. Звоняцкий В.Я. К познанию «тайной логики вещей» (проблема «Литература и действительность») в традициях школы Белецкого //»Коллегиум», К.: Издательский дом Дмитрия Бурого , 2016, № 25, С. 33-55.
6. Писатели современной эпохи. Биобиблиографический словарь русских писателей XX века /Под ред. Б.П. Козьмина. 2-е издание. М.: «ДЭМ», 1991. 288 с.
7. Білецький П. Витоки // Про Олександра Білецького: спогади, статті. К.: Радянський письменник, 1984. С. 270 – 283.

#### Звоняцьковський В. Я. ВИХОВАНЦІ ТРЕТЬОЇ ГІМНАЗІЇ:

#### ХАРКІВСЬКІ ГІМНАЗИСТИ М.В. НЕДОБРОВО, Б. В. АНРЕП, А.І. БЕЛЕЦЬКИЙ

Дана стаття присвячена відновленню духовного складу юних Н. В. Недоброво, Б. В. Анрепа, А. І. Белецького. Спираючись на мемуарні й архівні відомості, автор аналізує життєві й естетичні витоки їхньої творчості. Робиться висновок про те, що майбутні дослідники творчості Н. В. Недоброво мають не пройти повз його харківську юність, що його повністю сформувала і як особистість, і як поета. Вони мають звернутися й до архіву А. І. Белецького, зокрема до його повісті «Проти туги про старі добрі часи». Ця надзвичайно цікава біографічна повість ще чекає не тільки на свого дослідника, але й на свого видавця.

**Ключові слова:** архівні джерела, документальні відомості, витоки творчості, декаданс.

#### Zvynyatskovsky V. Ya. THE STUDENTS OF THE THIRD GYMNASIUM:

#### KHARKIV GYMNASIUM STUDENTS N. V. Nedobrovo, B. V. Anrep, A. I. Beletsky

This work is devoted to the restoration of the spiritual identity of the young N. V. Nedobrovo, B. V. Anrep and A. I. Beletsky. Based on the memoir and archival data, the author analyzes the biographical and aesthetic origins of their creative activity, and concludes that the future researchers of N. V. Nedobrovo's work should not pass by the Kharkov youth, which fully formed him both as a person and as a poet. They should also turn to A. I. Beletsky's archive, in particular, to his story «Protiv toski o starom dobrom vremeni» («Against the yearning for the good old time»). This interesting biographical story is still waiting not only for its researcher, but also for its publisher.

**Key words:** archival sources, documentary evidence, sources of creative work, decadence.

**Казарін В. П.**

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

**Новікова М. О.**

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

## ТАОРМИНА И ТАВРИДА (О СИЦИЛИЙСКОЙ ПРЕМИИ АННЫ АХМАТОВОЙ-ГОРЕНКО)

*В статье предложен и аргументирован новый взгляд на итало-крымский контекст жизни и творчества Анны Ахматовой-Горенко (1889-1966). Специальный акцент сделан на поездке Ахматовой в Италию, на Сицилию (1964), где поэт получила литературную премию Европейского сообщества писателей – «Этна-Таормина». Этот эпизод постоянно упоминается в современных биографиях Ахматовой, однако он не рассматривался как важное событие в её эмоциональной и духовной жизни. Ни разу ахматовские сицилийские сюжеты и импресии не ставились в параллель к сюжетам и импресиям крымским. Между тем пристальный анализ открывает многие – ранее не замеченные – пересечения деталей хронотопа, культурных и религиозных реалий и символов Сицилии и Крыма. Биографический и поэтологический подходы доказывают, сколь существенным оказался этот двойной – крымско-итальянский – опыт для Ахматовой-человека и художника.*

**Ключевые слова:** Анна Ахматова-Горенко (1889-1966), Италия, Сицилия, Крым, литературная премия «Этна-Таормина» (1964), историко-культурные и духовные пересечения, итало-крымский контекст творчества и биографии Ахматовой.

### 1.

*Прелиминарии.* Она была знаменитостью 1910-х – 1920-х годов. Но потом, за несколько десятилетий непечатанья, стала полузабытой. Её продолжали высоко ценить, но (как тогда говорили) «в узких кругах». Её подвергли гражданской казни (по её собственным словам) и моральной анафеме специальным постановлением ЦК ВКП(б) 1946 года [1]. И всё-таки она – Анна Андреевна Ахматова-Горенко (1889-1966) – успела дожить до общественной и литературной реабилитации.

Вот как пишет об этом ахматовская помощница и сочувственница Ирина Николаевна Пунина, дочь Николая Николаевича Пунина (третьего мужа А.А.): «В 1954-м году – впервые за много лет – Анна Андреевна выехала за пределы Москвы-Ленинграда, вместе с Аней Каминской она побывала в Таллине, и это был первый симптом пробуждения. Постепенно Ахматова получает возможность работать и печататься, ей дают всё больше и больше заказов на переводы корейской, китайской, болгарской (добавим: и украинской. – *Авт.*) поэзии; публикуются её собственные стихи в периодических изданиях. Наконец, в 1958-м году вышла первая после страшного постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. маленькая книжка стихов Ахматовой. В 1961-м – следующая. <...>

В 1960-е годы стихи Ахматовой были переведены и изданы почти на всех европейских языках».

Труднее дался выезд А.А. за границу. Продолжим рассказ И. Н. Пуниной: А.А. «многократно приглашали на различные форумы», но «Союз писателей (СССР. – *Авт.*), как правило, даже не уведомлял об этом Ахматову» [2]. Наконец, летом 1964 года в Ленинграде побывал генеральный секретарь Европейского сообщества писателей Джанкарло Вигорелли. Он навестил А.А. в Комарово и лично передал ей приглашение на очередной конгресс сообщества, местом проведения которого была выбрана Сицилия. Там А.А. должна будет получить Международную итальянскую литературную премию «Этна-Таормина» [3].

### 2.

*Италия, Сицилия, Таормина.* Первый – после полувекового перерыва – выезд А.А. за границу. Первая антологическая подборка её стихов в зарубежном переводе Нобелевского лауреата Сальваторе Квазимодо. Первая иностранная литературная премия. Все эти события глубоко символичны. Прокомментируем их и перейдём к итальянским местам действия.

Почему символичны для Ахматовой события 1964 года? Во-первых, усилились, но и инвер-

тировались для неё понятия «своего-несвоего». Пересечение границы (по ахматовским ощущениям и воспоминаниям её спутницы) оказалось не *расставанием* с Ленинградом, а *встречей* с Римом, потом с Сицилией и Таорминой. Правда, особенно мечтала А.А. повидать Венецию, памятную ей с первой поездки в Италию (1912). Не получилось. Проезжали город ночью, притом в густом тумане.

Второе открытие: не всюду Италия «второго приезда» стала для А.А. «своим» пространством. Стали – колокольный звон и предрождественское убранство окон в Катанье, столице Сицилии (напомнившее А.А. предрождественское детство). Осталось «чужим» – там же – огромное административное здание на центральной площади и помпезная статуя перед ним («напоминающая американскую статую Свободы», пишет И. Н. Пунина [2]; для «советских» гостей ассоциация могла быть и другой). «Своей» доброй сказкой – стала «декабрьская весна» Сицилии: плоды лимонов и апельсинов на деревьях вдоль дороги, ярко-зелёная трава и цветущие («выше двухэтажных домиков») кактусы. «По-чужому» – шокировали роскошно-безвкусовые номера в столичных гостиницах. «Своим» сделался доминиканский монастырь в Таормине, в её время уже превращённый в отель: «номера»-кельи, старинные деревянные кровати и окна до полу, открытые в сад. «По-свойски» – пришли к А.А. «представиться» весёлые поэты и журналисты-итальянцы; как «своим» – поставила им гостя чёрный хлеб с водкой; «по-свойски» потекла беседа за полночь. «Несвоими» остались официальные заседания, конференц-залы, мрамор и бронза, «юпитеры» и хроникёрская охота за сенсациями. «Свой» был Твардовский: при вручении премии он непосредственным образом готовил выступление лауреатки и благоговейно слушал её recitation стихов о Музе и о дантовских «страницах Ада». (И. Н. Пунина: «Я не помню такого сосредоточенного внимания к стихам даже среди самых горячих поклонников Ахматовой» [2].) «Несвоими» как были, так и остались чиновники от Союза писателей.

Суммируем: своим оказалось для поэта и хронологически далёкое (память о детстве и юности, когда Родина и Западная Европа ещё не выглядели как разные планеты), и близкое (когда картины зарубежья и «приневаской столицы» воспринялись как уже непохожие, но ещё взаимно «переводимые»). Чужим обернулось всё, что резко дистанцировало их друг от друга и делало А.А. 1964 года чужестранкой и в Италии, и «дома».

Едва ли она позабыла сильный образ фашистской Италии дуче 1930-х годов в стихах Осипа Мандельштама: «<...> И над Римом диктатора-выродка / Подбородок тяжёлый висит». Но и чёрные «маруси» (арестантские автомобили) у ночных подъездов Ленинграда эпохи сталинизма она забыть не могла. Радость таорминской встречи для обеих сторон, и российской, и итальянской, была обоюдной. Это была общая радость освобождения [4].

Но что же увидела А.А. в Сицилии? Глазами истории не только десятилетий, а и столетий (или тысячелетий)? Какие мосты прорисовались между этой Большой Историей – и личной биографией таорминской лауреатки?

Сразу заметно: над обеими историями звучит одно имя – Тавр. Детство и юные годы поэта осенены Крымом: древней Тавридой и Херсонесом Таврическим. Себя А.А. называла «последней херсонидкой». В Тавриде она провела не одно лето, спасаясь от семейного недуга – чахотки. В евпаторийской гимназии Таврической губернии она затем училась (занимаясь по состоянию здоровья – дома и сдав экзамены экстерном) [5].

Сицилийская Таормина расположена на склоне и у подножия горы Тавр (Monte Tauro, 206 м над уровнем моря). Гора, конечно, тоже сицилийская. Но древние греки «отсчитывали» местоположение Тавра не от Сицилии, а от Малой Азии (как и современные геофизики). Тавр – не обособленная гора, это часть гигантского горного массива, начинающегося у мыса Священного (современный турецкий мыс Хелидони). Далее один отрог Тавра уходит в Палестину, другой в Армению, а третий – через Северный Кавказ и горы Крыма – на Балканы и оттуда к Южной Италии и Сицилии [6].

От этого Тавра идут и все производные: имя племени тавров (Tauri [7]), прозвище богини Артемиды Таврической – Таврополос (Tauropolos [8]) и название города. У эллинов он был Тауроменионом, у римлян Тауромениумом, у сицилийцев Таурминой, у итальянцев Таорминой [9].

Весёлые таорминские гости А.А., по всей вероятности, не только пели песни, читали стихи, ели экзотический чёрный хлеб и пили экзотическую водку. (Всеми этими припасами снабдили Анну Андреевну перед заграничным вояжем друзья. Таким же было традиционное сувенирное снаряжение «советского» туриста и годы спустя.)

Патриотичные сицилийцы наверняка рассказывали А.А. историю своих родных мест. Начать они могли с того, что древнейшее население острова пришло в Западное Средиземноморье

раньше индоевропейцев италийцев, будущих римлян. Потом Сицилию колонизовали бежавшие от ассирийцев финикийцы, потом филистимляне-палестинцы, жители Средиземноморья Восточного. Их потеснили эллины, тоже уплывшие, но от внутренних «бурь гражданских». Они и заложили селение Тауроменион в середине IV века до н. э. Бури, однако, настигли их и там. Кровавые внутренние распри тянулись до конца III века до н. э. и помогли римлянам захватить город.

Римляне тоже принесли мало покоя. В середине II века до н. э. Сицилию сотрясло Первое восстание рабов, в конце века будет и Второе. Рабы создали на Сицилии даже своё государство, но в конце концов были побеждены и перебиты. Однако «бури гражданские» продолжались. Через Тауромениум прокатилась война Октавиана с Помпеем – двух из трёх соправителей Римской республики. Победил Октавиан, ставший императором Августом, а город на его пути был полностью разорён. Из крупного торгового, ремесленного, культурного центра (античный театр в Таормине был рассчитан почти на 10 000 зрителей) город стал небольшим селением. До прежнего числа обитателей он дорастет лишь к 2004 году (10 863 жителя) [10].

Время шло. В начале X века н. э., после двух лет осады, византийская Таормина была захвачена арабами. Вторично арабы взяли город через полвека. Античный городской центр был разрушен, на окраине отстроили новый центр – арабский. Город переименовали в честь халифа Мусы в Аль-Моэзию.

Ещё через столетие, в XI веке, город отвоевали у арабов-«сарацинов» норманны. Его опять переименовали, на прежний лад. Постепенно были застроены христианские святые места: кафедральный Никольский собор (Dom San Nicolo, XV в.), церкви во имя Св. Августина, епископа Гиппонского (San Agostino, XV в.), Св. Панкратия, епископа, покровителя города (San Pancrates, XVI в.), и другие. Особо чтима таорминцами Церковь Божией Матери в скале (Madonna della Rocca, XVII в.) [11]. Об этих святынях речь ещё пойдёт ниже.

### 3.

*Петербург, Крым, Херсонес.* Даже эта – вынужденно краткая – «биосправка» сицилийского города, наложенная на житейскую географию нашего поэта, даёт понять, сколь много у них точек соприкосновения. Разовьём эту мысль шире.

Петербург-Петроград-Ленинград А.А. кажется несоизмеримым с Таорминой в историко-куль-

турном плане. Но это не совсем так. У «принева-ского» побережья и прибалтийского взморья, как и у Сицилии и Таормины, было своё «доисторическое», легендарное прошлое. Кто из питерцев не помнит легенду о встрече Петра I-го и «чухонского» волхва-шамана? На Васильевском острове (будущем питерском адресе близкого знакомого Ахматовой – поэта Иосифа Бродского), под могучим дубом (а дубы служили священным деревом для всех индоевропейцев, и не только для них), у неевского лукоморья царь (по легенде) встретил местного жреца. Выбирал властитель место, где «будет город заложен / на зло надменному соседу», то есть шведам. Волхв покачал головой и указал на почернелую отметину на коре дуба – верхнюю границу ежегодных невыходных наводнений. Пётр приказал дуб срубить, а город заложить. Он-то думал, что действует (по формуле Пушкина) «на зло» политическому сопернику России на Балтике. Оказалось, это историю Петербурга Пётр сам «заложил» злу – вопреки «велению Божию» (снова по формуле Пушкина), вопреки окружающей природе [11, с. 47-66, 287-294].

Таормина была построена и заселена греками. Её ландшафтное место – плато на Тавре (горе с вулканическим и подводным, рифовым прошлым). Стоит город неподалеку от действующего вулкана Этны. Место это таорминцы освоили тоже не от лёгкой жизни. Их прежнее селение на острове Наксосе [15] было захвачено и разрушено в конце V века до н. э., жители его были изгнаны.

За древними греками вырисовываются (мы помним) ещё более древние обитатели – сикулы. Имя этого племени навеки сохранила Сицилия-Сицилия. Все последующие века, при каждом восстании рабов или при набегах «чужих» племён, аборигены – потомки сикулов – становились на сторону «несвоих». Так продолжалось, пока и греки, и сикулы не слились воедино, превратясь в сицилийцев.

Состязание «чужой» цивилизации и «своей» природы [16] сближает Таормину не только с Петербургом, но и с Тавридой. В III веке до н. э. таорминцы построили театр (фото театра см. [17]). Вырубили они его прямо в священной горе Тавр, срывши и перенеся ради этого (по современным подсчётам) около 100 000 м<sup>3</sup> известняковой породы. Анна Андреевна знала аналогичный таврический прецедент.

В 1929 году она снова лечилась в Крыму, на сей раз в южнобережном посёлке Гаспра, возле бывшей римской крепости Харакс [18, с. 215-216]. Находится Гаспра вблизи Алупки, знаменитой

своим дворцом и парком, которые некогда были именем графа Михаила Воронцова. От местных жителей или приезжих деятелей культуры А.А. могла слышать, как в XIX веке, при оформлении алушкинского ландшафтного комплекса, была взорвана и скрыта огромная часть гранитной скалы, на которой этот комплекс возводился. А скала эта уступами уходит ввысь – и там, наверху, именуется горой Крестовой, то есть Священной [19]. Вспомним мыс Священный – начало Таврского массива.

Мог таорминский театр напомнить нашему поэту и более ранние эпизоды её крымской биографии: годы, проведённые в Херсонесе Таврическом. Если театр – гордость Таормины, то ведь и херсонесский античный театр – единственный на территории всего бывшего Советского Союза.

Херсонес и Таормина поразительно схожи не только своими пейзажами, но и своей историей. И там, и там очаги эллинской цивилизации окольцовывались более архаичными «варварами». Херсонес окружали тавры, затем скифы, потом сарматы. Таормину фланкировали сикелы и сиканы. Оба города переходили «по наследству» от Эллады к Риму, от Рима к Византии, от Византии под власть Востока: Херсонес – Крымского ханства, Таормина – арабских эмиратов [20, с. 339-356].

Есть и второй архитектурный комплекс, «аукающий» Тавриду с Таорминой. В перечне таорминских храмов мы уже упоминали Церковь «Богоматери в скале» (Madonna della Rocco). Аналогичная святыня осеняет и Крым – его Бахчисарайский Успенский пещерный монастырь. Икона Богоматери буквально помещена здесь в скале – над лестницей, ведущей в пещерный храм и в пещерные кельи этого монастыря ([21]; см. также ниже).

В связи с Бахчисараем уместно вспомнить ещё одно «сближение». В 1916 году осенью А.А. приезжала из Севастополя на неделю в Бахчисарай. Там её ждал поэт и филолог, верный друг и поклонник – Николай Владимирович Недоброво. Как и она, он болел чахоткой; как и она, приехал в Крым лечиться; как и её, его вскоре накроет девятый вал революции, красного террора, голода – и (в отличие от неё) скорострительной смерти. В Бахчисарае они простятся навсегда на «ступенях» лестницы. Одной из многих лестниц той поры, которые позволяли жителям расположенной на дне глубокой долины крымскотатарской столицы подниматься по крутым склонам вверх на травяные пастбища. И именно о Бахчисарае и об этом их «итальянском расставании» (череда «звёздных» райских ночей и скорбный разрыв) А.А.

будет вспоминать и писать по дороге в Таормину: «Подъезжаем к Риму. Всё розово-ало. Похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись навсегда с Н. В. Н<едоброво>.» [29, с. 800].

Символично, что ступени лестниц будут сопровождать поэта и в скалистой Сицилии. Не заметить этих сближений Тавриды и Таормины, Черноморья и Средиземноморья, путешествуя по Италии, А.А. не могла.

#### 4.

*Премия.* У премии, вручённой А.А. на Сицилии, тоже есть собственная история и собственные персонажи-номинанты.

Перечень тогдашних литературных премий Европы возглавляет, конечно же, шведская «Нобелевка» [22]. О ней мечтала последние годы жизни А.А. Мечтала, номинировалась, но премии этой не получила [23].

Получила Анна Ахматова-Горенко, отмечавшая в 1964 году своё 75-летие, национальную и международную премию сицилийского города – «Этна-Таормина». Её в «советских» списках престижных иностранных премий того времени как раз и нет [24]. Это может означать, что для тогдашних «советских» справочников премия выглядела или излишне «эстетской», или слишком «региональной», или чересчур «частной». «Региональной» – то есть сугубо сицилийской. «Частной» – то есть учрежденной не государственными и не академическими инстанциями, а писателями, поэтами, критиками.

Первым лауреатом «Этна-Таормины» в 1951 году стал Умберто Саба (1883-1957). В дальнейшем премию (по новым условиям конкурса) стали получать двое. Один призер был итальянским поэтом, другой – иностранным. На второй церемонии, в 1953 году, премии удостоили поэта-герметиста Сальваторе Квазимодо (1901-1968). Через шесть лет он станет обладателем «Нобелевки» (1959) [27]. Другим лауреатом стал валлийский поэт Дилан Томас (1914-1953, посмертно). С тех пор он войдет во все ведущие антологии англоязычной поэзии (например, в антологию Оксфордскую [28]).

Об этой церемонии вручения премии сообщил в мае 1954 года американский журнал «Поэзия» (Poetry). Сообщение было напечатано в его хроникальной рубрике [25, 26]. Рассказал о премиальной процедуре Джузеппе Виллароэл (Villaruel), член Оргкомитета. На конкурс были заранее приглашены поэты, имевшие публикации за



1950-1953 годы. Приз составлял 2 миллиона лир. Цифра впечатляет, но следует вспомнить, сколько тогда стоила лира. Кстати, денежную часть премии А.А., вероятнее всего, сдала после возвращения, «куда следует». Так было принято в СССР.

Анна Ахматова-Горенко удостоилась сицилийской премии на шестой церемонии [40, т. 5, с. 319]. В том году «дома», в СССР, готовилась уже свернуться Оттепель. 15 октября А. А., реагируя на отставку Н. С. Хрущёва, назовёт её государственным переворотом [29, с. 793]. Да, вышли из тени в широкую печать поэты М. Светлов, А. Вознесенский, Е. Винокуров, Б. Окуджава. Но романы К. Симонова («Солдатами не рождаются») или О. Гончара («Тронка») уже не становятся для читателя событием столь масштабным, как более ранние публикации тех же авторов. В. Песков («Шаги по росе») получает даже Ленинскую премию (как и О. Гончар), однако масштаба и его книге это не прибавляет. На подобном фоне масштаб и, так сказать, качество ахматовской поэзии заметны вдвойне.

Впрочем, уменьшение масштабности (или, говоря по-шекспировски, «существенности») премий докатится и до Западной Европы. В 2014 году премию «Этна-Таормина», – увы! – почившую вскоре после триумфа А.А., возродили как премию имени Анны Ахматовой. И получит её в Италии Лариса Васильева [30]. За что же? За хит-серию документальных новелл «Кремлёвские жёны»...

Зато трогательную речь произнесёт в 2015 году на открытии памятника Ахматовой мэр Таормины – Элигио Жардин. Обращаясь к собравшимся, он скажет: великая поэтесса в третий раз посетила Италию.

Откуда возник этот «третий раз»? Впервые (напомним) А.А. приезжала в Италию в 1912 году. Вторично – когда ей вручали премию. В третий раз она навестила пленившую её страну уже в виде собственного погрудного монумента.

## 5.

*Спутники.* Трагический поэт, трагический человек, – А.А. пережила множество несчастий. Кроме одного. Вопреки собственным словам («Эта женщина одна...»), в одиночестве она не оставалась никогда.

Поклонники, друзья, сёстры по бедам, коллеги по филологическим занятиям (пушкинистике, художественному переводу). Мемуаристы и биографы...

Рядом с А.А. всегда обнаруживаются спутники.

Не пришедшихся по душе она – достаточно решительно – отодвигала. Так она не подружилась с Корнеем Чуковским (но на всю жизнь подружилась с его дочерью). Не сошлась тесно с Надеждой Мандельштам (но очень тесно общалась с ним самим). Воздавала должное таланту Бориса Пастернака (но выше ценила человеческий и переводческий дар Михаила Лозинского [31, с. 170-190]).

Как бы то ни было, в Крыму или в Киеве, в Царском Селе или в Комарово, в Петрограде-Ленинграде или в Ташкенте – всюду Ахматова была окружена людьми. В Италии – особенно. Встречал её в Риме (и лично добивался её приезда) Джанкарло Вигорелли. Вместе с А.А. стал лауреатом премии «Этна-Таормина» 1964 года итальянский поэт Марио Луци (1914-2005, позже номинировался на Нобелевскую премию). Сопровождал её по Риму и первым перевёл её стихи на итальянский язык Карло Риччо. Ехала с нею в Италию Ирина Пунина. Из числа делегатов конгресса Европейского сообщества писателей в гостинице её посещали Ингеборг Бахман и Ганс Рихтер. Премьерой своего фильма «Евангелие от Матфея» украсил праздник кинорежиссёр и поэт Пьер Паоло Пазолини, подаривший А.А. своё стихотворение. Когда её чествовали, за столом президиума, помимо Вигорелли, сидели Сальваторе Квазимодо, Джузеппе Унгаретти и Рафаэль Альберти. В «советской» делегации ей тоже сопутствовали не только чиновники, но и поэты – руководитель делегации Алексей Сурков, Александр Твардовский, Константин Симонов, Микола Бажан. А ещё ведь были вокруг и рядом поэты всей Европы – итальянцы, испанцы, финны, португальцы, шведы, французы, немцы, румыны, англичане, югославы, венгры, ирландцы, болгары, исландцы, поляки, чехи и словаки... А еще фотографы, журналисты, кино- и телеоператоры.

Знаменательно, что в Риме к ней придёт сын Шаляпина – Фёдор Шаляпин-младший.

Помимо дара притягивать к себе людей, А.А. обладала ещё одним даром. За десятилетия расставаний без надежды на встречи, прощаний со скудной последующей перепиской, в эпоху не найденных могил и утраченных адресов, у Анны Андреевны всё больше развивалась способность видеть незримое и слышать не произнесённое вслух. Из текста в текст, из года в год Ахматову-поэта всё чаще сопровождают тени, сны, призраки и видения. Шаги вместо шагающих. Видения вместо зрелищ. Тихие веянья воздуха вместо звуков.

Спутники сидят с нею «в сумраке» пустых театральных лож. Двигаются по Летнему саду вместе со статуями – толпа невидимых «друзей и врагов». И всякий раз их «присутствующее отсутствие» доставляет поэту острую боль и не менее острое наслаждение, – чувства, зачастую гораздо более трепетные, чем от тех же персонажей в «реале».

Над реальным «Осей» (Мандельштамом) позволительно дружески подтрунивать. «Возлюбленные очи», глядящие на А.А. откуда-то из-за Енисея (точней – из дальневосточного концлагеря), иронию исключают. Александр Блок может «улыбнуться» А.А. из прошлого «презрительно» – она ему никогда. Он уже умер, она жива. Власть ушедших сильнее.

А в Италии? На прощальном смотре всей ахматовской жизни? От бесконечно далёкого лета Тавриды, где осталась «дикая девочка», до «весенней зимы» Таормины, где всё ещё красивая, однако непоправимо немолодая лауреатка получит свой счастливый европейский билет. Но получит у того «причала», к которому вот-вот приблизится «государыня- смерть сама».

Людей и там вокруг поэта много – даже больше, чем дома, особенно последние десятилетия. По сути, именно в Италии за три с небольшим декабрьские недели А.А. проживёт нормальную жизнь литературной звезды первой величины. И спутники, наряду с нормальными живыми, будут у неё тоже нормальные, тоже живые, но живые вечно.

Сегодня читателям и исследователям Ахматовой-Горенко не надо объяснять, что такое святцы. Но донныне нам трудно вчувствоваться в тот – многовековой – мир, где святцы были не «фактами словесности», а регуляторами жизни.

Авторы настоящего сообщения уже писали о пребывании в августе 1917 года в крымской Алуште друга А.А. – поэта Осипа Мандельштама [32]. В стихотворении «Золотистого мёда струя из бутылки текла...», написанном тогда же, Осип Мандельштам (как и А.А.) упомянет некоторых из своих невидимых спутников. Гомеровскую Пенелопу, ждущую мужа (хотя он может никогда не вернуться). Гомеровского Одиссея, на родину всё же вернувшегося, и не с претензиями к несправедливой судьбе, а с духовными богатствами, накопленными за время странствий. Гомеровских аргонавтов, привезших домой не усталые проклятия, а золотое руно...

И в конце своих стихов – Осип Мандельштам выразит надежду, что «печальная Таврида» тоже одарит всех их: вынужденных «апатридов» и

«депортантов». (Слов таких в тогдашнем обиходе ещё не было – явление уже было.)

К этому следует добавить ещё один – не замечаемый сегодня – факт былой реальности. В то же самое время, в том же самом таврическом пространстве, в церквях Алушты поминали святых, чья память отмечалась в августе 1917-го. Их биографии (звучавшие в молитвенных песнопениях или в проповедях) давали аудитории не «образы», а образцы. Образцы чего? Того, как можно прожить жизнь не менее грозную, чем у крымчан и приезжих 1917-го. Встретить вскоре гибель не менее страшную (включая истребление целых семей). И – не сломиться.

Проходили ли подобные образцы перед глазами А.А. 1964 года в сицилийской Таормине?

Прямых документальных свидетельств на сей счёт у нас пока нет. Однако едва ли католическая Италия, католическая Сицилия не познакомили северную гостью со своими святынями. А мы, знающие их внушительный список, не можем не заметить, сколь многие героини этих житий таинственно сопряжены с личным духовным опытом Анны Андреевны Ахматовой-Горенко.

Сайты и путеводители Таормины [10; 17] указывают на несколько наиболее известных «именных» городских храмов. Это Собор Святителя Николая [33; 34] на центральной площади (Dom San Nikolo, 1400). Построен он на месте одной из первых таорминских церквей. Это храм во имя Блаженного Августина [35; 36; 37] (San Agostino, тоже XV век). Возведён он в благодарность за избавление города от чумы. Это церковь в честь епископа и покровителя города Священномученика Панкратия [38] (San Pancrates, II половина XVI в.). Наконец, это церковь на вершине горы Тавр – «Божия Матерь в скале» (Madonna della Rocca, 1648).

Какое отношение имеют эти святые – и их жития – к жизни А.А.?

Св. Николай помогал отчаявшимся: невинно арестованным, осужденным и даже приговорённым к казни. Разве это не судьбы людей из ближнего круга А.А.? Разве не их она запечатлела в своей лирике и «Реквиеме»?

Св. Панкратий – ученик Апостола Петра, рукоположенный им в епископы. Но исполнял он не должность, а миссию, и её он выполнил ценой своей жизни и смерти: язычники заманили его и убили. Вероятно, об их замысле нетрудно было догадаться. Но не думал ли Панкратий о тех, кого его проповедь (а тем паче, его смерть) могла духовно укрепить? И не думала ли о том же А.А.,

мучительно размышляя над евангельским Молением о Чаше?

Блаженный Августин ближе всех стоял к людям типа Ахматовой. Блестящий ритор, филолог, философ. Автор полутрактата-полупоэмы в прозе «О граде Божиим» и первого новоевропейского дневника – «Исповеди». Всё это – характеристика Августина в «мирских» терминах. В терминах духовных его Небесный град – это реальное видение, его исповедь – это реальная очная ставка человека со своей совестью.

Чужд ли подобный опыт А.А.?

«Серийные» аресты, допросы «с пристрастием» и ликвидации новомучеников XX века, запечатлённые в ахматовских воспоминаниях и «Реквиеме», вполне накладываются на «серийные» пытки и ликвидации первомучеников-христиан первых веков нашей эры. Так, современниками Св. Панкратия по «серийному» мученичеству были Св. Маркелл, Епископ Сицилийский (Сикелийский), и Св. Филагрий, Епископ Кипрейский. Все трое – I век н. э.; у всех троих тот же день памяти – 9 февраля по ст. ст. Тройное «гроно» средиземноморских священномучеников (все – ученики апостола Петра) высоким духом и трагической судьбой перекликаются с «п'ятірим гроном» (М. Драй-Хмара) украинских поэтов-неоклассиков XX века из Киева, трое из которых тоже погибли – на Соловках и на Колыме.

При вручении сицилийской премии Ахматова выбрала для ответного выступления стихи о Музе, диктовавшей Данте «страницы Ада». А ведь Дантов Ад – не литературное «описание», пускай гениальное. Он – документ реального человеческого покаяния. Реального переживания адских ужасов. Если угодно, это средневековый «Архипелаг ГУЛАГ», – только тот, где невиновных нет... Не поэтому ли Александр Твардовский, сын крестьянского (и репрессантского) белорусского рода, слушал строки Ахматовой о Данте НЕ ТАК, как слушают тексты «художественной литературы»?..

Высшая из возможных встреч А.А. на сицилийской земле – это встреча с Via Dolorosa, Крестным Путём, и с Madonna della Rocca, «Богородицею в скале». Усталая, больная сердечница, – Анна Андреевна откажется в Риме даже от экскурсии по этрусским местам и от поездки к мемориальному дому Джакомо Леопадии, чьи стихи она переводила. Едва ли она смогла бы подняться пешком и по таорминской Via Dolorosa. Но этот путь, этот храм, эта Мать, отдавшая Сына на смерть ради спасения людей, сами воочию предстали перед нею.

6.

*Цвета судьбы.* Как мы помним, один из духовных наставников А.А. в Сицилии – Блаженный Августин. Недаром его именем назван храм в Таормине, на ахматовском маршруте. Но и сам по себе Августин веками был, так сказать, «святым интеллигенции».

Житие Св. Августина – не житие «готового святого», ни даже «готового христианина». Он лично прошёл через многие испытания, близкие последующим интеллектуалам. Античная философия, античная героика, античное искусство долго ослепляли и очаровывали юного Августина. Подобно этому блеск и риск литературных, философских, религиозных исканий Серебряного века десятилетиями соблазнял А.А. То, что театральный веер этого века – сломанный, а запах его не только сладкий, но и страшный, – она осознала лишь в «Поэме без героя» и далее. Аскеза позднего Августина сродни аскезе и страдальчеству ахматовского «Реквиема». Вот отчего и Августин «Град Божий», и Августинова «Исповедь» в мире Ахматовой прочитываются как некий сверхтекст о «полной гибели всерьёз» (Б. Пастернак). Но ведь и о полном спасении всерьёз! В этих текстах возникает не риторика блестящего витии, а реальные видения реального страдальца-исповедника. Так происходит и с ахматовским Крымом.

Четыре цвета окрашивают и ахматовский Крым 1916 года, и ахматовский Рим года 1964-го. Это цвета красный (алый) и золотой – колоративы страсти и власти, царственности и жертвенности, кровотокающей сиюминутности и всепреодолевающей вечности. А рядом – чернота (тьма, скорбь, потери, смерть) и белизна (чистый лист творческих замыслов, но и снег, седина, тоже потери, тоже смерти).

Существует бахчисарайское ахматовское видение («Вновь подарен мне дремотой...», 1916). В нём Ахматова заявляет, что видит сквозь эту дремоту «золотой Бахчисарай» своей последней крымской встречи с одним из главных лирических героев её «серебряной» юности – Николаем Недоброво. Их неделя в Бахчисарае описана как священнодействие и волшебство, когда в былой столице Ханства, столице Крыма – вечно Юго-Востока – вечно длится встреча-прощание двоих, в присутствии третьей – Царицы Осени.

Это золотое видение озаряет все сутки бахчисарайского цикла: и «пёстрый» день, и багряный закат, и надвигающееся «царство тени», куда уходит не только «утешный» друг, а и всё молодое прошлое «легендарного» века и его поэтов: и поэта-мужчины (Н.Н.), и поэта-женщины (А.А.)...

Почти через 50 лет, в надписи 1964 года на книге своих стихов, подаренной молодому переводчику А.А. и её гиду по Риму, Карло Риччо, Ахматова назовет 6 декабря (по старому стилю – день Св. Николая «зимнего», по новому стилю – день Св. Александра Невского, покровителя Петербурга) – «золотым днём» [29, с. 801].

Перед нами не просто цветовое совпадение с Бахчисараем. «Золотой» римский день охватывает и блаженное стояние А.А. на площади Св. Петра, в толпе паломников, и полуденный колокольный звон собора, и слёзы потрясённой А.А., замеченные её гидом. А ещё глубже – в лейтмотивном «золотом» эпитете скрыты и другие композиционные параллели. Молодой друг, поэт Николай Недоброво в Бахчисарае – молодой друг, поэт-переводчик Карло Риччо в Риме. Экстаз бахчисарайской ночи («звёздный рай») – экстаз римского полдня. Прощание навеки с райским Бахчисараем и его «утешным» спутником – прощание навеки с райским Римом и его «милым» провожатым. (Ибо не могла А.А. не понимать: и по возрасту, и по установкам «советского» официоза она вряд ли попадёт в Италию ещё раз).

Вернёмся теперь к двум другим колоративам, оставшимся пока за скобками: к алому и белому цветам.

Алый («розово-алый») цвет пронизывает – прямо или косвенно – всю бахчисарайскую исповедь-видение А.А. Беседы Его и Её происходят у «воды», окаймлённой «пёстрой» стеной. Реконструкция бахчисарайских маршрутов этой пары [21] указывает: «задумчивая вода», вероятнее всего, – это бассейн на территории Ханского дворцового комплекса. А «пестрота» вокруг – это (с учётом осени) вьющийся по стене виноград, чьи листья приобрели все оттенки красного. У американского поэта Эдвина Робинсона (1869-1935) в любимом стихотворении президента США Теодора Рузвельта (1858-1919) «Льюк Хавергол» – «виноград багряный кольца вьёт» и шуршит его «мёртвая листва» [39]. У Ахматовой красная листва – не во дворце, а на ступенях города – как раз не мертва. Это листья крымского дубильного и красильного растения – сумаха. Их собирает и приносит в подоле (подобно крымским татаркам) сама Осень. Приносит – и осыпает ими ступени, «где прощались мы с тобой». А за кадром, в сознании читателя возникал ахматовский «красный кленовый лист», заложенный в Библии на гимне любви – «Песне песней».

Понятно тогда, почему в итальянских заметках А.А. упомянет «розово-алый» закат, провожавший её при отъезде из Бахчисарая (1916), на

фоне такого же цвета заката, встречавшего её при подъезде к Риму (1964). Совпадение вызвало в памяти умершего друга Николая Недоброво, и не его одного. Полагаем – на основании всего ахматовского цветовидения, – что эта алая палитра говорит не только о страсти и о расставании двоих. Это вдобавок нахлынувшая память о расставании с Крымом. Крымом как частью биографии нескольких поколений семьи Горенко и даже частью всего Серебряного века, и «календарного», и «легендарного».

Похоже, пребывание в Сицилии, «сицилийская вечерня» (по названию оперы Джузеппе Верди), обернулась для Ахматовой «сицилийским отпуском». Присутствием рядом заново, но и отпусканьем в мир иной целого сонма родных и друзей, возлюбленных и «товарищей в искусстве дивном».

В 1960-е годы, в письмах к Анатолию Нейману из больницы, после очередного, каждый раз более тяжкого сердечного приступа, А.А. говорит как раз не о смерти, а о посмертии. О том, как они будут продолжать жить вдвоём, петь пташками в клетке (слова Короля Лира, обращенные к мёртвой Корделии). Она же, эта Смерть-Посмертие, – незримо, но внятно, в цветовых ассоциациях, – сопровождает короткое – ликующее и плачущее – итальянское путешествие поэта: «А как музыка зазвучала / И очнулась вокруг зима, / Стало ясно, что у причала / Государыня-смерть сама» [40, т. 2, кн. 2, с. 238].

Вместе с Нею в итальянский мир Ахматовой входит «предзимний» царскосельский Пушкин: ещё одно прощание А.А. с ещё одним действующим лицом её собственной биографии. И – прощание с ещё одной «серебряной» любовью, которой А.А. посвятила самое большое число «адресных» стихов: 17 в сборнике «Белая стая» и 14 в сборнике «Подорожник» [40, т. 1, с. 803].

Этот сюжет «ведёт» у Ахматовой белизна.

Цветовой код Пушкин задал в повести «Капитанская дочка» (глава «Суд»). Пейзаж Царского Села начинается у него с ясного утра, с восходящего солнца, с вершин лип, «пожелтевших уже под свежим дыханием осени». (Заметим: желтизна здесь есть, золота нет; ср. «В багрец и в золото одетые леса» у того же Пушкина, тоже осеннего, но в другом тексте, «Осень»). Далее в повести рисуется сияющее озеро (без колоративов); далее – лебеди, которые «важно выплывали» (опять царственность, и опять без колоратива, хотя белизна лебедей уже прямо подразумевается). Но вот появляется «белая собачка» и – в

тон ей – дама «в белом утреннем платье». Следует известный диалог Дамы в белом (императрицы Екатерины II инкогнито) с Машей Мироновой. За диалогом идёт чтение письма, в котором содержится Машино прошение о помиловании жениха (белая бумага!), и развязка.

Последний раз (письмо на письмо!) «собственноручное письмо Екатерины II» мелькнёт «за стеклом и в рамке» дома Гринёвых. В письме – «похвалы уму и сердцу» Маши, но нет ни слова о том, как же «устроила» императрица обещанное Машино «состояние»? А никак. Потомки Гринёвых живут во флигеле, в глухом селе, «принадлежащем десятерым помещикам». Белизна великодержавной милости оказалась пустым местом. Место это заранее предсказал «длинный ряд пустых, великолепных комнат» императорского дворца, через которые когда-то камер-лакей вёл «устрашённую» Машу.

С кем же связана белизна в личной исповеди – лирическом цикле А.А.? Лейтмотивным цветом белый становится в сюжете Анны Ахматовой и Бориса Анрепа.

Белизна вторгается даже в акrostих, составленный из имени и фамилии Б.А.: «С покатых гор ползут снега, / А я белей, чем снег <...>» [40, т. 1, с. 257]. Ту же белизну встречаем в стихах о Духовом дне, когда Героиня ожидает Друга: «За окном крылами веет / Белый, белый Духов день <...> / Помоги моей тревоге, / Белый, белый Духов день!» [40, т. 1, с. 265].

Белый в этом лирическом цикле – не цвет пустоты, а цвет полноты. Это присутствие Света, объединяющего все цвета; Духа, объёмлющего все чувства, поднимая своими крылами их на высоту священного празднества...

Знаменательно: и в этом «белом цикле» исповедь любви – снова и снова – прорастает видением Крыма.

В стихах о Духовом дне отразилась херсонесская хроника. А.А. вспоминала: «В Херсонесе три года ждала от него письма. Три года каждый день, по жаре, за несколько вёрст ходила на почту, и письма так и не получила» [41, т. 1, с. 21]. Стихи повествуют об этом так: «Всё мне дальний берег снится, / Камни, башни и песок. // На одну из этих башен / Я взойду, встречая свет...» [40, т. 1, с. 265]. Херсонесский характер этого пейзажа нельзя не заметить и не отметить. Стихотворение датировано 1916 годом – оно практически синхронно стихотворению бахчисарайскому, отличаясь по локальным реалиям, но не по общекрымской привязке.

Так сложился «цветовой квадрат» Ахматовой. Все четыре ключевых цвета стали центрами, притягивающими персонажей, сюжеты, жанры – даже тексты разных жанров: устные ахматовские рассказы-«пластинки», письменные заметки, стихи, изданные и/или положенные в ящик. В сицилийско-итальянском контексте некоторые из этих цветов будут трансформированы. Белый уйдёт в подтекст: в лейтмотив светлого камня статуи, храмов и т.п. Чёрный заменится на лейтмотив радостных ночей (с гостями, поездками, рецитацией стихов). Но доминантные цвета всё же останутся дежурить на окраине таормино-римских пейзажей А.А. Их допуск в её стихи и в её биографию ещё произойдёт – и произойдёт снова уже скоро [42].

## 7.

*Вместо заключения.* Собрав – или реконструировав – подробности сицилийского путешествия Анны Андреевны Ахматовой-Горенко, от деталей доказуемых до деталей лишь возможных, – исследователи задумываются ещё и над целями своей будущей работы. А работа предстоит (по нашему убеждению) не просто большая количественно, но и выполняемая в новых масштабах, с использованием различных, в том числе новых стратегий.

1. На уровне фактологическом предстоит заполнить фон этой поездки, как с «советской», так и с итальянской стороны. Он включает десятки (если не сотни) персоналий, адресов и маршрутов; календарей политических, культурных, религиозных; текстов не только прямо относящихся к «декабрьской весне» А.А., но и составляющих её широкий контекст.

2. На уровне символическом важно уяснить, какое значение имел – или мог иметь – этот якобы «небольшой» эпизод. Здесь перспективным может быть движение от единичной биографии к биографии целой эпохи (и не одной), целого региона и страны (и не одной), целого поколения (и не одного). Ответы на эти вопросы не сводимы не только ко внешней хронике, но и к свидетельствам и реминисценциям сугубо «литературным».

Так, мы стремились найти объективные связи двух «заповедников души» Ахматовой: Италии и Крыма. За ними, однако, вставляли связи не только в пределах ахматовской поездки 1964 года, но столетий и тысячелетий. Для иных писателей такие аналитические масштабы были бы чрезмерными. Для ахматовской судьбы меньшие масштабы будут недостаточными.

3. Жизнь и поэзия А.А. ещё полны белых пятен, и причин тому много. Приведём только одну иллюстрацию. В поездке 1964 года А.А. была окружена аудиторией благожелательной и даже восхищённой. При всём том она не называла по именам дорогих ей «залетейских теней», не ссылаясь на живых, близких ей друзей. Полагаем, литераторы и журналисты Италии, прошедшие суровую школу своих 1930-х-1940-х годов, правильно разгадали причины столь выразительного умолчания.

4. Отсюда проистекает генеральная задача нового ахматоведения. Состоит она всё же (повторимся) не столько в закрытии лакун, сколько в открытии масштабов. Один из ахматовских мемуаристов, сэр Исая Бёрлин, назвал эти масштабы «космическими». Мы предложили термин «метафизические». Суть одна. Изучая Ахматову (и типологически схожие с нею фигуры), мы изучаем уже не просто литературу, но Сверхлитературу. И с этим необходимо практически считаться.

**Крым-Киев, 2013-2019**

#### Список литературы:

1. Казарин В. П., Новикова М. А. «... Ровно десять лет ходила / Под наганом...»: (А. А. Ахматова-Горенко и сэр Исая Бёрлин) // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: «Філологія. Соціальні комунікації». Т. 29 (68). № 2. – Київ: Гельветика, 2018. – С. 201-213.

2. Пунина И. Н. Анна Ахматова в Италии // *La Pietroburgo di Anna Achmatova*. – Bologna: Grafis Edizioni, 1996. – Р. 54-64.

3. [Б.а.] Русские писатели – лауреаты итальянских литературных премий. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://https://www.bfrz.ru/?mod=static&id=655>.

4. Многие из писателей, встречавших А.А. в Италии и/или переводивших её стихи, были в годы Второй Мировой войны участниками Сопротивления. См.: Потапова З. М. Литература Сопротивления: Италия // Литературный энциклопедический словарь (далее сокр. ЛЭС). – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 412.

5. Подробнее см.: Казарин В. П., Новикова М. А. Анна Ахматова и Херсонес: что сказали поэту «смуглые главы» храма? // Сайт «КРУ УНБ имени И. Я. Франко» ([franco.crimea.ua](http://franco.crimea.ua)). – 02.06.2014.

6. [Б.а.] *Taurus* // Словарь классических древностей по Любкеру. Пер. с немецкого. Под ред. Ф. Зелинского и др. СПб., 1885. – 1552 с. – С. 1346. (Далее сокращенно: Любкер).

7. [Б.а.] *Tauri* // Любкер, с. 1345.

8. [Б.а.] *Tauropolos, Arthemis* // Любкер, с. 164.

9. [Б.а.] *Tauromenium* // Любкер, с. 1346.

10. О Таормине также см.: <https://www.britannica.com/place/Taormina>; <https://ru.wikipedia.org/wiki/Таормина>.

11. Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина (Серия «Пушкин в XX веке». Вып. 1.). – Москва: Наследие, 1995. – 353 с.

12. Сходство не означает повторения. Таорминская церковь «Мадонны в скале» находится на вершине горы Тавр. В скале высечен храм (1648). К нему ведёт тропинка; вдоль неё стоят скульптуры, изображающие эпизоды Крестного Пути (Via Dolorosa) Христа на Голгофу. Находится церковь недалеко от местного замка; исторически она могла быть замковой церковью. Потому по размерам она невелика, и в путеводителях её нередко именуют часовней.

В Бахчисарае в скале, в вырубленной нише, находится икона Богородицы. Сама скала нависает над лестницей, ведущей в Свято-Успенский пещерный монастырский храм. Поэтому скала тоже названа Успенской. Икона написана прямо на ней, по камню. Это её отреставрированный вид после Крымской войны (1853-1856 гг.). По преданию изначально икона была написана не на камне, а на доске, – вероятно, кипарисовой, – и привезена в Бахчисарай из византийского монастыря в Сумеле (около Трапезунда, современного Трабзона, Турция). Принадлежит икона к типу «Одигитрии» (Путеводительницы) – к тем древнейшим образцам, которые специалисты возводят к творениям Апостола-иконописца Луки. Бахчисарайский список учёные относят к VIII-IX вв. н.э.: к периоду иконоборчества. Многие монахи бежали тогда из Византии в Тавриду, унося наиболее почитаемые иконы с собой, чтобы их спасти.

Позднее именно Бахчисарайский образ «возглавил» пеший исход крымских греков (1780) на материк, в Приазовье. Переселение было организовано властями после включения Крыма в состав Российской империи [13, с. 103-104].

Сегодня уже нелегко установить, поднимались ли Ахматова и её спутник, поэт Н. В. Недоброво, в 1916-м году, во время их совместного пребывания в Бахчисарае, по лестнице упомянутого Свято-Успенского монастыря, мимо Бахчисарайской иконы Богородицы «на скале», – и рассказывал ли им кто-нибудь историю этой иконы. Но сами символы Небесной Покровительницы, «Заступницы Усердной», «Путеводительницы», сама символика высокой горы/скалы и лестницы в небо имеют древний, мощный ассоциативный потенциал: античный, средневековый, ренессансный [14, с. 185, 333]. Без сомнений, воздействовал он и на путешественницу Ахматову – и в Бахчисарае 1916 года, и в Таормине года 1964-го.

Помимо городских и скальных лестниц Бахчисарая, помимо лестницы его Успенского монастыря и – в пару к нему – горной дороги к таорминской Церкви Мадонны делла Рокка, – помимо всего этого переплетения архитектурной и ландшафтной символики, на Ахматову 1964 года могли нахлынуть воспоминания о

живописных полотен, хранящихся в музеях Италии. Они поразили молодую А.А. ещё во время её первой итальянской поездки (1912).

С XIII века и дальше излюбленные темы этих полотен – поклонение Богоматери сонмами ангелов и святых, или введение девочки Марии в Иерусалимский храм, или обручение Девы Марии с Иосифом. Все эти сюжеты позволяли художникам разворачивать изображаемые события на лестнице. Зрительно – лестница была эмоционально сильным, впечатляющим местом действия; символически – она знаменовала собой связь мира земного с миром горним [3.8а]. Называем лишь некоторые, наиболее знаменитые итальянские картины, где в центре присутствует мотив священной лестницы: 1) Фра Анжелико Беато, «Коронование Марии» (1435) – лестница с 9 ступенями; 2) Рафаэль, «Обручение Марии» (1501) – лестница с 9 ступенями; 3) Беллини, «Мадонна со святыми» (1505) – лестница с 3 ступенями; 4) Тициан, «Введение во храм Пресвятой Богородицы» (1534-1538) – лестница с 9 ступенями; 5) Тинторетто, «Введение Марии во храм» (1555) – лестница с 10 ступенями, и др. Символическое число ступеней (3, 9, 10, 12) доказывает, что все эти лестницы – отнюдь не элемент чисто бытового архитектурного пейзажа. (Хотя, конечно же, реальные, «ступенчатые» ландшафты скалистых средиземноморских городов учитывались названными художниками тоже.)

13. Отин Е. С. Топонимия приазовских греков (историко-этимологический словарь географических названий): Издание 2-е, исправленное и дополненное – Донецк: ООО «Юг-Восток Лтд.», 2002. – 212 с.

14. Холл Джеймс. Лестница // Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара. – Москва: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.

15. [Б.а.] Naxos // Любкер, с. 909, 1245.

16. Поездик природы и цивилизации, разворачивающийся в пейзажах Сицилии, чутко уловил французский поэт Хосе Мария де Эредиа (1842-1905). В его книге «Трофеи» есть раздел, озаглавленный «Греция и Сицилия»; есть и отдельный сонет («Античная медаль»), Сицилии прямо посвященный. Лейтмотив этих стихов – сенсорная роскошь природы (и мгновений истории как вечного Настоящего) и, по контрасту, дряхлеющая память истории как вечного Прошлого). «Трофеи» еще в 1920-23 гг. перевел (вместе со своими учениками) друг А.А. – Михаил Леонидович Лозинский. Он же кратко изложил в комментарии к упомянутому выше сонету историю Сицилии, начавши её от финикийцев и карфагенян, затем греков, с 214 года до н. э. – римлян, с 440 года н. э. – вандалов, с 493 года – готов, с 535 года – византийцев, с IX века – сарацинов, с XI века – норманнов, в XIII веке – анжуйцев. См.: [Лозинский М. Л. Комментарий] // Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. (Серия «Мастера поэтического перевода»). Вып. 17). – Москва: Прогресс, 1974. – 216 с. – С. 211.

17. Фотоматериалы, использованные в нашей статье (пейзажи Таормины, бюст А. А. Ахматовой-Горенко, вручение ей премии «Этна-Таормина» и др.) см. на сайтах: <https://www.britannica.com/place/Taormina>; <https://ru.wikipedia.org/wiki/Таормина>; <http://www.bfrz.ru/?mod=static&id=655>; <https://www.russianartandculture.com/news-anna-akhmatovas-monument-opens-in-sicily>.

18. О Гаспре и Хараксе см.: [Б.а.] Всё о Крыме: Справочно-информационное издание / Под общ. ред. Д. В. Омельчука. – Харьков: Каравелла, 1999. – 400 с.

19. Галиченко А. А. Алушка: Дворец и парк. – Киев: Мистецтво, 1992. – 240 с.

20. Крым: Православные святые: Путеводитель / Составитель Е. М. Литвинова. – Симферополь: Рубин, 2003. – 384 с.

21. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального и поэтологического комментирования). **Публикация 1** // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Выпуск 10. – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – С. 60-72; **Публикация 2** // Сайт «Анна Ахматова: Ты выдумал меня...» ([akhmatova.org](http://akhmatova.org)). – 08.05.2013; **Публикация 3** // Сайт «Бахчисарайский историко-культурный заповедник» ([bikz.org](http://bikz.org)). – 06.06.2013.

22. Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой // А. Г. Найман. Конец первой половины XX века. Раздел «Приложения». – Москва: Художественная литература, 1989. – 302 с. 23. Гиленсон Б. А. [Нобелевская премия] // ЛЭС, с. 303.

24. Он же. Премии литературные / Зарубежный раздел // ЛЭС, с. 303-304.

25. [S.n.] Poetry Chronicle // Poetry. – New Jersey. – 1954. № 5. – P. 302-320.

26. Сайт [www.jstor.org](http://www.jstor.org). – Дата обращения: 15.12.2018.

27. Квазимодо Сальваторе (1901-1968), итальянский поэт-герметист. В годы II Мировой войны один из авторов литературы Сопротивления. Лауреат Нобелевской премии (1959). Выпустил две книги стихов до войны (1930, 1936), одну во время войны (1944), две книги после (1947, 1949). В русском переводе сборник его стихов (1961) вышел с предисловием Алексея Суркова, секретаря правления Союза писателей СССР. Герметизм – направление в итальянской поэзии и критике (1920-1940-е гг.). Ему присущи максимальные символичность и ассоциативность; минимальные логические и композиционные связи слов и строк. Затрудненность восприятия. В годы Сопротивления герметизм (Дж. Унгаретти, Э. Монтале, С. Квазимодо) выступал как оппозиция официальной пропагандистской политике и литературе. См.: Котрелов Н. В. Герметизм (Poesia ermetica) // ЛЭС, с. 77.

28. Дилан Томас (1914-1953), валлийский поэт. Выпустил три книги стихов до войны, одну после, писал прозу, автор радиопьесы. Имел среди критиков репутацию новатора. Thomas, Dylan. [Poems] // Poetry in English: The Anthology. – Oxford: OUP, 1987. – 1196 p. – P. 980-986.

29. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. – Издание 3-е, исправленное и дополненное. – Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2016. – 944 с., ил.
30. [S.n.] Italy Anniversary Akhmatova Prize Goes to Larisa Vasilieva. – Электронный ресурс. – Режим доступа: [www.russkijmir.ru](http://www.russkijmir.ru).
31. Фёдоров А. В. Из воспоминаний и размышлений о Михаиле Леонидовиче Лозинском – человеке и мастере // Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. (Серия «Мастера поэтического перевода». Вып. 17.) – Москва: Прогресс, 1974. – 218 с.
32. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...»: (Опыты реального комментария) // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: «Філологія. Соціальні комунікації». Т. 29 (68). № 1. – Київ: Гельветика, 2018. – С. 142-152.
33. [Б.а.] Мария, Богородица // Полная популярная библейская энциклопедия. В 2 кн. Кн. 1. [Репринт издания 1891 г.]. – Москва: Издательство СП МСИ и др., 1990. – С. 454-456.
34. Аверинцев С. С. Николай-чудотворец // София-Логос: Словарь. – Киев: Дух и литера, 2000. – С. 139-140.
35. Аверинцев С. С. Августин, Аврелий // София-Логос: Словарь. – Киев: Дух и литера, 2000. – С. 15-16.
36. [Б.а.] Августин Блаженный, архиеп. Гиппонский (353-430 гг.) // Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. [Репринт]. – Москва: АО «Возрождение», 1992. – Стлб. 22-24.
37. Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М.: Наука, 1984.
38. [Б.а.] Панкратий Тавроменийский, священномученик // Православный церковный календарь. 2009. [Мученики]. – Москва: Издательский Совет РПЦ, 2008. – С. 26.
39. Robinson, Edwin Arlington (1869-1935) // Poetry in English: An Anthology. – New York, Oxford: OUP, 1987. – 1196 p. – P. 794-95. [Об участии президента США Теодора Рузвельта в судьбе поэта см. с. 794. Русский перевод стихотворения сделан М. А. Новиковой.]
40. Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный) – 2004.
41. Лукницкий П. Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. В 2 тт. – Paris: YMCA-PRESS, 1991-1997.
42. В жанровом контексте предсказания-исповеди-видения повышено значимо (но и страшновато) анреповское описание последней встречи с А.А. в Париже, – после Рима и Сицилии, накануне вплотную придвигавшейся её кончины. Анреп видит в почти не узнаваемой («величественная, полная») женщине царицу Екатерину. Боится, что та потребует от него свой давний подарок – потерянный Анрепом «чёрный перстень». Наконец, уходя в полуобмороке, Анреп целует А.А. на прощание в «безответные» губы. Все эти подробности делают его прощальное свидание с Ахматовой сильно похожим на встречу с «государыней-смертью». См.: Фарджен А. Приключения русского художника: Биография Бориса Анрепа. – СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. – С. 286, 299.

### **Казарін В. П., Новікова М. О. ТАОРМІНА І ТАВРІДА (ПРО СИЦИЛІЙСКУ ПРЕМІЮ АННИ АХМАТОВОЇ-ГОРЕНКО)**

*У розвідці запропоновано і аргументовано новий погляд на італо-кримський контекст життя та творчості Ганни Ахматової-Горенко (1889-1966). Спеціальний акцент зроблено на подорожі поета в Італію, на Сицилію (1964), де вона отримала літературну премію Європейського співтовариства письменників – «Етна-Таорміна». Цей епізод постійно згадується в сучасних біографіях Ахматової, проте він не розглядався як важлива подія в її емоційному і духовному житті. Ахматовські сицилійські сюжети та імпресії не ставилися в паралель до кримських сюжетів та імпресій. Тим часом пильний аналіз відкриває низку – раніше не помічених – перетинів деталей хронотопу, культурних і релігійних реалій і символів Сицилії і Криму. Біографічний і поетологічний підходи доводять, наскільки значущим виявився цей подвійний – кримсько-італійський – досвід для Ахматової-людини і митця.*

**Ключові слова:** Ганна Ахматова-Горенко (1889-1966), Італія, Сицилія, Крим, літературна премія «Етна-Таорміна» (1964), історико-культурні та духовні перетини, італо-кримський контекст творчості і біографії Ахматової.

### **Kazarin V. P., Novikova M. A. TAORMINA AND TAVRYDA (ABOUT THE SICILIAN PRIZE OF ANNA AKHMATOVA-GORENKO)**

*The paper offers and argues a new look on the Italian and Crimean context of Anna Akhmatova-Horenko's life and poetry (1889-1966). A special emphasis is laid on Akhmatova's trip to Sicily (1964), where the poet received the "Etna-Taormina" literary prize from the European Community of Writers. This episode is constantly mentioned in Akhmatova's new biographies, but so far it has not been considered an important event in her emotional and spiritual life. Akhmatova's Sicilian events and impressions have never been put parallel with the Crimean ones. Meanwhile, a close analysis reveals many – previously ignored – intersections among the chronotope, cultural and religious references and symbols of Sicily and Crimea. Biographical and poetological approaches prove how significant this double – Crimean-Italian – was for Akhmatova's human and art experience.*

**Key words:** Anna Akhmatova-Horenko (1889-1966), Italy, Sicily, the Crimea, «Etna-Taormina» literary prize (1964), historical, cultural and spiritual intersections, Italian-Crimean context of Akhmatova's creativity and biography.



*Кіхней Л. Г.*

Інститут міжнародного права й економіки імені О. С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

## ТЕАТРАЛЬНО-КАРНАВАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ

*В статье предлагается рассмотрение театрально-карнавального хронотопа как «внутренней формы» «Поэмы без Героя», реализуемой на уровне образно-семиотического кода, который герменевтически интерпретируется в разных интертекстуальных и смысловых регистрах. Показывается, что антураж и ключевые мизансцены Части Первой проецируются на традиционный святочный маскарад, ритуальная суть которого – вторжение прошлого – в будущее, мертвого – в мир живых. Доказывается, что именно этот сюжетный инвариант становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд разнородных театральных рецепций и карнавально-масочных образов в единую смысловую парадигму. Театрально-карнавальный патерн в итоге становится способом выражения авторских представлений о потаенной связи коллективного греха и исторического возмездия, блистательного лицедейства Серебряного века и трагического гротеска эпохи Большого террора и Второй мировой войны.*

**Ключевые слова:** хронотоп, карнавал, театральность, трагедия, архетип, интертекст.

**Постановка проблемы.** Анна Ахматова в одном из комментариев к наброскам балетного либретто по «Поэме без Героя» указывает на драматургическое начало в своей Поэме. «Так возьмись то с балетом, то с киносценарием, – объясняет она, – я все не могла понять, что собственно я делаю. Следующая цитата разъяснила дело: „This book may be read as a poem or verse play“ – пишет Peter Veereck (1961, „The tree Witch“) <...>. То же и одновременно я делала с „Триптихом“» [1, с. 363].

**Анализ последних публикаций.** Проблема театризации «Поэмы без Героя» в ахматоведении как таковая не ставилась, хотя подходы к этой теме находим в трудах Н. Крайневой и О. Филатовой [7, с. 898-936]; С. Коваленко [8, с. 506-732]; В. Рецептера [11, с. 196–200]; Б. Каца и Р. Тименчика [6, с. 232-248] и др. Указанные авторы прокомментировали ряд важнейших театральных и музыкально-сценических образов и мотивов Поэмы и в ряде случаев выявили генетические истоки скрытых драматургических аллюзий.

Принципиально важными в аспекте исследуемой проблемы представляются суждения Адама Поморского о «театральном хронотопе» «Поэмы без Героя» как о гротескном отражении, с одной стороны, коллективного («серебряновекового») сознания культурной элиты начала 1910-х годов; с другой стороны, как об «ироническом театре жизни» накануне 1 Мировой войны и реальном трагическом действе, развертываемом накануне 2 Мировой войны [10, с. 197-207].

Однако для ахматовской Поэмы характерна не столько открытая, жанрово выраженная, сколько

скрытная драматургичность, воплощаемая в театральном хронотопе (по слову А. Поморского), а также в приемах карнавализации, уходящих корнями в миф и ритуал [13, с. 15-21]. Отсюда **цель** настоящей статьи – рассмотрение принципов театризации и карнавализации в «Поэме без Героя» и выявление их функциональной роли в смысловой структуре ахматовского текста.

**Изложение основного материала.** Итак, в чем проявляется театризация? Во-первых, в насыщении текста «Поэмы без Героя» всевозможными театральными рецепциями. Мы можем вычленивать театральные отсылки нескольких видов. Первый вид предполагает включение в текст театрально-сценической атрибутики, имитирующей декорированное театральное пространство, феномен маски, театральной игры, описание самого хода драматического действия и сценические эффекты. Например: «Крик: «Героя на авансцену!» [1, с. 326], «А для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завывли сирены / И, как купол, вспух потолок» [1, с. 323], «До смешного близка развязка: Из-за ширм Петрушкина маска... <...> Пятым актом из Летнего Сада / Пахнет...» [1, с. 329]; «И летит, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima / Ты – наш лебедь непостижимый, – / И острит запоздавший сноб. / Звук оркестра, как с того света <...> По рядам пробежал озноб» [1, с. 329].

Второй вид театризации проявляется в отсылках к разным жанровым формам театризованных действ. Это трагедия, драма, опера,

комедия дель арте, балет и пр. Театральные жанры конкретизируются в реминисценциях, отсылающих читателя к мировой драматургии, прежде всего, к античной и ренессансной традициям. Ср. прямые отсылки к «лире» Софокла и Шекспира; «роковому хору», к героям античных и ренессансных трагедий – к Эсхиловой *Кассандре*; Софокловой *Гекубе*; к шекспировским *Гамлету* и *Банко*; к гетевским *Фаусту* и *Мефистофелю*.

Ахматова обращается также к более поздним драматургическим, оперным, балетным традициям (вплоть до европейского и русского модерна), индексируя их в именах авторов, персонажей, названиях спектаклей и других театральных действий.

Так, упоминания имен *Дон Жуана*, *Командора*, *донны Анны* в сочетании с эпитафией из либретто Л. да Понте (ср. в переводе с итальянского Ахматовой: «Смеяться перестанешь // Раньше, чем наступит заря. *Дон Жуан*» [1, с. 322]) отсылают к опере «Дон Жуан» Моцарта, а также к «Дон Жуану» Мольера и к «Каменному гостю» Пушкина. Имя «Клара Газюль» – аллюзия на театральную мистификацию П. Мериме (на сборник его пьес «*Théâtre de Clara Gazul*»); «Синяя птица», – на символистскую пьесу Метерлинка. Вопрос: «Что мне вихрь Саломеиной пляски?» (в сочетании с упоминанием имени *Иоканаан*) – отсылка к уальдовской «Саломее» и к одноименной опере Р. Штрауса, поставленной по этой драме.

Фраза «Из-за ширм Петрушкина маска», мотив ряжения, «кучерской пляски» – рецепции из балета И. Стравинского «Петрушка» [12, с. 223-224]; образы Коломбины, Пьеро отчасти восходят к балету «Карнавал» Р. Шумана, поставленному М. Фокиным в 1910 г. в Петербурге; отчасти – к лирической драме А. Блока «Балаганчик» в постановке Мейерхольда. «Мейерхольдовы арапчата» и имя Дапертутто отсылают к псевдониму и спектаклям того же Мейерхольда, в частности, к его «Маскараду» по драме Лермонтова.

Имплицитные отсылки к знаковым именам театральной жизни Петербурга первой половины 1910-х годов (Шаляпину, Анне Павловой, а также к ролям, сыгранным Ольгой Судейкиной (*Козлоной*, *Путаницы* и др.)), достаточно прозрачны и давно отмечены комментаторами Поэмы [7; 8]. Однако возникает вопрос: что же объединяет все эти драматургические и театральные аллюзии? Полагаем, что представленные в Поэме театральные аллюзии выполняют несколько смысловых функций.

Первая из них – вычленение архетипического сюжета, ядром которого оказывается мотив воз-

мездия, в том числе и мотив загробного мщения. К этому сюжету возводятся ситуации первой части Поэмы, героями которых выступают Дон Жуан и Командор. В ту же интертекстуальную типологию вписываются рецепции из трагедий «Гамлет» и «Макбет». Причем, если отсылки к «Гамлету» достаточно прозрачны (ср. «Что мне Гамлетовы подвязки, / Эльсинорских террас парапет?», то макбетовские реминисценции завуалированы и выявляются через авторские комментарии к Поэме: «Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит...» [1, с. 323] с примечанием в «Записных книжках»: «Макбетовские стихи <...> (Явление тени Банко на пиру)» [3, с. 112].

Также, в свете этого нарративного архетипа получают объяснение и мотив оперного пения «героя на авансцене» (ср.: «*Споет* о священной *месте*»), восходящий как к моцартовской, так и штраусовской операм, а также мотив танца и пляски, тематически связанный с пьесой О. Уальда «Саломея», в которой, напомним, Саломея смертельно мстит Иоканаану, не ответившему на ее любовь.

Вместе с тем, указанный реминисцентно-образный ряд выступает и как нарративный концепт жанра трагедии, образуя тем самым важнейший жанровый подтекст «Поэмы без героя», выходящий на смысловую поверхность во второй части Поэмы.

Другой комплекс театрализованных аллюзий и следовательно иная функция театрализации связана с феноменом карнавала, как основной феноменологической особенностью описываемой эпохи. Карнавал в «Поэме без Героя» также отражается в нескольких жанрово-видовых, регистрах: в Поэме присутствуют отсылки и к мировым карнавальным традициям – венецианскому карнавалу (ср.: «Вы ошиблись: Венеция дождей – / Это рядом... Но маски в прихожей / И плащи, и жезлы и венцы / Вам сегодня придется оставить...» [1, с. 323]); римскому карнавалу («Карнавальная полночь римской / И не пахнет...» [1, с. 337]), а также к версальским карнавальным традициям эпохи Людовика XIV (ср.: «*Que me veut mon Prince Carnaval?*»)).

Однако эти образные карнавально-маскарадные множества, пронизывающие словесную ткань первой части Поэмы, имеют свой генетический инвариант. По Ахматовой, таковым выступает святочный *обряд ряжения*. На это указывает неоднократное упоминание празднования Святков в тексте Поэмы и описания самого явления теней

из 1913 года «под видом ряженных» [1, с. 322], открывающего первую часть Поэмы. Празднование Святков на Руси представляло собой смешение христианской ритуальной символики с древними языческими обрядами, знаменующими зимний солнцеворот. Архаическим содержанием этих обрядов было общение с миром мертвых, от которых зависело благополучие живых.

По представлениям многих народов, на исходе старого года мир повергался в хаос, начинается разгул сатанинских сил и с того света возвращались души умерших [5; 13, с. 15-21]. С одной стороны, обычай ряженья в древности воспринимался как отвораживающее средство, способ отпугнуть демонов. Но со временем, как указывает Л. Ивлева, «ядром мифологического комплекса, порожденного самим обычаем рядиться, стала мысль о переряживании как «бесовщине» [5].

Антураж и ключевые мизансцены *Части первой*, включая театральные реминисценции и карнавальные аллюзии, включая дерзкое вторжение в дом *Автора* ряженных, а также уже упомянутую выше театрализованно-плясовую *интермедию*, проецируются на традиционный святочный маскарад, приуроченный к Святкам. Причем в народном календаре особыми, магически отмеченными датами, были *кануны* Святков: Сочельник (канун Рождества), Васильев Вечер (канун Нового года) и Крещенский Сочельник (канун Крещения). Именно эти даты (отмеченные в эпитафиях и преамбулах к первой и второй частям Поэмы) считались самыми благоприятными для ряженья.

Но если хронотоп *Части Первой* столь явно спроецирован на святочные кануны, то ее сюжет может быть развернут и интерпретирован как святочное «действие», и в силу этого должен иметь некий общий знаменатель, обусловленный ритуальной символикой Святков. Таковым, на наш взгляд, является архетипический мотив *прихода inferнальных сил в мир живых*.

Не случайно Ахматова прибегает к смысловой инверсии святочного обряда. В начале Поэмы не ряженные (согласно святочному обычаю) представляются чертями и покойниками, а наоборот – мертвецы, пришлецы с того света переодеваются ряженными, о чем прямо говорится в ремарке к 1-й главе: «К автору *под видом ряженных* приходят тени...» [1, с. 322]). Причем среди ряженных, пишет Ахматова, всегда может «затесаться» лишняя тень, которая непременно окажется некоей потусторонней сущностью. Ср.: «С детства ряженных я боялась, / Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них

«б е з л и ц а и н а з в а н ь я» / Затесалась...» <разрядка Ахматовой – Л. К.> [1, с. 325].

Отсюда следует, что феномен ряженья, маски, согласно художественной логике Ахматовой, сам по себе родствен демоническим превращениям: маска пустотна, это некий, если угодно, симулякр, который может обернуться любой личиной, предстать в любом обличье, вплоть до дьявольского (ибо перед кем же еще, если не перед Сатаной, «самый смрадный грешник» может быть «воплощенной благодатью»?)). Ахматовская интерпретация феномена «маски» в «Поэме без Героя» вполне согласуется с народной традицией. В свете святочного обряда маска предстает как inferнальная сущность, «лишняя тень»; как знак потери человеком самого себя. (ср.: «Маска это, череп, лицо ли...» [1, с. 324].

Вместе с тем, мотив ряженья, святочного маскарада у Ахматовой – благодаря отсылкам к Венецианскому и Римскому карнавалам встраивает русский святочный обычай в общеевропейскую карнавальную традицию, восходящую к Средневековью и Возрождению, а также к древнеримским сатурналиям (ср.: «Ты, что козью пляшешь чечетку» [1, с. 328]). Ведь тени из 1913 года пребывают в перманентном состоянии не столько русского святочного маскарада, сколько «общеевропейского» карнавала.

Как следует из ахматовских замечаний о прототипах карнавального шествия (в Прозе о Поэме), люди искусства, составляющие элитный слой Серебряного века, всегда играют определенные культурные роли, проецируя свое социальное, бытовое, эстетическое поведение на литературно-игровой или мифологический архетип (Фауста, Калиостро, Дон Жуана, Глана, Дапертутто, Ионна Крестителя, Гавриила, Мефистофеля и т.д.).

Философия и аксиология карнавала в контексте народной культуры глубоко разработана М. М. Бахтиным [2]. Но у Ахматовой карнавальные мотивы обретают, если так можно выразиться, антибахтинскую направленность: для нее карнавал – не праздник жизни, отменяющий условности (ср. у Бахтина: «...В карнавале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах» [2, с. 12]), а праздник смерти, прельщения и соблазна. И связано это, несомненно, с ее *православной* оценкой святочного обычая, уходящего корнями в языческую

мифологию. Святочное ряженье, как известно, считалось в народной среде делом греховным и небезопасным. Так, роли чертей, покойников и прочей нечисти позволялось играть только взрослым мужчинам. После праздника все принимавшие участие в ряженье должны были исповедаться и причаститься [5].

Эта негативная оценка распространяется не только на демонический карнавал в целом, но и на итальянскую комедию дель арте (генетически связанную с карнавальными традициями), которые в тексте Поэмы – через семантику «маски» – оказываются морфологически и рецептивно соотносительными со святочным обрядом. Ср.: «Карнавальная полночь римской / И не пахнет. Напев Херувимской / У закрытых церковей дрожит» [1, с. 337]. Для автора Поэмы карнавальными образами (равно как и персонажи комедии дель арте) – знаки потустороннего, «вывернутого», демонического мира. Не случайно образ Коломбины дублируется (и двойником ее оказывается «козлоногая», [1, с. 330]), а приход в дом Автора теней из прошлого «под видом ряженых» в «Решке» именуется «адской арлекинадой тринадцатого года» <курсив мой – Л. К.>.

Отсюда стойкие культурные ассоциации карнавальными сценами, описанными в Поэме, со средневековой традицией «плясок мертвецов». Правильность подобного истолкования подтверждает видение Автора: «Вижу танец придворных костей» [1, с. 331]), типологически восходящее к мотиву «плясок смерти» (разрабатываемому А. Блоком, а до него – в русской традиции – В.Ф. Одоевским, а в европейской – Ш. Бодлером и И. В. Гете). Не случайно героиня подчеркивает, что она – единственная живая среди гостей, пришлецов с того света: «Веселиться – так веселиться, / Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?» [1, с. 324].

Но кроме всего прочего, образ карнавала отражает и современную Ахматовой кабаре-культуру Петербурга 1910-х годов, вобравшую в себя карнавальными традициями прошлых эпох [4, с. 148]. Карнавальная атмосфера отражена в начале Поэмы – в шестивии «теней из тринадцатого года» – и буквально смоделирована в *Интермедии*. Не случайно в *Интермедии* упоминается артистическое кабаре «Бродячая собака» («Мы отсюда еще в “Собаку”...») как эпицентр карнавальности [9, с. 78-91; 4, с. 147-149] и воспроизведена пляска героини, прототипом которой была Ольга Глебова-Судейкина, яркая представительница кабаре-культуры. Ср.: «Как копытца, топчут сапожки, / Как бубенчик, звенят

сережки, / В бледных локонах злые рожки, / Окаймленной пляской пьяна...» [1, с. 328].

Однако святочный бал-маскарад превратившийся в разгул «петербургской чертовни», имеет в Поэме и несколько топических параллелей, наиболее важной из которых является топос трагедии «Фауст» И.В. Гете. Не случайно поэтесса в ремарке, описывающей «бесовской карнавал», прямо отсылает читателя к «гетевскому Брокену» (ср.: «...в глубине залы, сцены, ада или на вершине *гетевского Брокена* появляется Она же...» [1, с. 328]), где, напомним, разворачивалось действие *Вальпургиевой ночи* в трагедии «Фауст». Таким образом, «козья чететка» Коломбины – это не только фрагмент святочного ритуала, а еще и «цитата» из «Фауста» (отсылка к ведьмовским пляскам «Вальпургиевой ночи»), как бы разграниченная в святочной «интермедии».

Таким образом, карнавальная хронотоп становится семиотическим ядром Поэмы и объединяет целый ряд, казалось бы, разнородных театральных мотивов в единую смысловую парадигму. Так, упомянутый выше блуждающий сюжет мщения, воплощенный в трагедиях Шекспира и в моцартовской опере «Дон Жуан» в образах Командора, тени Отца Гамлета, призраке Банко, реализуется в «Поэме без Героя» в мотиве загробного возмездия: причем носителями идеи возмездия выступают также, как и в указанных классических трагедиях *призраки, мертвые, тени из прошлого...*

Вот почему в комплекс театральных интертекстов, присутствующих в «Поэме без Героя» (и в сопутствующих ей текстах), включаются и другие персонажи трагедий, драм, опер, балетов, в которых разыгрывается та же ситуация загробного мщения (это и призрак мертвой Гретхен, привидевшейся на Брокене Фаусту, и мстящий Саломее Иоканаан. Это и упоминание (в строфах, не вошедших в Поэму) о призраке графини из оперы «Пиковая дама» Чайковского; и о призраке Петрушки («Из-за ширм Петрушкина маска»), грозящем «своим мучителям» в финале балета И. Стравинского «Петрушка» [12, с. 224].

Итак, театрально-карнавальная хронотоп оказывается принципом, организующим сюжетно-смысловую и образную ткань Поэмы. Он стягивает воедино сюжеты мировых трагедий и современных театральных постановок, карнально-ритуальные традиции и кабаре-культуру Серебряного века.

Вот почему карнавальная культура предвоенной эпохи представляется Ахматовой бесовским маскарадом, несущим гибель. Ср.: «...и длится,

длится / Петербургская чертовня... / В черном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь, очевидно, / Но беспечна, прятна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...» [1, с. 326].

Карнавальная культура Серебряного века (и связанные с ней мотивы двойничества, оборотничества) инверсируются во второй части Поэмы. Само название *Части второй* – «Решка» – несет в себе смысл, «обратный» семантике *Части первой*, озаглавленной «Девятьсот тринадцатый год» (решка – реверс, оборотная сторона монеты). Заметим, что святочный хронотоп обеих частей знаменует кануны 14-го и 41-го годов XX века, то есть кануны двух великих мировых войн, зеркально рифмующихся друг с другом.

Отсюда смысловые инверсии ряда мотивов, имевших место в первой части Триптиха. Так, например, *свадебный обряд* («Под фатой “поцелуйные плечи”, / Храм гремит: “Голубица, гряди!» [1, с. 331]), в «Решке» оборачивается *похоронным ритуалом*. Ср.: «Но была для меня та тема / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут...» [1, с. 339]. На карнавальную травестию этих обрядов указывает упоминание во второй части (в той же строфе) «страны атласных баут». Обратим внимание, что образ «пармских фиалок» [1, с. 331] как антураж свадебного обряда в первой части, в «Решке» также меняет свою семантику, оборачиваясь жутковатым образом «раздавленной хризантемы» как знака похорон.

Еще пример. То, что в первой части представлялось трагедией, разыгранной на сцене, в «Решке» оборачивается трагедией жизни. Вот почему эсхиловские и софокловские героини представляют уже не хор античной трагедии, а голос страдающего, измученного террором народа: «Посинелые стиснув губы, / Обезумевшие Гекубы И Кассандры из Чухломы / Загнем мы безмолвным хором, Мы – увенчанные позором: / “По ту сторону ада мы”» [1, с. 345].

«Решка» оказывается оборотной стороной карнавала Серебряного века: она тоже по-своему театральна и травестийна. Вторая часть «Поэмы без Героя» воспринимается как развязка личных драм, но в то же время завязка новой – общенавродной трагедии, озаглавленной действием inferнальных, роковых сил, лежащих вне личности. Именно поэтому в «Решке» актуализируются театральные

и драматические реминисценции, отсылающие к античной драме. Ахматова говорит об этом прямо: «Скоро мне нужна будет лира, / но Софокла уже, не Шекспира. На пороге стоит Судьба» [1, с. 338].

И наконец, если *маска* в первой части – это символ потери (то есть *не узнавания*) человеком самого себя: «Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек» [1, с. 324]), то в «Решке» маска, наоборот, связана с поиском собственной аутентичности. Если *Автор* в первой части ассоциирует себя с «Коломбиной десятых годов» («Ты – один из моих двойников»), то в «Решке» – эта маска сброшена. Однако в третьей части – «Эпilogue» – появляется новый двойник лирического «Я»: «А за проволокой колочей, <...> Ставшей горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет» [1, с. 342].

**Выводы.** Подведем некоторые итоги. Мотивы «священной мести», интертекстуально обыгранные в Поэме, восходят к карнавалному святочному архетипу, ритуальная суть которого – вторжение прошлого – в будущее, мертвого – в мир живых (отсюда метафора этого вторжения: «Страшный праздник мертвой листвы» [1, с. 324]).

Театральный же хронотоп в Поэме – это способ постижения авторской концепции действительности, моделей личностного поведения и закономерностей истории и Времени. Благодаря карнавалу-театральному паттерну, реализованному в магистральном сюжете «Девятьсот тринадцатого года» и в «капиллярной сети» интертекстуальных отсылок, Ахматова ставит острые этические и экзистенциальные вопросы: как грех связан с возмездием и искуплением, прошлое – с настоящим и будущим, частная судьба со всеобщей... Как карнавализация жизни, стирающая грань между реальностью и вымыслом, между добром и злом, искусством и жизнью, приводит к трагическим последствиям... Как маска оборачивается лицом, а лицо – маской... Как опасно превращать реальную жизнь в маскарадное лицедейство...

Проделанный анализ позволяет подойти к театрально-карнавалному хронотопу как «внутренней форме» «Поэмы без Героя», реализуемой не столько на уровне темы, сколько на уровне образно-семиотического кода, который может быть герменевтически интерпретирован в разных интертекстуальных и смысловых регистрах.

#### Список литературы:

1. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 448 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

3. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. М.: Torino – РГАЛИ, 1996. 849 с.
4. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Он же. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 6.: История науки: Недавнее прошлое (XX век). М.: Знак, 2009. С. 139 – 156.
5. *Ивлева Л.* Рязеный антимир // Электронный ресурс: [www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm](http://www.contextualism.ru/Art/Russian/MIF/anti-mir.htm). Дата обращения: 30.03.2017.
6. *Кац Б., Тименчик Р.* Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с.
7. *Крайнева Н. И., Филатова О. Д.* при участии *Тамонцевой Ю. В.* Комментарии // «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подг. Н.И. Крайнева. СПб.: Мир, 2009. С. 898–936.
8. *Коваленко С. А.* Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / сост., подг. текста, коммент. С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998. С. 463-763.
9. *Коган Д. З.* Сергей Судейкин: 1884-1946. М.: Искусство, 1974. 206 с.
10. *Поморский А.* Анна вся земли // Звезда. 2018. № 11. С. 188 – 241.
11. *Рецептер В.* «Это для тебя на всю жизнь» (А. Ахматова и «шекспировский вопрос») // Вопросы литературы. 1987. № 3. С. 195–210.
12. *Сто балетных либретто*. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 223-224.
13. *Топоров В. Н.* «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М.: ИМЛИ, 1989. С. 15-21.

#### **Кіхней Л. Г. ТЕАТРАЛЬНО-КАРНАВАЛЬНИЙ ХРОНОТОП В «ПОЕМИ БЕЗ ГЕРОЯ» АННИ АХМАТОВОЇ**

*У статті пропонується розгляд театрально-карнавального хронотопа як «внутрішньої форми» «Поєми без героя», що реалізується на рівні образно-семіотичного коду, який герменевтично інтерпретується в різних інтертекстуальних і смислових реєстрах. Показується, що антураж і ключові мізансцени Частини Першої проєктуються на традиційний святочний маскарад, ритуальна суть якого – вторгнення минулого в майбутнє, мертвого – у світ живих. Доводиться, що саме цей сюжетний інваріант стає семантичним ядром Поєми і об'єднує цілий ряд різнорідних театральних і карнавальних рецепцій в єдину смислову парадигму. Театрально-карнавальний патерн у підсумку постає способом вираження авторських уявлень про потаємний зв'язок колективного гріха й історичної відплати, блискучого лицедійства Срібного віку й трагічного гротеску епохи Великого терору Другої світової війни.*

**Ключові слова:** хронотоп, карнавал, театральність, трагедія, архетип, інтертекст.

#### **Kichney L. G. THEATRE-CARNIVAL CHRONOTOPE IN „POEM WITHOUT A HERO” BY ANNA AKHMATOVA**

*The article proposes to consider the theatrical-carnival chronotope as an “inner form” of “Poema bez heroia” (“Poem without a hero”), implemented at the level of the figurative-semiotic code, which is hermeneutically interpreted in different intertextual and semantic registers. It is shown that the entourage and the key stage arrangements of Part One are projected on the traditional Christmastime masquerade, the ritual essence of which is the intrusion of the past into the future and of the dead into the world of the living. The article proves that this particular plot invariant becomes the semiotic core of the Poem and unites a number of heterogeneous theatrical receptions and carnival-masquerade images into a single semantic paradigm. As a result, the theatrical carnival pattern becomes a way of expressing the author's ideas about the hidden connection between collective sin and historical retribution, the brilliant theatrical performance of the Silver Age and the tragic grotesque of the Great Terror and World War II era.*

**Key words:** chronotope, carnival, theatricality, tragedy, archetype, intertext.

**Кіхней Л. Г.**

Інститут міжнародного права й економіки імені О. С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

**Павлова Т. Л.**

Північно-Східний федеральний університет імені М. К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)

**Меркель О. В.**

Північно-Східний федеральний університет імені М. К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)

**Яковлева Л. А.**

Північно-Східний федеральний університет імені М. К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)

## ANTINOMIES IN ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF POETS OF THE SILVER AGE

*The article considers questions, related to conflict sphere in the lyrics of the Silver Age. The article focuses on the theoretic aspects of the lyric conflict analyzed in innovative and ontological perspective. It demonstrates the results of comparative analysis of the lyric conflicts in the work of poets-modernists, in particular, symbolists and acmeists. The authors highlight the multi-level and multi-aspect character of the lyric conflicts, including their external and internal causes. According to the authors, the research uncovers that the origins of a lyric conflict stem from logical and philosophical notion of antinomy. The authors distinguish a number of foundational antinomies -- namely, ontological, existential and aesthetic -- in artistic consciousness of the Silver Age poets. The suggested classification serves as a basis for the detailed analysis of chosen texts by Aleksander Blok, Andrey Bely, Anna Akhmatova, Nikolay Gumilev, Marina Tsvetaeva and others. As a result, it is demonstrated that the mentioned antinomies become a foundation for semantics, inspiration, imagery and plot of the poetry. The authors have a fundamentally new approach to study the Silver Age poetry. First, they conceptualize extensive variety of genres in lyrics and poetry. Second, they approach conflict not an inherent notion, but the one interconnected with other levels of the text, with the identity of the author and the leading philosophies and aesthetics of the epoch, taking their origin in neoplatonism and phenomenology.*

**Key words:** acmeism, ontological, existential, aesthetic antinomies, conflict, narrator, antithesis, oppositions, lyric plot.

### **Problem statement and approaches to the topic**

Many researchers, investigating work of the Silver Age poets, point to conflict of their artistic consciousness. The conflict in a literary text, however, is a multilevel notion. First of all, the conflict reflects antithetical connections between various elements and sense levels inside the text, secondly, it represents inner contradictions of the author and, thirdly, it shows difference of potentials between the author and the text (particularly, such text categories as lyric subject, addressee, character etc.).

According to A. G. Kovalenko, it is important to connect the category of conflict with more universal philosophical argument, to be exact, with the notion of *antinomy*. Antinomy (as a contradiction in affirmation, or contradiction of affirmation to oneself) is semantically extensive and dialectically flexible notion. Therefore, it emerges as a more delicate tool

by means of which it could be possible to embrace all variety of concrete interrelations – “conflict of contradictions, collision of oppositions (characters, words, senses, meanings)” [12, p. 8].

Thus, the idea, appearing as a “supporting structure” of the whole “conceptual building” in the given article is as follows: an antinomy, or opposition, reflecting “binary structure of the human reasoning” forms the foundation of literary conflicts. Further, we consider foundational antinomies, making the basis of artistic consciousness of the Silver Age poets.

### **Presentation of the main material**

Ontological antinomies are common to all the Silver age poets. They signify perception of external and internal world, world of nature and world of culture as contrastively opposing, yet at the same time, paradoxically identifiable categories. In symbolist view of life, dating back to neoplatonism [13, p. 201],

ontological antinomies produce tragic discordance of almost any lyric theme, whether it is about love passion or historic destiny of Russia.

Thus, love in the imaginative world of In. Annenskiy, V. Bruysov, F. Sologub, A. Blok is an unattainable ideal, the future is painted in eschatological colours. Simultaneous contrast and implicit parallelism of real being and internal aspirations and expectations of a character lead to conflict unraveling of the lyric plot, based on “flowing” antitheses, which paradoxically synthesize discordant representation of the external world with internal difficulties of the lyric subject. For example, imagery of Blok in his poem “Foreseeing you. As years are passing...” “The sky is blazing, - you will soon appear <...> But how I fear: You image will be changed, / and the suspicion you’ll evoke will be austere, / Your features will appear to me as strange...” [6].

Ontological antinomies of poets – acmeists create a new, *phenomenological* implementation of process modeling, occurring in consciousness. Phenomenological background in work of N. Gumilev, O. Mandelshtam, and A. Akhmatova becomes most noticeable while comparing their method of objectification of emotion with discoveries of philosophers – phenomenologists, primarily, E. Husserl [8].

These poets have creatively mustered the principles of constructing meaning by comparing external associations with internal “events”, thereby phenomenologically modeling the processes taking place in the psyche. A reader of their poems, also, does not perceive emotion in the finished form, but follows a shift in the focus of the author’s consciousness: stopping at the same *landscape* or *material* as the subject of emotional experience; the reader perceives them in the same sequence and in a similar evaluative vein. As a result, “repeating” the work of the author’s consciousness, the reader reconstructs the feeling according to his soul experience and his system of values [11, p. 8-39].

Phenomenological and inherent to human mind, perception of being and consciousness in their indissoluble “inseparability and disunity” inextricably acquires new facets of verbal embodiment in the work of the Silver Age poets. This happens due to three discoveries by the authors. First, an understanding that emotional experience in the sphere of psychology – is not a final result, but the process of continuous formation and transition, occurrence and weakening of contradictions. Second, a realization that in lyric transfusion this continual establishment is possible only through imaginary installation of opposed elements, forming unbroken binary oppositions of those

or other semantic identifications. Third, mythopoetic identification of a part and a whole, game of internal and external plans of being, verbal level of texts and sub-textual meanings.

We suppose that these psychological and poetic findings led to a qualitatively new level of lyric transfusion of life of a soul. The author not just acknowledges one or another emotional state, but by means of metonymic details reveals the most intractable and tenuous processes, occurring both in the consciousness of a heroine, and in objective reality – in the modality of both present and future tenses.

Moreover, the archetypal quality of the lyrical consciousness of the heroine / author is the presence of an internal conflict, which becomes the “hidden engine” of the lyrical collision, where He and She, space and time are drawn into. Most often, the artistic details form the building blocks that create spiritual, sensual, temporary and spatial discrepancies. This could be illustrated through the context of the poem by Anna Akhmatova (included in the cycle “Turmoil”):

Air was stifling from scalding lighting.  
His glances were like sunbeams.  
I only winced, feeling: this one, this one  
Only this one can tame me.

Leaning down - he will say something.  
The blood rushed away from my face.  
Let love be forever laid on  
My life like a grave stone base.  
[2]

In the first two verses we can observe how Akhmatova builds a spatial antinomy, contrastively dividing semantically related images – “lighting” and “sunbeams” by way of grammatical means (namely, adversative conjunction “but”). However, if “lighting” refers to characteristics of space, “sunbeams” are a metaphor of views of a hero – addressee and the lyric heroine concentrates her attention on him. At the same time the author complements the description of the external reality with imaginary patterns, characterizing sensitive perception of the heroine, but not mental or spiritual, more likely, corporeal: “it was stifling”.

Further, in the semantic space of the poem (as well as in the next two poems included in the cycle) we see a syntagmatic alignment of the rigid semantic oppositions of *His* micro-actions (external, portrait details) and *Her* sensitive reaction to them (sensual-corporeal details: «I only winced ...», «The blood rushed away from my face»).

The bifurcation point of these contradictions – the *external* (independent on *Her* will) and *internal* layers of the image is the heroine’s awareness of



the acute conflict of “life” and “love”, free will and passion, which she feels. This is comparable to the antinomy between the lost feeling of «having wings» and the current inability to «take off and fly» in the second poem. The material metaphor of Love – the “gravestone” in the modality of obligation (“Let... be... laid”) emphasizes the absolute – at the given moment – *insolubility* of the conflict.

The existential antinomies, in the artistic world of the Russian modern poets, give rise to conflicts within the consciousness of lyrical heroes. This inner opposition in the worldview of symbolism turns out to be a reaction to the absolute fusion of dreams and reality. For instance, in acmeism, this leads to total disunity of visibility and existence. These antinomies can be considered an archetypical invariant of the consciousness of the Silver age poets. Therefore, the variants will be the following antitheses: a) ideal – material; b) spiritual – carnal; c) heavenly (transcendent) – earthly (material); d) poetic – prosaic.

These antitheses comprise the main conflicts of the work of poets-modernists. Moreover, they can all exist in the space of one work. Let us show the realization of these antinomies in the context of Marina Tsvetaeva’s poem “An attempt at jealousy”. It is not by chance that we turned to this author. The peculiarity of Tsvetaeva’s creative strategy lies in the fact that her idiopoetics has incorporated all the artistic valencies of the Silver age poetry, including symbolist and acmesitic overtones. Here is the text of the poem:

How is your life with the other one?  
Simpler, isn't it? – One stroke of the oar! –  
<...>

Of me will be a floating island  
(In the sky, not on the waters):  
Spirits, spirits, you will be  
sisters, and never lovers.  
<...>

How is your life with a stranger?  
From this world? Can you (be frank?)  
Love her? Or do you feel shame  
Like Zeus' reins on your forehead?  
<...>

How is your life with a piece of market?  
Stuff, at a steep price.  
After Carrara marble;  
How is your life with the dust of  
plaster now? (God was hewn from  
Stone, but he is smashed to bits.)

How do you live with one of a  
thousand women after Lilith?

[15]

The motif-figurative unfolding of the lyrical meaning in the artistic space of the poem happens in the “nesting doll” principle: the author puts several symbolically related meanings into the figurative matrix one after another. The lyrical heroine, whose archetype is Tsvetaeva herself, simultaneously incorporates the semantics of heaven, Soul-Psyche, sacred ethereal, divine-royal origin etc. Her rival is embodied in imaginative paradigm sharply opposed to this exceptionally high number of images. So, if a metaphor of the heroine-author is Carrara marble, then the imaginative equivalent of her rival is “dust of plaster”. If the heroine associates herself with Sinai, her rival is associated with “a piece of market”, if she is Lilith, her rival is Eve, if the heroine has magic charms, her rival is a “worldly woman without sixth senses”.

In addition, the analyzed poem fully reflects other facets of antinomic structure of modernist consciousness. For instance, we observe a principle of “world responsiveness” that appeared as a merge of several mythological archetypes in one space – Old Testament, ancient and apocryphal imagery, which generally creates some intertextual chord of polyphonic meaning.

Finally, “An attempt at jealousy” is notably based on ontological antinomy. One can hear an existential challenge in contrastively-symmetrical structure of the poem, permeated with rhetorical questions. The challenge is issued not only, and not so much for the rival. This is a rebellion against unfairness of life; this challenge is for unrighteous world ruled by market laws; the world where “dust of plaster” is in higher demand than Carrara marble.

It is worth mentioning that internal contradictions of the author often lead to antinomy of the heroine, which cannot be restricted to a single image. Many critics, memoirists and researchers wrote about ambiguity of the image of the lyric heroine not only in the first two collections “Evening” and “Chetki” (which were projected by the readers onto Akhmatova) but in other books of the poetess. In this regard, the following opinion of P. Fokin (a compiler of collection of memories “Akhmatova without luster” and the author of the introductory article to it) is especially symptomatic: “The image of Akhmatova is constantly ambivalent... Now she is a “mockery of Tsarskoye Selo”, then “leprous”. Now she is a “joyful sinner”, then a mournful howler. Helpless and powerful. “Haughty” and “humble”. Now she is closed up and then she is in a crazy swirl of “akhmatovka”. Now she is a beggar, in poor garb of penitence with a bag, then she is squandering money and presents. Leningrader and

Moscowite. Interlocutress of Dante and Pushkin – a communal flatmate. Wife without a husband. Mother without a son. Russian poet with Tatarian name. Everything had organic life in her” [3, p. 11].

Aesthetic antinomies in the Silver age poetry are determined, on the one hand, by a sharp sense of the border of their own and another’s poetic world, and, on the other hand, by their orientation to “world responsiveness”, with an option of a dialogue, and polemics with predecessors and contemporaries, and above all, with fellow writers.

The mentioned antinomy evokes a new communicative strategy. Actually, all of the Silver age poetry is a reverse monologue. This strategy actualizes genre of letters and forms a new subgenre (more specifically, the meta-genre): cycles of letters. It is possible to recall the cycles of letters by Bryusov, addressed to Andrey Bely, Vyach. Ivanov, his letters to collective and group addressee “To the younger”, “To a poet”, “To a young poet”; cycle “Letters” by A. Blok, addressed to poets-symbolists and acmeists; the letters between Gumilyv, Akhmatova, Mandelshtam.

Finally, the extensive “messenger cycles” by Marina Tsvetaeva, addressed to Blok, Akhmatova, Mandelshtam, Mayakovskiy, Pushkin are well-known. Almost all prominent poets of the Silver age turned to Pushkin, starting from V. Bryusov and K. Balmont, and ending with V. Mayakovskiy and S. Esenin.

At the level of poetics the communicative strategy of «worldwide responsiveness» leads: a) to mythologization of images of addressee and the lyrical “me” of an author (compare the images of Balder and Loki, with which the characters in poetic correspondence between Bryusov and Bely identify themselves); b) to introduction of the role-playing poetry, in which the lyrical hero tries on mythological and literary masks (compare lyric ballades by Nikolay Gumilev, where a cultural and historical hero, a Spanish conqueror and a stranger Don Juan etc. is involved in) [7, p. 153; p. 188; p. 172]; c) to receptive tactics and phenomenon of stylization, to the effect of intertextuality [10, p. 156-176; 9, p. 223-237].

### Conclusion

To sum up, the discovered antinomies, firstly, reflect dynamically tense relations between various elements and semantic levels in the texts of almost all poets-modernists, not only revealing the ontological, existential and aesthetic contradictions of the Silver age poets, but also demonstrating the ways of their creative solution at the level of poetry. The difference of potentials between the author and the text, reflecting the inner world of the subject in polar, sometimes mutually exclusive forms, due to phenomenological discoveries, as a rule, is removed through a system of identifications and reverse metaphors. At the same time, the triad of antinomic constants explains the mechanism of relationships of the Russian modernists with predecessors and contemporaries.

### References:

1. *Akhmatova A.* Works: in 2 v. V. 1/ editor’s notes by M. M. Kralin. – Moscow: Pravda, 1990. – 448p.
2. *Akhmatova A.* Turmoil // <https://lyricstranslate.com/ru/%D1%81%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-turmoil.html>
3. *Akhmatova without luster / comp., introduct. Article P. Fokin.* – SPb.: Palmira, 2016. 473 p.
4. *Anna Akhmatova: pro et contra.* Anthology. V. I./ comp. C.A. Kovalenko. Saint-Petersburg: RHGA, 2001. – 964 p.
5. *Blok A.* Collected works: in 8 v. V. 1. Poems. 1897 – 1904/ Text prep. and editor’s notes by Vl. Orlov. – Moscow; Leningrad: GIHL, 1960. – 715p.
6. *Blok A.* Foreseeing you... // <https://sites.google.com/site/poetryandtranslations/alexander-blok/-foreseeing-you-a-blok>.
7. *Gumilev N.* Complete works: in 10 v. V. 1. Poetry. Poems (1902-1910). Moscow: Voskreseniye, 1998. – 502 p.
8. *Husserl E.* Ideas of pure phenomenology and phenomenological philosophy. V. 1/ Transl. from German by A.V. Mikhailov. – Moscow: DIK, 1999. – 336p.
9. *Kikhney L. G.* The echo of the name: personal name anagrams and cryptograms in Mandelstam’s poetry// Russian literature. 2016. №3. P. 223-237.
10. *Kikhney L. G.* Functions of Shakespearian and Dantean motives in the poetry of Anna Akhmatova // Russian literature. 2014. №2. P. 156-176.
11. *Kikhney L. G.* Poetry of Anna Akhmatova. Secrets of craft. – Moscow: MSU Dialogue, 1997. – 145 p.
12. *Kovalenko A. G.* Sketches of artistic conflictology: Antinomism and binary archetype in Russian literature of the XX century: Monography. – Moscow: PFUR, 2010. – 491p.
13. *Losev A. F.* Vladimir Soloviev and his time. – 2<sup>nd</sup> corr. ed. – M.: Molodaya gvardiya, 2009. – 617 p.
14. *Tsvetaeva M. I.* Collected works: in 7 v. V. 2. Poems. Translations/ comp., text prep. and comment. A.A. Saakyants and L.A. Mnukhin. – Mosow: Ellis Luck, 1994. – 592p.
15. *Tsvetaeva M. I.* An attempt at jealousy // <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/attempt-jealousy>

**Кіхней Л. Г., Павлова Т. Л., Меркель О. В., Яковлева Л. А.**

### **АНТИНОМІЇ В ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ПОЕТІВ СРІБНОГО СТОЛІТТЯ**

*У статті розглядаються питання, пов'язані з конфліктоферою в ліриці Срібного століття. Особлива увага приділяється теоретичним аспектам ліричного конфлікту, розглянутого в інноваційному – онтологічному - ракурсі. Представлені результати порівняльного аналізу ліричних конфліктів у творчості поетів модерністської орієнтації, зокрема, символістів і акмеїстів. Піднімається питання про різноманітність і різноаспектність ліричних конфліктів, а також про зовнішні і внутрішні причини, що їх обумовлюють. Новизна дослідження вбачається в тому, що природа ліричного конфлікту сходить, згідно з уявленнями авторів, до логіко-філософського поняття антиномії. Показано, що в художній свідомості поетів Срібного століття можна виокремити ряд базових антиномій, а саме: онтологічні, екзистенційні, естетичні. Пропонована класифікація покладена в основу скрупульозного аналізу обраних текстів Олександра Блока, Андрія Білого, Анни Ахматової, Миколи Гумілова, Марини Цветаєвої та ін. У підсумку, доведено, що зазначені антиномії стають якоюсь базою смислового, мотивно-сюжетного, образного розгортання віршів. Актуальність дослідження обумовлена принципово новим і оригінальним підходом до поезії Срібного століття, що дозволило, по-перше, концептуалізувати великий і вельми різноманітний за темами, мотивами і жанрами ліричний матеріал, по-друге, категорію конфлікту розглянути не імманентно, а у системних взаємозв'язках з іншими рівнями твору, включаючи категорію автора, а також з провідними філософсько-естетичними напрямками епохи, висхідними до неоплатонізму і феноменології.*

**Ключові слова:** акмеїзм, онтологічні, екзистенційні, естетичні антиномії, конфлікт, ліричний герой, антитеза, опозиції, ліричний сюжет.

**Кіхней Л. Г., Павлова Т. Л., Меркель Е. В., Яковлева Л. А.**

### **АНТИНОМИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

*В статье рассматриваются вопросы, связанные с конфликтоферой в лирике Серебряного века. Особое внимание уделяется теоретическим аспектам лирического конфликта, рассмотренного в инновационном – онтологическом - ракурсе. Представлены результаты сопоставительного анализа лирических конфликтов в творчестве поэтов модернистской ориентации, в частности, символистов и акмеистов. Поднимается вопрос о разноразности и разноаспектности лирических конфликтов, а также о внешних и внутренних причинах, их обуславливающих. Новизна исследования видится в том, что природа лирического конфликта восходит, согласно представлениям авторов, к логико-философскому понятию антиномии. Показано, что в художественном сознании поэтов Серебряного века можно выделить ряд базовых антиномий, а именно: онтологические, экзистенциальные, эстетические. Предлагаемая классификация положена в основу скрупулезного анализа избранных текстов Александра Блока, Андрея Белого, Анны Ахматовой, Николая Гумилева, Марины Цветаевой и др. В итоге, доказано, что указанные антиномии становятся некоей базой смыслового, мотивно-сюжетного, образного развертывания стихотворений. Актуальность исследования обусловлена принципиально новым и оригинальным подходом к поэзии Серебряного века, позволившим, во-первых, концептуализировать обширный и весьма разнородный по темам, мотивам и жанрам лирический материал, во-вторых, категорию конфликта рассмотреть не имманентно, а в системных взаимосвязях с другими уровнями произведения, включая категорию автора, а также с ведущими философско-эстетическими направлениями эпохи, восходящими к неоплатонизму и феноменологии.*

**Ключевые слова:** акмеизм, онтологические, экзистенциальные, эстетические антиномии, конфликт, лирический герой, антитеза, оппозиции, лирический сюжет.

**Корнієнко С. А.**

Інститут міжнародного права і економіки імені О. С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

**Устїновська А. О.**

Московський інститут фізики і технологій (Державний університет)

## ALLUSIONS TO J. W. GOETHE HERITAGE IN A. AKHMATOVA LYRICAL WORKS

*The article is devoted to the issue of intertextual connections of A. Akhmatova and J. W. Goethe works. Direct and indirect receptive references used by A. Akhmatova are revealed in the paper. Different ways of introducing "J. W. Goethe's text" into A. Akhmatova's poems are pointed out. Her reception of "Faust" is considered based on her dialogue with B. L. Pasternak. A. Akhmatova's reflection on the tragedy seen in her late lyric works is manifested. There is also interconnection between her poems and J. W. Goethe's "Poem without a Hero".*

**Key words:** reception, intertextual calls, epigraph, reminiscence, allusion, reference.

### Statement of the problem and different approaches to the topic

In 1930-1940-s A. Akhmatova referred much to J. W. Goethe works. We find evidence of that in "Poem without a Hero", where there are plenty of intertextual references to J. W. Goethe "Faust" tragedy. We can also notice different elements of Goethe's reception in lyric works such as: "The Devil did not betray, I succeeded...", "Alice", "And Faust outlines in the distance...", "The expanse has collapsed, the time has shattered..." There are many authors who mentioned Akhmatova's borrowings from Goethe's works. Among them are: T. L. Alexandrova, N. N. Skatov, V. D. Berestov, M. V. Ardov, M.S. Shaginyan, I. Berlin, Y. I. Eichenwald.

Topicality of the problem is stipulated by several factors. Firstly, the necessity to study the influence of Goethe's works on the "Silver Age" poets' works. In particular, poets of acmeist movement. Secondly, the importance of thorough study of "Silver Age" literature in connection with modern criticism tendencies and the reconsideration of attitude towards pre-revolution literature in general after the collapse of the USSR. Thirdly, there is the necessity in researching into intertextual borrowings found in Akhmatova's works from Goethe works.

The scientific novelty of this research is that this paper is the pioneer in thorough study of Goethe influence on Akhmatova lyrical works. In his fundamental work "Goethe in Russian Literature" by V. M. Zhirmunskiy [12] due to political situation in the country was unable to conduct a thorough study of Goethe influence on Akhmatova. In this paper we continue to develop his research with the involvement of new

methods of literary criticism such as: intertextual, receptive and psychoanalytical.

### Statement of the main material

Having analyzed works of A. Akhmatova formally we can find very few direct borrowings from J. W. Goethe heritage, with the exception of "Poem without a Hero". Goethe's influence in the poem, which we can perceive without difficulties, is immense. Nonetheless in her other works we must ascend to a completely different level of text analysis to trace interconnection between Goethe's and Akhmatova's texts. Sometimes Akhmatova hints at this interconnection herself. For example, in 1922 for her poem "The Devil did not betray, I succeeded..." [1, p. 392] she chooses the epigraph from "Faust": "I'm Vorgefühl von solchem hohen Glück Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick." [9] In the second version of the same poem, we can find the other epigraph: "Остановись, мгновение!" ("The moment, stop!" here and further translations by S. A. Kornienko, edited by A. A. Ustinovskaya). [1, p. 881] Both of these epigraphs refer to the last scene of "Faust", when the main character made the decision to bring his earthly existence to the end and to give his soul to Mephistopheles forever. We remember the background information on how the tragic events happened. After realizing that he had done enough for the humanity, Faust comes to conclusion that the humanity can do well enough without his help. On the contrary Mephistopheles deceives Faust as we learn later. The similar plot can be found in the aforementioned poem. The main character does something important that later makes him make a deal with the devil in order to have a success. As it can be seen at the end of the story, the main character ruins his

life. The character deprives himself of either future or present. His ordeal is to remember the glorious past. The deal with the devil leads to the character being devoid of love. The character suggests taking his heart out of his chest and feeding it to a hungry dog. We remind us that Faust met Mephistopheles for the first time when he turned into a dog.

The poem is written in 1922 and reflects the poet's feelings of losing a close person. It was written several months after Akhmatova's husband was sentenced to death. In the 1920-s A. Akhmatova came through one of the most difficult periods of her life. During this period she started referring to different Goethe's archetypes in her poems. She might have reread many works by J.W. Goethe where she found a lot of useful ideas that she felt would be appropriate to use in her own poems. Thus we can find many intertextual references of such kind in her "Poem without a Hero", which was written in the 1930-s and became the culmination of her creative work.

We can also find borrowings from Goethe in Akhmatova early works, but they are scarce and sporadic. For example, in "Alice" [1, p. 47], which is written in 1911, we can find Mignon from Goethe's Wilhelm Meister's Apprenticeship. In the poem Akhmatova uses the image of the adolescent girl – Mignon. This image combines unrequited love of Mignon with longing for her distant southern motherland. This image is widely used by "Silver Age" poets. Thus we can assume that A. Akhmatova was familiar with J. W. Goethe novel, though the image used was not directly borrowed from the novel. She merely used an existing archetype that suited the characteristics for creating a certain mood of the poem. Nevertheless the person who created this archetype is believed to be J. W. Goethe. This fact confirms Akhmatova's interest in Goethe's works even at an early period of her life. We can find the evidence in the works of different authors. They state that besides studying the works written by J. W. Goethe, A. Akhmatova researched into the works by W. Shakespeare, Dante, Lord Byron and many others. [11]

In the 1940-s we can find many Faust allusions in A. Akhmatov works. In the time of war, she turns to the heritage left to people by the German poet. The dialogue with B.L. Pasternak shows the importance of tragedy "Faust" for A. Akhmatova. [5] After returning to Leningrad after WWII, she suggests B. L. Pasternak to write a new Russian version of the tragedy. After giving it some thought, he decides to make a new translation of "Faust". Being still unsatisfied with that, A. Akhmatova insists on him writing a completely new version of the text, introducing

some new cultural paradigm shifts and technological advances to it. Unfortunately, B. L. Pasternak rejects this idea, as he believes that the tragedy is obsolete and does not need a new version written.

One of the modern realities that A. Akhmatova wanted to see in a new "Faust" would have been the nuclear energy and the nuclear bomb, in particular. In M. Arlov's memoirs, we can find A. Akhmatova's words: "It's a pity that Goethe didn't know about the existence of the nuclear bomb: he should have inserted it in "Faust". There is an episode that perfectly fits..." [4, p. 328] In September 1945 the world witnessed the terrible consequences of nuclear bomb usage. The governments of many countries as well as ordinary people began preparation for the new type of war, with weapons even more devastating than everything known before. It is worth mentioning that along with destruction the nuclear energy provides people with huge powers for creating new things such as, relatively cheap electricity in faraway places of our planet, where there are no other resources available. A. Akhmatova perceives this dualism of creation and destruction. She believes that it is necessary to include it in the new version of "Faust". On the contrary, in B.L. Pasternak's opinion "Faust" is the true classic. He is of the opinion that the aforementioned dualism can be found there, no matter how it is expressed: through alchemic powers, supernatural being or nuclear energy.

Influenced by the dialogue with B. L. Pasternak A. Akhmatova writes the poem "And Faust outlines in the distance..." [2, p. 107] It is written August 8, the day the USA drops nuclear bomb on Japan. This also proves that, in A. Akhmatova opinion, such a destructive power as a nuclear bomb must be introduced into a new version "Faust".

Literary critics agree that the town mentioned in "Faust outlines" is Marburg, the town where B. L. Pasternak studied. [6, p. 496] It can also be noticed that the last lines of the poem describe A. Akhmatova's impression of visiting the opera house and listening to "Faust" opera, the music to which was composed by C. F. Gounod. The opera was highly acclaimed by A. Akhmatova's contemporaries. In the poem the author develops the idea of Goethe's fate. As it has been mentioned above, A. Akhmatova wanted B. L. Pasternak to write the new "Faust", after him refusing to do it, she was determined to do it herself. This poem might have been her first draft. The plot of the poem tells us about a deal with the Devil of a motley company: organ grinders, moneychangers, bouquinistes. The author considered them to be the typical characters of the century. On the contrary, Faust is

an educated person, a scientist. After all the horrors of the first part of the tragedy, he wants to redeem his sins and make something useful for humanity. However, his contemporaries aim only at getting rich. In addition, Faust feels responsible for his decisions until the very end on his live. In the poem by Akhmatova, the idea is presented differently. This piece of poetry once again reveals a large number of J. W. Goethe's allusions in A. Akhmatova works written in the 1940-s. In this grievous period in the history of the country, she appealed to J. Goethe's works, where she found artistic images and ideas to use. Moreover, until the very last day she dreamt of the "Russian Faust" – the symbol of the whole epoch. Much later in the year 1959 she wrote a poem, which might also be the draft for a new "Faust": "The expanse has collapsed, the time has shattered..." [3, p. 35]

In this piece of poetry, she focuses on the future of the mankind and the problems it can face. This draft became prophetic to some extent. The author foresees the increase in tempo of life. She calls it "the demon of speed". By the end of her life she starts to feel the process of acceleration of life. She also feels that there is a huge gap between "Silver Age" and a post-war period in the USSR. After the war there remained very few people who could be mediators providing cultural continuity from generation to generation. There is also the idea of directing the great Siberian rivers to the South to agricultural regions of the USSR. A. Akhmatova foresees the extinction of people, crop failure, spread of poisonous and inedible plants. The last words leave the readers with the dilemma whether this day might bring either good from which many would benefit or bad that will lead to total destruction of mankind. The author suggests that all depends on people themselves.

There seems to be a big difference between two poets A. Akhmatova and J. W. Goethe. Though, some researchers point out subtle characteristics that interconnect them. According to M. S. Shaginyan, the major part of two poets' lyrical works are so-called "artificially created" pieces of poetry. [10] J. W. Goethe himself agreed that his major works "West-östlicher Divan" and "Faust" belong to this type of creative works. There are few "spontaneous" lyrical works among A. Akhmatova's works as well. Thus, it can be said that one of the unifying traits is that both poets spent much time polishing their works, adjusting the plots and improving technical details.

In I. Berlin memoirs, he states that A. Akhmatova held the ideology of the world culture and world literature, in particular, which was derived from

J. W. Goethe's concept of "world literature". [7] In general, in her opinion all the poetry and all the art were "longing for the world culture". Here she quoted the famous definition given by O. Mandelstam on acmeism.

In addition to previous opinions on the topic under discussion Y. Eichenwald states that almost all pieces of poetry of the two poets were written as responses to some events or feelings that took place in poets' lives one time or the other. Sometimes it might seem as some of the lines by A. Akhmatova have little connection with her real feelings, but that is not quite true. If we scrutinize her works, we will understand that she carefully follows J. W. Goethe's testaments. It comes in accordance with the words of Y. Eichenwald, who says that: "There is a perfect convergence of external and internal; she has nothing extrinsic; she is assured in her sincerity, and a reader believes, that the interconnection between phenomena depicted in her poetry is not a mere coincidence; the nature isn't a mere background, all the lines are united in spirit. Her poetry is life." [8]

### Conclusion

During the early period of her life A. Akhmatova used romantic archetypes created by J. W. Goethe, such as Mignon. This character conveyed the combination of unrequited love and longing for distant motherland. A. Akhmatova's interest in J. W. Goethe's heritage grew when she met her future to-be husband N. S. Gumilev. He frequently used J. W. Goethe's archetypes in his works. A. Akhmatova used Faust archetype with similar characteristics as her husband did. Out of all J.W. Goethe works A. Akhmatova put an emphasis on 'Faust'. Several lines from the tragedy she used as epigraphs to her works. Indicative example is "The Devil did not betray, I succeeded...". When the poet was living through one of the most difficult periods of her live, when her husband was shot and her son was imprisoned, the amount of allusions on J. W. Goethe's works grew up dramatically. The tragedy "Faust" acquired certain correlation with the time of instability and the Judgement Day.

She strongly believed that her contemporaries needed a new Faust character. She asked B. L. Pasternak to write a new version of "Faust" that would include this archetype, though she wanted him to be modernized and include new reality of the day, a nuclear weapon. She believed that J. W. Goethe's "Faust" was incomplete for modern readers. Among the works of A. Akhmatova we can find pieces of poetry which might be drafts of her new version of the tragedy. They raise the most important problems that humanity was facing at that time.

B. L. Pasternak did not feel like writing new “Faust” but the new ideas were partly brought to life by A. Akhmatova herself in her “Poem without a Hero”. This poem corresponds with J.W. Goethe’s works in style and spirit. That is why in the poem

by A. Akhmatova we can discover the whole range of allusions on “Faust”. (For further information refer to *J. W. Goethe’s “Faust” code in A. A. Akhmatova’s “Poem Without a Hero”* by L. G. Kihney and S. A. Kornienko).

#### References:

1. Akhmatova A.A. Collected works in 6 v. v.1. Poetry 1904-1941 M. Ellis Lak. 1998. 968 p.
2. Akhmatova A.A. Collected works in 6 v. v.2. in 2 b. b.1 Poetry 1941-1959 M. Ellis Lak. 1999. 640 p.
3. Akhmatova A.A. Collected works in 6 v. v.2. in 2 b. b.2 Poetry 1959-1966 M. Ellis Lak. 1999. 528 p.
4. Ardov M. Monographiya o graphomane [Monograph about a graphomaniac]. Zakharov. 2004. 552 p.
5. Berestov V.D. Novii Faust [New Faust] // Nedelya. № 25 (1525). 1989. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/berestov-novyj-faust.htm> (accessed: 03.07.2019)
6. Berestov V.D. Mne inogda ne verilos v svoe shastye: zahochu I pridu k Akhmatovoi [Sometimes I couldn't believe in my luck: I can stop by Akhmatova anytime I want] // Vecherniy klub. M. 1996. March 5. // Cit. on Akhmatova A.A. Collected works in 6 v. v.2. in 2 b. b.1 Poetry 1941-1959 M. Ellis Lak. 1999. 640 p.
7. Berlin I. Literatura i iskusstvo v RSFSR [Literature and art in the USSR] // Anna Akhmatova: pro et contra. v. 2. RHGA. 2005. 992 p. URL: <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/anna-akhmatova-pro-et-contra-tom-ii-.html> (accessed: 10.08.2019)
8. Eichenwald Y.I. Anna Akhmatova // Anna Akhmatova: pro et contra. T. 1. Изд-во RHGA. 2001. 964 p. URL: <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/akhmatova-a-a.html> (accessed: 10.08.2019)
9. Goethe J.W. von, Faust: eine Tragodie. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-einetragodie-3664/1> (accessed: 16.11.2017)
10. Shaginyan M.S. Anna Akhmatova // Anna Akhmatova: pro et contra. T. 1. Изд-во RHGA. 2001. 964 p. URL: <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/akhmatova-a-a.html> (accessed: 10.08.2019)
11. Skatov N.N. Kniga Zhenskoj Dushi. O poezii Anni Akhmatovoi [A boor of a women soul. About A. Akhmatova poetry.] // Anna Akhmatova: pro et contra. v. 2. RHGA. 2005. 992 p. URL: <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/anna-akhmatova-pro-et-contra-tom-ii-.html> (accessed: 10.08.2019)
12. Zhirmunskiy V.M. Goethe v Russkoi literature [Goethe in Russian literature]. L.: Khudozhestvennaya literatura, 1937. 674 p.

### Комієнко С. А., Устїновська А. О. АЛЮЗІЇ НА ТВОРЧУ СПАДЩИНУ

#### I. В. ГЕТЕ В ЛІРИЦІ А. АХМАТОВОЇ

*Статтю присвячено проблемі інтертекстуальних зв'язків творчості І.В. Гете і лірики Анни Ахматової. У роботі виявлені прямі і непрямі рецептивні відсилання, які використовує Ахматова, і показані різні способи включення «гетевського тексту» в авторський текст. Крізь призму діалогу з Б. Пастернаком, розглянуто сприйняття А. Ахматової трагедії «Фауст», показано її відображення в пізній ліриці і позначено її присутність в підсумковому творі поетеси – в «Поємі без героя».*

**Ключові слова:** рецепція, інтертекстуальні переклички, епіграф, ремінісценція, алюзія, відсилання.

### Комиенко С. А., Устиновская А. А. АЛЛЮЗИИ НА ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

#### И. В. ГЕТЕ В ЛИРИКЕ А. АХМАТОВОЙ

*Статья посвящена проблеме интертекстуальных связей творчества И.В. Гете и лирики Анны Ахматовой. В работе выявлены прямые и косвенные рецептивные отсылки, которые использует Ахматова, и показаны различные способы включения «гетевского текста» в авторский текст. Сквозь призму диалога с Б. Пастернаком, рассмотрено восприятие А. Ахматовой трагедии «Фауст», показано её отражение в поздней лирике и обозначено её присутствие в итоговом произведении поэтессы – в «Поэме без героя».*

**Ключевые слова:** рецепция, интертекстуальные переклички, эпиграф, реминисценция, аллюзия, отсылка.

**Мельник Я. Г.**

Лодзинський університет (Польща),  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

## АДРЕСАЦИИ И ПОСЫЛЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. АХМАТОВОЙ

*Статья посвящена проблеме поэтической картины мира А. Ахматовой, в частности, адресации и посылам в текстах раннего периода творчества. Адресации и посылы рассматриваются как механизмы текстотворчества и категории нарратологии. Они выполняют синергетические функции в текстовом пространстве. В результате проведенных изысканий очерчены адресные доминанты и рецесивы. В поэтическом мире первых двух десятилетий XX века превалирует интровертный тип текста.*

**Ключевые слова:** поэтический текст, адресация, посыл, аксиологический ориентир.

**Постановка проблемы.** Филологическая наука последних десятилетий взяла четкий ориентир на культурологию, социально-историческую, ментально-эстетическую и пр. гуманитарные сферы. Иначе говоря, филология вышла из берегов жесткого формально-логического подхода к языковому знаку, расширила свое русло, охватив как близкие, так и относительно удаленные объекты и направления. Вследствие этих процессов произошло сближение языкознания с литературоведением, а также в эпицентре языковой системы оказался не только языковой знак, но и человек говорящий, т. е. человек с его сложным и запутанным миром, исканиями, попытками найти себя и ответить на множество жизненно важных вопросов [11, с. 35]. В контексте этих изменений приобрели новое прочтение как социокультурные и исторические факты, так и произведения искусства [3, с. 280]. Таким образом человеческая культура как одна из форм человеческого бытия получила более широкое толкование, предоставила возможность более глубокого проникновения в тайны человеческого «Я» [1, с. 15; 5, с. 18]. Очевидным является также и то, что новая волна гуманитарных открытий и методологических подходов, расширяя возможности исследовательской деятельности, поставила немало новых проблем, обнажила ранее неведомый ландшафт загадок и парадоксов.

**Анализ последних исследований и публикаций.** На фоне новых тенденций и научных открытий в начале XXI века более выразительно зазвучали вопросы о смысле человеческого бытия, о сущности разума, духовности, Бога; о роли религии в человеческой картине мира. Таким образом, к концу XX – началу XXI веков сформировалась новая парадигма знаний, а также приобрели легализацию такие направления, как лингвокульту-

рология, дискурсология, когнитивистика, семиология и пр. [8, с. 67]. Обобщая новые знания и тенденции, заметим, что в эпицентре всех научных направлений более четко очертился контур человека мыслящего, познающего и переживающего мир [8, с. 6]. А вместе с этим обострились вопросы добра и зла, проблемы разума в мироустройстве, логичность и алогичность человеческой истории. К таким развязкам подтолкнул науку о человеке не только процесс перехода на более высокий научный уровень общечеловеческих знаний, но и XX век как историческая эпоха. Именно в прошлом веке вопреки существующей логике и здравому смыслу началось строительство концлагерей и человек начал сжигать себе подобных в огне крематориев и ядерных взрывов. Ведь по существующей логике после XIX века – эпохи, полной гуманизма, богоискательства, поиска абсолютного добра и всепрощения, – на земле, по мнению многих мыслителей, должны были воцариться мир и божья благодать. Одним из условий такого толкования человеческого бытия были достижения в области анатомизации человеческой духовности, которые были осуществлены в эпоху Л. Толстого и Ф. Достоевского. В связи с этим во второй половине XX века с началом эры философской антропологии был запущен процесс ревизии знаний о мире и человеке. Примечательным является также то, что в этот период было обращено особое внимание на роль языка в системе мироустройства. Ведь именно язык является домом «духа» [11, с. 7–8]. Именно в нем содержатся генокоды сознания, исторический опыт, программы будущего [8, с. 9; 4, с. 134; 10, с. 36].

В языке, слове отражаются человек и его мир подобно тому, как в капле крови отражается орга-



низм с его прошлым, настоящим и будущим. Это парадигма его понимания [6, с. 7; 7, с. 10–11]. В связи с этим особую актуальность приобрели открытия как лингвистов, так и философов, культурологов, семиологов и др. поэтому труды В. Гумбольдта, Ф. де Соссюра, Э. Сепира, Б. Уорфа, М. Бахтина, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, Вяс. Вс. Иванова, Ю. Степанова, Н. Толстого, Ю. Караулова, Н. Хомского, В. Воробьева и пр. исследователей приобрели особое звучание в научной полифонии начала XXI века [1, с. 6].

**Постановка задачи.** Сужая предмет разговора и фокусируя его на произведениях словесного искусства, обратимся к творческому наследию выдающейся поэтессы XX века А. Ахматовой. А точнее, осуществим попытку поиска культурных феноменов и формата их реализации; также попытаемся выявить глубинные философско-эстетические, аксиолого-прагматические, духовные монады ее поэтического мира. В частности, обратимся к адресации, посылам, апелляциям как инструментарию, в котором содержатся коды ее поэтической картины мира.

К слову заметим, что **адресации и послы** в художественном тексте наделены многослойной структурой, они полифункциональны [9, с. 68]. Тут адресации и послы – явления, которые обладают определенными синонимическими связями, где адресации – это **конкретная точка в системе эстетических, мировоззренческих, прагматических, аксиологических координат, а посыл – это некий поток духовно-интеллектуальной энергии, астрально-ноосферическая связь со смысловым пространством, своеобразная траектория души, поляризованный поток мысли, процесс перевоплощения в иную форму бытия – духовно-мыслительную энергию, связь с тайной мироустройства, процедура трансформации мысли в иную реальность.** Эта реальность – воображаемый, созданный творческой фантазией мир, на что мы обратим внимание ниже, – не всегда виртуальна. Для автора текстов зачастую это реально существующее измерение, которое порой более реально, чем окружающая действительность. Особенность этих категорий в поэтических текстах еще и в том, что они представлены широким спектром – от визуально доступной, очевидной, читабельной до глубоко имплицитной, латентной формы [3, с. 281–282]. Во всех вариантах адресаций и посылов так или иначе прочитываются движения души, поиски смысла, совершенства, душевная неуспокоенность (иногда боль, отчаяние). В поэтических текстах

А. Ахматовой достаточно обильно представлена широкая гамма обращений, коммуникативных актов – диалогов (внутренних диалогов), монологов и пр., но **посылы и адресации – их энергетическая фокусировка не всегда совпадает с обращениями.** Более того, достаточно часто они представлены в разных плоскостях или под обращениями или диалогами замаскированы послы с совершенно иной векторной направленностью. Таким образом реализуются тайные движения души, интимный замысел, глубинная внутренняя программа. К слову заметим, что исследуемые нами категории представляют интерес не только в текстах А. Ахматовой, а достаточно интересны и в творчестве других поэтов – поэтов Серебряного века, особенно символистов. Их полинаправленность, конфигуративная сложность всегда сигнализирует о сложности и многообразии внутреннего мира поэта. Часто адресации и послы являются основным организующим механизмом, моделью душевного состояния. И текстовое пространство манифестирует пространство души поэта. В них сокрыт один из ключей к пониманию эстетической глубины текста.

Адресации и послы как призма, сквозь которую по-особенному прочитывается пространство поэтического текста, обладает огромным интерпретационным потенциалом. Для нас представляют интерес все варианты материализации этих категорий. В частности, они могут быть представлены в форме легких мазков, завуалированных пастельных штрихов или ненавязчивых эскизных контуров. Адресации и послы в тексте становятся своеобразной кардиограммой сознания и души, траекторией поиска. С другой стороны, такая интеллектуально-нарративная конфигурация – это всегда осознанное или подсознательное позиционирование себя в пространстве и времени, попытка определиться в координатах человеческого бытия. Эти категории обладают своей природой и законами, а следовательно, требуют специальной интерпретации. Чаще всего источником адресаций и посылов является собственное «Я» или тот мир (лучше – «мирок»), которым очерчены границы авторского «ЭГО», а объект, на который направлена духовная энергия, интенция, может быть представлен любым предметом или объектом в окружающем мире, во вселенной [1, с. 17].

**Изложение основного материала.** Разным периодам творчества свойственны разные типы адресаций и посылов. И это свойственно творческому наследию большинства поэтов. Для ран-

них периодов творчества А. Ахматовой типичной является «зеркальная модель коммуникации», саморефлексия, обращенная к сокрытому глубинному «Я», к собственным переживаниям. В отдельных случаях это конкретизированный или абстрактный «он», чаще без имени собственного. Это некий субъект, собеседник, который в отдельных случаях является плодом фантазии, вымыслом или виртуальным субъектом, но который все же обладает пространственно-временной конкретикой. Иначе говоря, адресации и послылы в художественном тексте – это важная категория (коммуникативная, эстетическая и пр.), неотъемлемый элемент текстового организма.

В творческом наследии А. Ахматовой представлена целая палитра объектов и субъектов, на которых фокусируется коммуникативная энергия текста. Но, как было выше замечено, в текстах раннего периода творчества чаще всего фигурирует собственное «Я». Тексты раннего периода – это рефлексии, разглядывание себя в зеркале действительности и интерпретация собственного «ЭГО» в контексте любви, переживания первых (ранних и весьма эмоциональных) чувств. Это «отражение отражения» и стремление постичь свой собственный мир, смысл бытия. Этот период творчества обозначен неким дуализмом, оппозицией и антиномией – это «я» и «ты». Автор не называет имени своего собеседника или адресата своего душевного послыла, а только использует местоимения «ты», «он», «она» и др. Эти морфологические категории приобретают черты конкретно-исторических и биографически обозначенных личностей, а в некоторых случаях сохраняется конфиденциальная, неопределенная, лишняя персонификации сущность. И текст по своим структурным параметрам приобретает черты намёка, маленькой тайны.

*Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь  
Или замуж за дурака...*

В этих строках автор рефлексиирует над программой своей жизни и водит в текст собеседника, который является источником императива, автором интертекста. И тут послы подвергается своеобразной энтропии, провоцирует растерянность и сомнение.

Для раннего периода творчества А. Ахматовой типичной является тема любви, но главным апеллятивом является не любовь (вернее, не всегда любовь), а, скорее всего, само чувство.

*И когда друг друга проклинали  
В страсти, раскаленной добела,  
Оба мы еще не понимали,  
Как земля для двух людей мала...*

В богатой гамме смысловых бликов и еле уловимых реминисценций создается впечатление театра «света и тени», где все играет, все мгновенно и быстротечно, – своеобразный калейдоскоп эмоций и впечатлений, где каждое мгновение – состоявшийся факт жизни, всегда искренний и немного болезненный. Неотъемлемым элементом этого периода творчества А. Ахматовой являются два элемента – «я» и «он», а также «тут» и «там». «Там» у поэтессы – это не только фрагмент временного и географического пространства, это форма иного бытия, то, что находится за пределами ее мира. Также в тексты помещены элементы, которые являются нежелательными и чужеродными, но лишиться их невозможно.

*Грудь предчувствием боли не сжата,  
Если хочешь, в глаза погляди.  
Не люблю только час перед закатом,  
Ветер с моря и слово «уйди».*

Для текстов этого периода характерны неопределенность и поиск собственного «я». Адресации и послылы находятся в контурах других апелляций и своеобразных метаний, поиска приоритетов. Нередкими явлениями этого периода являются раздвоенность и разочарование, а также отсутствие жизненной логики. Но богатый мир эмоций, переживаемых чувств делает палитру жизни полноценной и многоликой.

*Сжала руки под томной вуалью...  
– Отчего ты сегодня бледна?  
– Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна.*

Неизбежным элементом картины мира и жизненного сценария автора становится эпизод прощания, расставания и осознания бессмыслицы всего происходящего.

*Задыхаясь, я крикнула: «Шутка  
Все, что было. Уйдешь, я умру».  
Улыбнулся спокойно и жутко  
И сказал мне: «Не стой на ветру».*

Или:

*Он любил три вещи на свете...  
Не любил, когда плачут дети,  
Не любил чая с малиной  
И женской истерики.  
... А я была его женой.*

Легкая безнадежность, иногда подкрашенная юношеским максимализмом и излишней эмоциональностью, довлеет над адресациями и находится под влиянием внутреннего беспокойства, отчасти неприкаянности, безысходности.

*Высоко в небе облачко серело,  
Как большая расстеленная шкурка.  
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело  
Растает в марте, хрупкая Снегурка!»*

Адресации и послылы в поэтическом наследии раннего периода сопровождаются определенной колористикой, звуковой гаммой и температурными особенностями. Что касается последнего, то обращает на себя внимание акцент на холодных тонах и низких температурах. Т. е. краски, цветовая гамма осенне-зимнего диапазона. Хотя тексты создавались в период ранней молодости, в период жизненного апогея и обостренно-романтического мировосприятия, который ассоциируется с весной, цветением, яркими красками, обновлением, периодом, полным надежд и положительных эмоций, автор все же отдает предпочтение холодно-минорному диапазону, который свойственен более старшему поколению, людям, умудренным жизненным опытом.

*Я не хочу ни горечи, ни мизенья,  
Пускай умру с последней белой вьюгой.  
О нем гадала я в канун Крещенья.  
Я в январе была его подругой.*

Или:

*В узких каналах уже не струится –  
Стынет вода.*

Или:

*Тополя тревожно прошуршали,  
Нежные их посетили сны.  
Небо цвета вороненой стали,  
Звезды матово-бледны.*

В обозначенном жизненно-творческом периоде представлен еще один тип послылы и внутренней чувственно-сентиментальной апелляции – это искусственное временное дистанцирование событий и пережитых чувств, это осознанное переворачивание страницы жизни. Это перевод событий из настоящего времени или перфекта в плюсквамперфект и чувственно-эмоциональная обработка этого фрагмента жизни. Обращение к ним как к картинкам из далекого прошлого. Прошедшее время для поэтессы – это особая категория. В прошедшее направлены не только воспоминания. Она продолжает его переживать в настоящем, голографирует его, и пережитое становится жизненным опытом. Прошедшее, пережитое так же актуально, свежо и важно, как и настоящее.

*Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.*

Поэтесса создает интимный и интровертный, отчасти виртуальный, мир, но переживает его как реальную действительность. Т. е. стихотворным текстом создает модель «платоновской пещеры» – стены, на которой отражаются реалии бытия. Они важны и ценны, поскольку являются частью реальной жизни. События мира реального и виртуального сливаются и создают целостность, которую и называем поэтической картиной мира. Пережитые события мира виртуального создают четкую фактурную поверхность, уникальное эстетическое пространство, за которое мы ценим мир искусства и поэзию А. Ахматовой в том числе. (Тут уместным будет вспомнить историю смерти А. Болконского и переживание этого события Л. Толстым).

В творческом наследии А. Ахматовой моменты и сюжеты из прошлого представляют некую тайну, которая не подлежит разглашению. Она хранит их и обращается к ним как к сакральным образам. Этой тайной является не только «Он», «Ты», «Тогда», «Когда-то» – без имени собственного. Использует только местоименные формы. Следует артикулировать внимание на том, что тайна и апелляция к ней, послылы, адресация ей переживаний тонкой паутиной вплетается во все творчество А. Ахматовой. Становится его органическим целым. Яркой иллюстрацией этого является поэтический текст «Сероглазый король».

*Слава тебе, безысходная боль,  
Умер вчера сероглазый король...  
...Дочку мою я сейчас разбужу,  
В серые глазки ее погляжу...*

И дальше весьма утонченными мазками создает ажурную картину жизненных событий, в которой читатель угадывает, раскрывает тайну жизни и любви:

*...А за окном шелестят тополя,  
Нет на земле твоего короля...*

И эта недосказанность подчеркивается многозначием в конце последней строки. Происходит своеобразный обрыв судьбы и повествования. И это Боль и переживание не только лирического героя, но и автора. Создается голограмма жизни и вымысла. Они сливаются и образуют мир поэзии. Но важно также и то, что читатель в свою очередь становится увлеченным этим миром, становится его частью, сочувствует и сопереживает.

Следует добавить, что поэтесса с заметным постоянством использует недосказанность, оборванную строку. Преждевременный уход со сцены становится стилистическим приемом и тем самым с еще большей иллюкутивной силой увлекает читателя в свой мир ценностей и эстетики.

*Нет на земле твоего короля...*

Или:

*...Упала, окутала ложе...*

*О, ты не напрасно смеялась,*

*Моя непрощенная ложь!*

В ранней поэзии А. Ахматовой достаточно рельефно представлен бег времени. Конец великого пути, итог человеческой жизни выделяются на фоне общих тем, проблем, событий. Поэтесса анатомирует мир чувств, эмоций, переживаний в контексте смерти. В поэтическом наследии этого периода конечно все, все приходит в одной и той же черте, к своему временному пределу. Увядание природы, быстротечность молодости и человеческой жизни, неизменная конечность и смертность любви (ее – любви неудержимое стремление перейти в категорию прошедшего времени) красной нитью проходит через поэтическое творчество раннего периода. К ней обращен внутренний духовный посыл автора.

*Я ответила: «Милый, милый!*

*И я тоже. Умру с тобой...»*

Или:

*Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело*

*Растает в марте, хрупкая Снегурка!»*

Или:

*Не целуй меня, усталую, –*

*Смерть придет поцеловать...*

*Я молчу. Молчу, готовая*

*Снова стать тобой, земля.*

Апелляция к смерти, исследование ее как данности, созерцание и попытка осмыслить суть человеческого бытия в контексте его неизбежной конечности проходит через все творчество А. Ахматовой. Для раннего периода характерной является тематическая привязка к чувству любви, эмоционального непостоянства, быстротечности и калейдоскопической изменчивости внешнего мира и внутреннего состояния. Экзистенция и философская сущность жизни и любви обозначены кратковременностью и конечностью, очерчены жесткими временными рамками. Боль от быстро уходящей жизни присутствует во многих поэтических текстах этого периода.

В поэтическом творчестве А. Ахматовой в течение первых двух десятилетий XX века богатым и многоликим представлен мир природы. Пейзаж и его элементы органически вплетаются в картину поэтического мира автора. Мир природы не является объектом или предметом адресаций и

посылов, а скорее системой эмоционально-эстетических координат – фоном, декорацией. Но они весьма важны для общей картины переживаний действительности. Мир цветов, растений, явлений природы – не просто фон, скорее всего части общей эстетической совокупности, которые дают возможность и способствуют реализации внутренних программ, чувств, переживаний, а также с оптимальной выразительностью передать всю сложность орнаменталистики мироощущений. Поэтому в поэтических текстах этого периода многогранность флоры, сложная палитра явлений природы, а также богатая картина переживаний и чувств представляет собой единый эстетический комплекс, формируют полную и реалистичную картину бытия поэтессы.

*Свежих лилий аромат и слова твои простые. Дверь полуоткрыта, веют липы сладко... Между кленов шепот осенний* попросил: «Со мною умри!». *Веселым солнцем это утро пьяно и на террасе запах роз слышней... Я несу букет левкоев белых. Для того в них тайный скрыт огонь... Целый букет принесут роз из оранжереи... На коленях в огороде лебеду поля... Над трепещущей осиною легкий месяц заблестел... Замечаю все как новое, влажно пахнут тополя... Знаю: гадая, и мне обрывать нежный цветок маргаритку... Жужжит пчела на белой хризантеме, так душно пахнет старое саше. Последний луч, и желтый, и тяжелый, застыл в букете ярких георгин... Сладок запах синих виноградин... Дразнит опьяняющая даль.*

В качестве важных фоновых элементов, которые делают послы и адресации более выразительными и смысловосущими, являются краски и звуки. Поэтический мир А. Ахматовой наполнен гаммой сложных и иногда гротескных звуков и звуковых композиций, которыми автор иллюстрирует событийную линию. Конфигуративная сложность звуковой палитры охватывает широкий спектр жанрово-стилистических форм. И, по нашему мнению, мир фонических иллюстраций заслуживает отдельного и самостоятельного исследования:

*Гаснет, и крик ворон становится все слышней. На землю саван тягостный возложен, торжественно гудят колокола... Умеет так сладко рыдать в молитве тоскующей скрипки... И мальчик, что играет на волынке, и девочка, что свой плетет веноч... Круг от лампы желтый... Шорохам внимаю... На террасе силуэт знакомый, еле слышен тихий разговор... Страшно мне от звонких воплей голоса беды... И как во сне*

*я слышу звук виолы и редкие аккорды клавишин. А за окном шелестят тополя: «Нет на земле твоего короля...» И замирает острый крик отсталых журавлей. С колоколенки соседней звуки важные текли... Иволги кричат в широких кленах и пр.*

Симфоническое и отчасти шнитковское звучание ахматовского стиха декорируется флорическими элементами (на что уже обращалось внимание!) и обогащается колористической гаммой. Стихотворный текст А. Ахматовой как многослойный конгломерат культурных, психоэмоциональных, эстетических, мировоззренческих и пр. слагаемых погружается в мир красок, свойственный именно ахматовским текстам. Для раннего периода творчества характерны размытые, пастельно-холодные тона, с которыми контрастируют вкрапления светлых пятен мерцающих свеч, солнечного луча, яркого цвета свежесорванных роз. (Следует заметить, что мерцание как определенное состояние окружающего мира проходит сквозь все поэтическое творчество А. Ахматовой и становится своеобразной тремолой ее мировосприятия, а также влияет на механику посылы и адресации, которые испытывают эту вибрацию и теряют свою прямолинейность. В текстах это мерцание луча, мерцание воды, мерцание свеч и пр., равно как и лиц, людей, событий, чувств, воспоминаний, хрупких надежд). Иногда этот лишенный тепла полупрозрачный и пастельно-нежный цвет переходит в алый цвет заката, который наполняет текстовое пространство романтической тревогой или предчувствием веды, боли, разочарования.

*Вечер осенний был душен и ал... Молюсь оконному лучу – он бледен, тонок, прям... сквозь стекло лучи дневные известь белых стен пестрят... Тот же голос, тот же взгляд, те же волосы льняные. У кладбища направо пылил пустырь, а за ним голубела река... Смотреть, как гаснут полосы в закатном мраке хвой... – А теперь я игрушечной стала как мой розовый друг какаду... Не люблю только час перед закатом, ветер с моря и слово «уйди»... И моют светлые дожди его запекшуюся рану... ...И две в лесу скрестившихся тропинки, и в дальнем поле дальний огонек... Круг от лампы желтый... Шорохам внимаю.*

Говоря о температурных особенностях ахматовских полотен, следует заметить, что в них превалируют северные, петербургские, царскосельские цвета и оттенки. Из этого следует: несмотря на то, что поэтесса с юных лет впитала пейзаж средней полосы, в частности Украины, все же северные краски, цветовая гамма прибалтийской

природы ей ближе по своему содержанию, звучанию, значению.

**Выводы и предложения.** Таким образом, исследуя специфику поэтического наследия А. Ахматовой, рассматривая ее сквозь призму идейно-стилистического своеобразия в контексте использования адресаций, посылов, удалось определить их орнаменталистическую особенность. Она заключается в том, что в период творчества первых двух десятилетий в текстах доминируют такие элементы как эмоции, чувства любви, разочарования, грусти, душевного беспокойства и боли, воспоминания о недавно потерянной любви; отчасти неустроенности в этом мире и сложные отношения с окружающей действительностью, рефлексии над феноменом быстротекущей жизни и неизменности потерь; своеобразная пространственная градация – пространство природы, узких аллей и парков неба и космоса, с одной стороны, и пространство комнатки – замкнутого пространства – с другой. Поэтесса рефлексировала над проблемами мироустройства и переживаемых чувств на фоне грусти и одиночества, тихого диссонанса с реальным миром. Хотя несовершенство окружающей действительности, неизбежность потери, а зачастую и смерти прописана на заднем плане своеобразной дополнительной линией, но оно присутствует в поэтическом пространстве, и в итоге возникает отдаленная ассоциация с врубелевско-лермонтовским Демоном. При этом автор непременно находился в поиске, в глубоких рассуждениях о себе, мире, жизни. В этот период творчества мы не обнаруживаем четких контуров и более-менее сформированной парадигмы, которую представляли бы такие концепты (базисные категории сознания) как родина (отечество), семья (родители), Бог (выразитель высшей справедливости, добра и совершенства), родные места и чужбина (тоска, ностальгия по родному пепелищу), свобода (как осознанная необходимость, попытка освободиться от бремени существующей реальности), революция и прочие социальные трансформации, преклонение перед великими авторитетами прошлого или настоящего (император, лидер партии), привязанность к конкретной личности (к мужчине; и зависимость от его любви) и т. п. Все рефлексии над бытием в текстах А. Ахматовой очерчены личностными переживаниями своего времени, а также глубинными психологическими исканиями, в эпицентре которых находится собственное «Я». Но в этих исканиях прочитываются

глобальные и извечные вопросы человечества – это проблемы добра и зла; вечности и быстротечности; любви и ее безысходности перед бегом

времени и т. д. Таким образом, эти особенности ставят творческое наследие А. Ахматовой в один ряд с самыми выдающимися поэтами всех эпох.

#### Список литературы:

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка / Н. Ф. Алефиренко. М.: Флинта, Наука, 2012. 288 с.
2. Ахматова А. А. Бег времени / А. А. Ахматова. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 382 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
4. Вітгенштайн Л. Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн. Київ: Основи, 1995. 311 с.
5. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. М.: Академический проект, 2007. 495 с.
6. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. М.: Наука, 1987. 264 с.
7. Корнилов О. А. Языковые картины мира / О. А. Корнилов. М.: КДУ, 2011. 350 с.
8. Крымский С. Б. и др. Эпистемология культуры / С. Б. Крымский. Киев: Наукова думка, 1993. 216 с.
9. Мельник Я. Г. Лингвокультурные параметры функционирования обращения приветствий и адресации в русском коммуникативном пространстве: на материале эпистолярной XIX – начала XX вв. В кн.. Функциональная лингвистика. Георусистика. Лингводидактика / Я. Г. Мельник. Симферополь: Азбуковник, 2015. С. 63–82.
10. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова. М.: Восток-Запад, 2010. 314 с.
11. Язык и наука конца XX века / Язык. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. 432 с.

#### **Мельник Я. Г. АДРЕСАЦІЇ ТА ПОСИЛАННЯ (ПОСИЛИ) У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ А. АХМАТОВОЇ**

*Стаття присвячена проблемі поетичної картини світу А. Ахматової, зокрема, адресації та посиланням у текстах раннього періоду творчості. Адресації та посилання розглядаються як механізми текстотворчості та категорії наратології. Вони виконують синергетичні функції у текстовому просторі. У результаті проведених досліджень окреслені домінанти та рецисиви. У поетичному світі перших двох десятиліть XX ст. переважає інтровертивний тип тексту.*

**Ключові слова:** поетичний текст, адресація, посилання, аксіологічний орієнтир.

#### **Melnik Ya. G. ADDRESSES AND LINKS (MESSAGES) IN THE EARLY CREATIVITY OF A. AKHMATOVA**

*The article deals with the problem of A. Akhmatova's poetic worldview, and in particular the addressee orientation and messages in the early period works of her creative activity. Addresses and links are seen as mechanisms of text-making and categories of narratology. They perform synergistic functions in the textual space. As a result, addressee orientated dominants and recessives are highlighted in the research. In A. Akhmatova's poetic world of first two decades of the twentieth century the introverted text type is prevailed.*

**Key words:** poetic text, addressing, message, axiological reference.

**Раскіна О. Ю.**

Московський інформаційно-технологічний університет –  
Московський архітектурно-будівельний інститут

**Сорокіна О. Р.**

СОШ № 3, м. Київ

## **«РЫСЬИ» ГЛАЗА» АЗИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. АХМАТОВОЙ И Н. ГУМИЛЕВА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

*Данная статья посвящена образу-символу Азии в поэтическом творчестве А. Ахматовой и Н. Гумилева. В поэзию Ахматовой магическая и древняя Азия, с «рысьими» глазами, вошла, среди прочего, благодаря пребыванию автора в эвакуации в Ташкенте. «Ташкентский» цикл А. Ахматовой обнаруживает многочисленные интертекстуальные параллели с лирикой и драматургией Н.С. Гумилева. Выяснено, что образ Азии в Ташкентском цикле Ахматовой диалогичен по отношению к поэтическому творчеству Н. С. Гумилева. Ахматова создавала свою Азию, во многом отталкиваясь от Азии гумилевской.*

**Ключевые слова:** образ-символ Азии, мифопоэтика, интертекст, память, герой.

**Постановка проблемы.** В данной статье исследуется значение образа-символа Азии в «ташкентском цикле» поэзии А. Ахматовой, а также в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева. Изучение этого образа-символа является очень важным в контексте научного анализа поэтической географии А. Ахматовой и Н. Гумилева, а также в рамках исследования мифопоэтического аспекта творчества этих авторов. Более того, изучение мифопоэтики ахматовского и гумилевского творчества представляет несомненную важность в плане достижений мировой школы мифопоэтической школы литературоведения.

**Анализ последних исследований и публикаций.** «Ташкентский» цикл А. Ахматовой изучался такими исследователями, как Служевская И. [9], Кихней Л.Г. [8] и другими. Поэтическая география Н.С. Гумилева, в частности, образ-символ Азии в творчестве «отца акмеизма» исследован в монографиях автора этой статьи «Поэтическая география Н.С. Гумилева» (СПб.: 2018) [10] и «Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева» (М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009) [11]. Однако, в научной литературе не представлено подробное сопоставление семантики образа-символа Азии в творчестве А. Ахматовой и Н. Гумилева.

**Цели данной статьи следующие:**

1) Изучить (в сопоставительном аспекте) семантику образа-символа Азии в творчестве А. Ахматовой и Н. Гумилева;

2) Рассмотреть семантику образа-символа Азии в контексте поэтической географии А. Ахматовой и Н. Гумилева;

3) Сопоставить «ташкентский цикл» А. Ахматовой с лирикой Н. Гумилева;

4) Рассмотреть культурологическую семантику образа-символа Азии в поэтическом творчестве А. Ахматовой и Н. Гумилева.

**Изложение основного материала статьи.** Образ Азии, царицы с глазами рыси («Это рысьи глаза твои, Азия, / Что-то высмотрели во мне...» [1, с. 217], А. Ахматова «Ташкентский цикл»), в творчестве А. Ахматовой и Н. С. Гумилева глубок и многогранен. Если в творчестве Н. С. Гумилева, в его поэтической географии, – это один из ключевых образов-символов, то в поэзии А. Ахматовой он актуализируется достаточно поздно, в «Ташкентском цикле», обнаруживающем многочисленные отсылки к поэзии Н. С. Гумилева. Прежде всего, следует уточнить, что такое «Ташкентский цикл». Это стихотворения, написанные А. Ахматовой во время пребывания в Ташкенте, в эвакуации, с 1941 по 1944 гг. О Ташкенте Ахматова писала: «*Именно в Ташкенте, я впервые узнала, что такое палящий жар, древесная тень и звук воды. А еще я узнала, что такое человеческая доброта*» [2] (май 1944 года).

Именно во время пребывания в Ташкенте Ахматова обращается, глубоко и всерьез, к образу

воспетой Н.С. Гумилевым Азии, воспринимая ее во многом через поэтическое творчество Николая Степановича.

Прежде всего, следует уточнить, возвращаясь к заглавию заявленного доклада, почему у Азии «рысьи» глаза. Однако, сначала следует зачитать то стихотворение из Ташкентского цикла Ахматовой, где появляется этот образ:

«Это рысьи глаза твои, Азия,  
Что-то высмотрели во мне,  
Что-то выдразнили подспудное,  
И рожденное тишиной,  
И томительное, и трудное,  
Как полдневный термезский зной.  
Словно вся прапамять в сознание  
Раскаленной лавой текла,  
Словно я свои же рыдания  
Из чужих ладоней пила» [1, с. 217].

В Средневековье считалось, что рысь способна видеть через стены, преграды и обходить ловушки. «Рысьи глаза» – это символ остроты зрения, дара зрения как такового, в том числе и дара зрения, присущего художнику, тайновидцу.

Авторы средневековых бестиариев с трудом различали пантеру, гепарда, леопарда и рысь, определяя их как зверей с пятнистыми телами, обладающими чрезвычайной отвагой. В христианстве рысь – амбивалентный символ. С одной стороны, это существо из inferнального мира, с другой – символ бдительности Христа.

«В качестве атрибута Диониса, леопард приравнивается к тысячеокому Аргусу» [7, с. 289], – пишет Х.Э. Керлот. Исследователь продолжает: «Леопард, подобно тигру и пантере, выражает качества агрессивности и могущества льва без его солнечного значения» [7, с. 289].

В творчестве Н.С. Гумилева важную роль играют образы-символы животных. В частности, это образы-символы гепарда, пантеры, леопарда. Ахматова продолжает этот ряд символически осмысленным образом рыси – олицетворяющей собой особое, тайное зрение («Это рысьи глаза твои, Азия / Что-то высмотрели во мне...» [1, с. 217]). Правда, у Н.С. Гумилева леопард – символ колдовства и ворожбы. В стихотворении «Колдовством и ворожбою» («Леопард») лирический герой сетует, что не опалил убитому им леопарду усов, и тот тенью бродит у его постели («Поздно. Мыши засвистели, / Глухо крякнул домовый, / И мурлычет у постели / Леопард, убитый мной» [5, т. 2, с. 54]). В поэме «Мик» Н.С. Гумилева Луи погибает в поединке с черными пантерами

(«Отражал / Всю ночь их мальчик и устал...» [5, т. 2, с. 227]). В то же время «черные пантеры с отливом металлическим на шкуре» [5, т. 1, с. 53] сопровождают таинственную деву из стихотворения Н.С. Гумилева «Сады души».

В древнегреческой мифологии черная пантера – дионисийский символ, эти животные находятся в свите бога вина и экстаза Диониса. Опасность, предательство, гибель и колдовство символизирует в поэзии Н. С. Гумилева **Гиена** (см. одноименное стихотворение). Кроме того, гиена в одноименном стихотворении сравнивается с царицей Клеопатрой:

«В ней билось сердце, полное изменой,  
Носили смерть изогнутые брови,  
Она была такую же гиеной,  
Она, как я, любила запах крови»  
[6, т. 1, с. 133].

Пантеры связаны у Н. С. Гумилева с образом роковой, двоящейся героини, с которой связывала себя Ахматова. А эта двоящаяся героиня часто предстает у Гумилева в образе азиатской (африканской, абиссинской, йеменской, индийской) царицы, подобной древней Лилит («И ты вступала в крепость Агры / Светла, как древняя Лилит» [5, т. 1, с. 102]). Так что рысь, символизирующая в ташкентском цикле Н. С. Гумилева Азию, из того же символического ряда.

Интересно, что в процитированном выше стихотворении Ахматовой присутствует образ-символ Прапамяти, отсылающий нас к гумилевскому стихотворению «Прапамять»: «И вот вся жизнь: круженье, пенье, / Моря, пустыни, города, / Мелькающее отраженье потерянного навсегда...» [5, т. 2, с. 21]. В этом стихотворении Гумилева символ Прапамяти связан с образом Индии (Индии Духа): «Когда же вновь, от сна восставши, / Я это буду снова я – / Простой индеец, задремавший / В священный вечер у ручья» [5, т. 2, с. 21].

У Ахматовой символ Прапамяти – древняя и мудрая Азия с глазами рыси. Поэтому лирическая героиня Ташкентского цикла восклицает: «Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось... / Все так же льется Божья милость / С непререкаемых высот...» [1, т. 1, с. 215].

В «Ташкентском цикле» Ахматова вспоминает о персидской героине, рассказчице из «Сказок Тысяча одной ночи», которая являлась для нее олицетворением Востока. Это Шехерезада («Шехерезада / Идет из сада... / Так вот ты каков, Восток...» [1, т. 1, с. 213]), стихотворение «Ман-



галочий дворик...». Имя «Шехерезада» состоит из двух частей – «Шахр» (город) и «Азадан» (аналог дворянства во времена Сасанидов). К этой династии принадлежал Шахрияр, сын Шаханшаха.

Известен тот интерес, который Н. С. Гумилев питал к сказкам «Тысяча одной ночи» и вообще к персидской древности и средневековой персидской литературе. Поэт даже составил рукописный сборник стихотворений «Персия», вошедших впоследствии в «Огненный столп». Персия для Н. Гумилева – страна поэтов, Гафиза и Руми, Омара Хайяма. Известно, что в переписке с Ларисой Рейснер Гумилев назван Гафизом (так называла его влюбленная Лариса Михайловна). Гумилев дал своей возлюбленной условно-поэтическое имя Лери (Лера из «Гондлы», Пери из «Дитя Аллаха»).

Образ Шехерезады, магической рассказчицы, пророчицы, неоднократно появляется в стихотворениях Гумилева:

«Об озерах, о павлинах белых,  
О закатно-лунных вечерах,  
Вы мне говорили о несмелых  
И пророческих своих мечтах.

Словно нежная Шехерезада  
Завела магический рассказ,  
И, казалось, ничего не надо,  
Кроме этих озаренных глаз»  
[5, т. 1, с. 255].

Герои сказок «Тысяча одной ночи» мелькают на страницах пьесы Гумилева «Дитя Аллаха» (например, любимый поэтом Синдбад-мореход).

У Ахматовой выходящая из волшебного сада Шехерезада – символ Востока. В этом плане ахматовское видение Востока сближается с гумилевским.

В «Ташкентском цикле» Ахматовой присутствуют образы фруктов, связанные с символикой райского сада. Например, гранат («Могильной чалмы благородные складки / И царственный карлик – гранатовый куст...» [1, т. 1, с. 214]). Дело в том, что в Коране гранат – райский фрукт. В Аль-Джаннате, прекраснейшем из садов, цветет гранат, символ изобилия и умиротворения.

Что касается «могильной чалмы», то речь идет о рельефном надгробном памятнике, изображающем чалму, который ставили на мусульманских могилах. Такие памятники Ахматова, вероятно, могла видеть в Ташкенте. Опять же, здесь возможна отсылка к Н.С. Гумилеву, к стихотворению «Паломник» («Чалма лежит, как требуют шииты» [5, т. 1, с. 72]). Благородные складки чалмы – символ глубокой и подлинной веры.

Многочисленные отсылки к поэзии Н. С. Гумилева обнаруживает еще одно стихотворение из Ташкентского цикла Ахматовой «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума». Адресат этого стихотворения, по всей видимости, поляк Юзеф Чапский, с которым Ахматова познакомилась в Ташкенте, в эвакуации, но косвенный адресат – Н.С. Гумилев. Приведем начальные строфы этого стихотворения:

“В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,  
Светила нам только зловещая тьма,  
Свое бормотали арыки,  
И Азией пахли гвоздики.

И мы проходили сквозь город чужой,  
Сквозь дымную песнь и полуночный зной, -  
Одни под созвездием Змея,  
взглянуть друга на друга не смея.

То мог быть Стамбул или даже Багдад,  
Но, увы! Не Варшава, не Ленинград,  
И горькое это несходство  
Душило, как воздух сиротства.

И чудилось: рядом шагают века,  
И в бубен незримая била рука,  
И звуки, как тайные знаки,  
Пред нами кружились во мраке»  
[1, т. 1, с. 218].

Строка «Одни под созвездием Змея» отсылает нас к гумилевскому стихотворению «Франция»: «Вот ты кличешь: «Где сестра Россия, / Где она, любимая всегда? / Посмотри наверх, в созвездьи Змия / Загорелась новая звезда» [5, т. 2, с. 122]. Созвездие Змия (Змея) в данном случае – символ демонического начала, овладевшего душами в тоталитарную эпоху, знак морального падения и гибели.

Город, по которому проходят герои, и Ташкент, и не Ташкент. Он лишь очерчен, но не обозначен: это может быть любой из городов, символизирующих Восток: Стамбул, Багдад (город сказок «Тысяча и одной ночи»). В одном из вариантов этого стихотворения фигурирует Каир, столица Египта, особенно значимая в творчестве Н. Гумилева. Каир у Гумилева – это город, где расположен священный и благодатный сад Эзбекие, один из сакральных центров мироздания.

Однако, герой и героиня этого стихотворения мечтают и вспоминают не о Востоке, а о Севере (Западе): Варшава, Ленинград, чувствуют себя изгнанниками. В то же время их прогулка теряет

временные и пространственные границы: впереди видна рука, бьющая бубен. Звуки преобразуются в тайные знаки, ведущие героев за собой.

#### **Выводы.**

Таким образом, мы видим, что образ Азии в Ташкентском цикле Ахматовой диалогичен по отношению к поэтическому творчеству Н.С. Гумилева. Ахматова лепила (создавала) свою Азию, во

многим отталкиваясь от Азии гумилевской. Образ восточного (азиатского) танца, присутствующий в ташкентском цикле А. Ахматовой, вводит нас в сакральное пространство Азии.

Когда впоследствии А. Ахматова будет переводить восточных поэтов, ей будет помогать другой Гумилев – Лев Николаевич. Но это тема для отдельной статьи [3].

#### **Список литературы:**

1. Ахматова А. Собрание сочинений в двух томах. М.: Цитадель, 1996.
2. Анна Ахматова: «А умирать поедом в Самарканд, на родину предвечных роз...». Электронный ресурс: [<http://e-samarkand.narod.ru/Akhmatova.htm>]
3. Гумилев Н. Избранное. М.: Панорама, 1995.
4. Беляков С. Гумилев сын Гумилева. Самая полная биография Льва Гумилева. М.: Астрель, 2012.
5. Гумилев Н. Собрание сочинений в четырех томах. М.: «Терра – Terra», 1991.
6. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, СПб.: ИРЛИ, Пушкинский Дом, 1997-2008.
7. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Refl-book, 1994.
8. Кихней, Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. – М.: «Диалог МГУ», 1997.
9. Служевская И. «Так вот ты какой, Восток...». Азия в лирике Ахматовой ташкентской поры // Звезда Востока. 1982. № 5. С. 96-100.
10. Раскина Е.Ю. Поэтическая география Н. Гумилева. СПб.: Алеф-Пресс, 2018.
11. Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009.

#### **Раскина О. Ю., Сорочкина О. Р. «РИСЯЧИ ОЧІ» АЗІЇ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ А. АХМАТОВОЇ І М. ГУМІЛЬОВА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ Й МІФОПОЕТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ**

*Дана стаття присвячена образу-символу Азії в поетичній творчості Анни Ахматової і Миколи Гумільова. У поезію Ахматової магічна і давня Азія, з «рисячими» очима, увійшла, серед іншого, завдяки перебуванню Анни Андріївни в евакуації в Ташкенті. «Ташкентський» цикл А. Ахматової виявляє численні інтертекстуальні паралелі з лірикою і драматургією М. С. Гумільова. З'ясовано, що образ Азії в Ташкентському циклі Ахматової є діалогічним щодо поетичної творчості М. С. Гумільова. Ахматова створювала свою Азію, багато в чому відштовхуючися від Азії цього поета.*

**Ключові слова:** образ-символ Азії, міфопоетика, інтертекст, пам'ять, герой.

#### **Ruskina E. Yu., Sorokina E. R. „LYNX EYES” OF ASIA IN THE POETRY OF A. AKHMATOVA AND N. GUMILYOV: HISTORICAL-CULTURAL AND MYTHOLOGICAL PARALLELS**

*This article is devoted to the image-symbol of Asia in the poetic works of A. Akhmatova and N. Gumilyov. Magical and ancient Asia entered Akhmatova's poetry with "lynx" eyes, among other things, thanks to Anna Andreyevna's stay in Tashkent. The "Tashkent" cycle by A. Akhmatova reveals numerous intertextual parallels with the lyrics and dramaturgy of N. Gumilyov. It is found that the image of Asia in Tashkent cycle Akhmatova dialogical in relation to poetic creativity N. Gumilyov/ Akhmatova was established its Asia, largely starting from Asia of this poet.*

**Key words:** image-a symbol of Asia, poetics, the intertext, memory, hero.

Свенцицька Е. М.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

## МОТИВЫ ТАНАХА В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ

*Статья посвящена циклам «Библейские мотивы» и «Семисвечник» А. Ахматовой. В этих произведениях происходит диалогическое взаимодействие с текстами ТаНаХа. Анализ данных произведений показывает, что в новой культурной ситуации иудаизм является порождающим центром культурных реалий. Эти реалии, изменяясь, сохраняют свою глубинную неизменность. При этом ни законы религии, ни законы искусства не являются в этом всеохватывающем диалоге доминирующими.*

**Ключевые слова:** время, пространство, символ, диалог, сюжет.

**Постановка проблемы.** Для поэзии рубежа XIX-XX веков характерна «тоска по мировой культуре» (О. Э. Мандельштам) – обращенность к широкому литературному и культурному контексту, к мифу и преданию. Этому явлению присуще ощущение глубинного присутствия в создаваемом тексте текстов, уже созданных. Кроме того, в процессе сотворения нового поэтического мира выстраивается некая новая смысловая перспектива для воссоздания уже сотворенных художественных миров. И в этом контексте мир ТаНаХа представляется источником текстов, возобновляющихся и преобразующихся в новом поэтическом слове.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Актуализация иудейской традиции в русской поэзии рубежа веков связана, возможно, с глубинной общностью культурной ситуации – необходимостью противостоять нарастающему разъединению и дроблению, когда одним из главнейших центрирующих начал оказывается слово. Ведь иудаизм – религия текста, слова не устного, а письменного, текста, который конституирует духовное единство нации; он остается неизменным, когда меняется жизнь, и является основой прочности и долговечности людей, которые с ним связаны. Текст в иудаизме имеет универсальное, магическое, трансцендентное значение («Свободен только тот, кто занимается Торой» – Авот, 6 – 2; «Три первых часа дня Бог занимается Торой» – Авода Зара, 3 – 5). Именно поэтому текст Торы для иудея предшествует реальности, он ей предстает как некий идеальный мир, которым реальность поверяется. В трактате «Сангедрин» сказано: «Города идолопоклонников нет и никогда не будет. Зачем же он упомянут в Торе? Учи и получишь за это награду! Прокаженного дома не было и никогда не будет. Зачем же он упомянут

в Торе? Учи и получишь награду» (Сангедрин, 71-а). И, как пишет Й. Д. Соловейчик, «когда к реальности обращается человек Галахи, он имеет в руках Тору, данную ему с горы Синайской... Он начинает с идеальной конструкции, а заканчивает реальной, истинной» [1, с. 20].

Точно также в поэзии серебряного века складывается ситуация предстояния слова, когда для каждого вновь вступающего в литературу слово о предмете существует до самого предмета. Именно об этом писал О. Э. Мандельштам в «Шуме времени»: «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел» [2, с. 41]. Столь же остро ощущала эту изначальную литературность А. Ахматова. Она сформулировала ее как парадокс: «Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то, / Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата». Речь здесь идет о диалектике неповторимости и повторения, осмысляемой как закон существования художественного текста.

Поэтому магия слова, гипостазирование слова – одна из сквозных тем поэзии серебряного века: «Молчат гробницы, мумии и кости – / Лишь слову жизнь дана» (И. А. Бунин); «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города» (Н.С. Гумилев). Но, пожалуй, только у А. Ахматовой слово – животворящая основа и собственного бытия поэта, и бытия мира. Все, что в реальности уже не существует, возникает из небытия именно под властью поэтического слова, в нем живет и сохраняется, уже неподвластное бегу времени. Когда в «Царскосельской оде» говорится: «Как мне хочется, чтобы / Появиться могли / Голубые сугробы / С Петербургом вдали» – все немедленно появляется: «Здесь ходили по струнке, / Мчался рыжий рысак, / Здесь еще до чугулки / Был знатнейший кабак». Все предметы в этом стихотво-

рении, также как и в поэме «Русский Трианон», в стихотворении «Петербург в 1913 году» сотворены словом.

Из первичности текста и его мироустроющего значения следует необходимость поиска в нем новых смыслов, толкований, комментариев. Конечно, эти смыслы уже изначально заложены в тексте, так же, как и необходимость их нахождения. О комментарийном принципе иудейской традиции Й. Д. Соловейчик пишет: «При даровании Торы на Синае человек Галахи был не просто получателем, а творцом миров, соучастником акта творения. Основа основ передаваемой из уст в уста традиции – это способность человека к внесению новых творческих интерпретаций (хиддуш)» [1, с. 42]. Точно также у А. Ахматовой и у целого ряда других поэтов серебряного века текст возникает во взаимодействии с уже созданными текстами. Становление нового смысла происходит в воссоздании смыслов уже воплощенных, стихотворение – не только рождение нового смысла, но и трактовка уже созданных текстов.

Поэтому в ситуации осознанной литературности так актуально обращение к сакральному контексту, и поэтому, когда поэт, осознавший эту литературность, обращается к сакральному контексту, он не только воссоздает, но и пересоздает, не только осмысливает, но и переосмысливает.

**Цель** нашей работы – разобраться, как происходит диалог с иудейской традицией в ахматовских циклах «Библейские мотивы» и «Семисвечник».

#### **Изложение основного материала.**

Обратимся к первому циклу. Конечно, сюжеты, к которым обратилась здесь А. Ахматова, – общие для двух мировых религий. Но чрезвычайно интересным представляется подход к текстам. Способ осмысления библейского текста напоминает мидраши и постоянно ссылающуюся на них комментарийную традицию – от Саади Гаона до Малбима: поиск в тексте проблемы, трудности, разрешение ее путем достраивания и перестраивания реальности. Например: почему жена Лота превратилась в соляной столп? Не дала путникам даже соли (этот мидраш приводит Раши). Интересно, что именно те ситуации, которые стоят в центре ахматовских стихотворений, привлекают внимание еврейских комментаторов («семь лет как семь дней» – Раши, Рамбам, Лотова жена – Раши, Маймонид, Аба Бен Кахана, «она будет ему сетью» – Раши, Рамбам, Малбим).

Выбор героинь ТаНаХа диктуется закономерным на рубеже веков интересом к преодолению

времени. Судьбы трех женщин – забытых, замененных на других, потерянных в беге времени – воссозданы в начальной точке выбора, порождающей всю событийную перспективу. И именно в этой точке они остаются живыми и нетленными во вновь созданном тексте.

Ситуации Танаха, входящие в ахматовский текст как исходные, кардинально переосмысливаются. Эпиграф стихотворения «Рахиль» в комментариях Раши имеет такой смысл: «Семь лет работы показали Иакову ничтожно малой ценой: в его глазах возможность жениться на ней стоила несравненно больше». Следовательно, любовь сильнее времени, любовь преодолевает время. У А. Ахматовой же семь лет, даже превращенные в «семь ослепительных дней», даны в последовательном развертывании темпоральных промежутков. Трудность преодоления времени и необходимость этого процесса – вот смысл ахматовского текста.

В еще большей степени трансформирована история Мелхолы. Характерно, что из всех многочисленных ипостасей Давида – царь, воин, поэт – выбрана единственная – поэтическая. И из всех перипетий истории Мелхолы – государственных расчетов, военных соображений – выбрано и укрупнено одно событие – любовь Мелхолы к Давиду, к поэту. И поскольку это чувство освобождено от всех привходящих обстоятельств, то все совершается неотвратимо. Любовь вообще изымается из обыденного времени («Как тайна, как сон, как праматерь Лилит»), на переживание любви накладывается переживание смерти («А солнца лучи... а звезды в ночи... / А эта холодная дрожь...»).

Особенно интересно в разбираемом нами аспекте стихотворение «Лотова жена», являющееся композиционным центром цикла и смысловой его квинтэссенцией, ведь если в первом и третьем стихотворении то, что было в реальности ТаНаХа событийным рядом, сведено к одному событию, к одному переживанию, то в «Лотовой жене» реальность претворяемая совпала с реальностью претворенной: в обоих случаях мы имеем дело с одним событием.

Если в ТаНаХе о жене Лота сказано лишь фраза, приведенная в эпиграфе стихотворения («Жена же Лота оглянулась позади себя и стала соляным столпом»), то в центре ахматовского стихотворения – именно ее переживания.

Наказание Лотовой жены, по словам Раши, обусловлено тем, что она «отказалась дать путникам даже соли», по словам хахамим – тем, что

зрелище уничтожения для человека запретно. У А. Ахматовой же Лотова жена наказана именно за оглядку, но эта оглядка особенна. Ведь в реальности Танаха, Лотова жена, оглянувшись, ничего не могла увидеть, кроме смерти и разрушения: «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба... И посмотрел к Содому и Гоморре, и на все пространство окрестности, и увидел, вот, дым поднимается с земли, как дым из печи» (Бытие, 19-24, 28). У А. Ахматовой же читаем: «Не поздно, ты можешь еще посмотреть / На красные башни родного Содома, / На площадь, где пела, на двор, где пряталась, / На окна глухие высокого дома, / Где милому мужу детей родила». Так возникает новая мотивировка: за то наказана жена Лота, что в тревоге своей, в своем воображении увидела не разрушенным то, что Господь разрушил, пошла против Его воли. Этот новый смысл прозревается в новом поэтическом слове. И в конце концов именно это поэтическое слово вновь восстанавливает разрушенное Господом, именно в нем и уже больше нигде существуют «красные башни родного Содома»... И Лотова жена остается живой в поэтической памяти автора, в его сопричастности мученической судьбе.

Однако здесь просматривается и обратное преобразование. Уже не авторское слово преобразует историю из ТаНаНа, но история ТаНаХа преобразует авторскую судьбу. Ведь совершенно очевидно, что участь Содома и Гоморры – это пророчество участи ахматовского поколения, всей эпохи (не зря в арлекинаде «Поэмы без героя» появляются «содомские Лоты» – преступники, не только не разделившие гибельной участи эпохи, но и не оглянувшиеся, не вспомнившие). И смертельная оглядка Лотовой жены – это и смертельная оглядка поэта. (Заметим, что все ахматовские самоизображения – всегда в профиль, именно оглянувшейся: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...», «А над ним тот профиль горбатый...»). Дело даже не в том, что она наказана – стала соляным столпом, а в том, что она в каждом стихотворении, возвращающем разрушенное бегом времени прошлое, превращается в соляной столп и терпит муку этого превращения.

Эта мука – мука поэта, через сердце которого проходит поток уходящего времени, мгновение за мгновением, от времен Торы до собственного прошлого. И одновременно это мука становления поэтического слова, в котором прозревается не только прямой, но и обратный ход времени, от собственного прошлого к временам Торы. Так поэтическое слово, сливаясь с бегом времени,

преодолеывает его взаимоналожением родственных судеб.

В свете всего сказанного выше можно приблизиться к пониманию цикла «Семисвечник», воспринимаемого как герметичный. Цикл связан с иудейской традицией прежде всего основополагающим символом. Семисвечник – воплощенная связь разных эпох еврейства, память о разрушенном Храме. В то же время свет свечи – распространенный в литературе нового времени символ поэтического творчества (достаточно вспомнить пастернаковское «Свеча горела на столе, свеча горела...»). Так создается поле взаимообогатяющего взаимодействия иудейской традиции и литературного контекста.

Естественно, что тема света конституирует единство цикла. В первом стихотворении свет семисвечника – достояние настоящего («горит семисвечник»), во втором – прошедшего («сиял семисвечник»). С другой стороны, интенсивность света от стихотворения к стихотворению усиливается, переходя в третьем стихотворении в новое качество – огонь («по самому жгучему лугу»). Свет семисвечника осмысливается как некая идеальная перспектива, значимость которой возрастает по мере удаления во времени.

С этим связана своеобразная временная структура. В первом четверостишии речь идет о Храме. Храм этот разрушен и удален во времени («тень иудейской стены»). Но в иудейской традиции семисвечник может гореть только в Храме, следовательно, Храм сохранен, а поскольку семисвечник горит «за плечом», то и временная дистанция уничтожена. Такое возможно только там, где все противоположности слиты, в первоначальном хаосе, где время еще не началось, и все времена – и когда Храм существовал, и когда он был разрушен – содержатся как неразвернувшиеся возможности, на дне временной воронки, где находится все прошлое, которое, как град Китеж, погрузилось в воды (об этом говорится в поэме «Путем всея земли»). И в этой поэме, и в ряде других произведений А. Ахматовой точка пересечения и порождения времени – преступление и вина («То меня держал ты в черной яме, / То я голову твою несла /... Оттого, что был моим Энеем, Олоферном, Иоанном ты /... Римлянином, скифом, византийцем/ Был свидетелем я срама твоего...»). Точно также и в цикле погружение в толщу времени приводит к «подсознанию предвечной вины», то есть вина – это то, что было до сознания и до вечности, вернее, до разделения на время и вечность.

Эта вина, естественно, не есть какое-то конкретное ошибочное деяние, но ощущение собственной изначальной греховности и огромного расстояния, отделяющего Бога от человека. Она включает в себя и христианскую концепцию первородного греха, и логику иудеев, винивших себя в разрушении Храма. Значит, индивидуальные авторские отношения со временем закономерно приводят к символам иудейской традиции как наиболее близким к «первооснове жизни» (О. Э. Мандельштам), и эти же отношения дают возможность включить ценности иудейской традиции в некую универсальную духовную структуру.

Тем более, что символ семисвечника в иудейской традиции есть отражение некоего абсолютного начала – первого дня творения: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог, что он хорош, и отделил свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Бытие, 1,3-5). В Торе последовательность событий такова: совмещение противоположных начал, их разделение, а затем отдельное существование. В цикле то же самое, но в обратном порядке: в первом стихотворении есть и свет, и тьма: во втором стихотворении («светит темнота») – противоположные начала соединены, а в третьем нет ни тьмы, ни света. Следовательно, возникает двустороннее движение: от начала к концу и от конца к началу.

В этих условиях личность, конечно, теряет свои естественные очертания.

Об этом – последние строки первого стихотворения. «Многоженец, поэт» – вполне человеческие характеристики. А дальнейшее – «...и начало/ Всех начал и конец всех концов» – отсылает нас к словам пророка Исаяи: «Я тот кто от начала вызывает роды: Я – Господь первый, и в последних Я – тот же» (Исайя, 41:4), «Я возвещаю от начала, что будет в конце и от древних времен то, что еще не сделалось» (Исайя, 16:10), «Я первый и Я последний» (Исайя, 14:6). Атрибуты Бога не просто оказываются приложимыми к человеку, но человек оказывается в положении, которое может занимать только Бог, отчетливо сознавая несоответствие, глубокую пропасть между собой и этим положением.

Двоичная зеркальность ахматовской формулировки свидетельствует о том, что это не просто цикл («In my beginning in my end» (Т. С. Элиот) – один из эпиграфов к «Поэме без героя») Это – цикл циклов, все начала и все концы соединились в некоей точке, где находится личность, уже выхо-

дящая из своих человеческих пределов. Свет семисвечника, память о разрушенном Храме превращают «невидимого грешника в «начало всех начал».

Но между этими двумя ипостасями человеческой личности есть еще одна – «многоженец, поэт». Данная характеристика, безусловно приложима к царю Давиду, тем более, что в следующем стихотворении явно присутствует аллюзия на его слова: «Где алмазный сиял семисвечник, / Там мне светит – одна темнота» – «Ты воздвигашь светильник мой, Господи: Бог мой освещает тьму мою» (Псалтырь, 17:29). Конечно, ситуация цикла, опять-таки, не тождественна ситуации ТаНаХа. В ТаНаХе – тьма внутри человека, свет исходит от Бога. В новом времени света нет, семисвечник погас. И в этой ситуации внешняя тьма оказывается светом.

Но самое главное – аллюзия на слова царя Давида здесь отнесена к другому объекту – лирическому «я». Дело не только в глубинном родстве поэтов, но прежде всего в проясняемом в слове глубинном родстве времен. На фоне этого родства более четко видны различия: даже во времена Давида, во времена войн и страданий, был свет от Господа, теперь же тьма стала светом. И именно таким образом явным и осязаемым становится бег времени.

В беге времени выявляются взаимоотношения героев. Это – роковая, запретная страсть, возникшая из первозданного хаоса и несущая в себе все его черты (сходная ситуация в драме «Энума Элиш»). В цикле, однако, говорится не столько о страсти, сколько о разлуке, и разлука эта так же безысходна и окончательна, как и страсть. Происходит это потому, что герои разлучены не в пространстве, а во времени. В то же время воспоминание о «том заповедном луге», о «том жгучем луге» возвращается и во втором, и в третьем стихотворении.

Таким образом, символ семисвечника организует некое сакральное пространство, в котором герои оказываются и максимально разъединены, и максимально приближены друг к другу. В этом пространстве, с одной стороны, созидается в слове разрушенный Храм, с другой стороны – возобновляется память об его уничтожении. Возможно, перед нами попытка постичь создание как таковое, и возможно, потому он и не закончен, что разрушение и созидание в этом процессе слиты воедино.

**Выводы.** Анализ ахматовских произведений, связанных с иудейской традицией, приводит к

выводу, что в новой культурной ситуации иудаизм является порождающим центром культурных реалий, которые, изменяясь и переосмысливаясь, сохраняют свою глубинную неизменность. При этом ни законы религии, ни законы творчества не

являются в этом всеохватывающем диалоге доминирующими. Речь идет о взаимодействии: религиозные устои придают поэзии онтологическую высоту, а литература дает религиозной системе личностную интерпретацию.

#### Список литературы:

1. Соловейчик Й.Д. Человек Галахи // Соловейчик Й.Д. Катарсис. Иерусалим, 1991.С. 18–60.
2. Мандельштам О.Э. Шум времени // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 2-х томах. Том 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990. С. 6–49.

#### Свенцицька Е. М. МОТИВИ ТАНАХА В ПОЕЗІЇ А. АХМАТОВОЇ

*Стаття присвячена циклам «Біблійні мотиви» й «Семисвічник» А. Ахматової. В цих творах відбувається діалогічна взаємодія з текстами ТаНаХа. Аналіз цих творів показує, що в новій культурній ситуації іудаїзм постає породжуючим центром культурних реалій. Ці реалії, змінюючись, зберігають свою глибинну незмінність. При цьому ані закони релігії, ані закони мистецтва не стають в цьому всеохоплюючому діалозі домінуючими.*

**Ключові слова:** час, простір, символ, діалог, сюжет.

#### Sventsytska E. M. TaNAH'S MOTIVES IN A. AKHMATOVA'S POETRY

*The article is devoted to the cycles „Biblical motifs” and „Menorah” by A. Akhmatova. In these works there is a dialogical interaction with the texts of the TaNAH. Analysis of these works shows that in a new cultural situation, Judaism is the generative center of cultural realities. This realities, while changing, retain their deep unchanged. At the same time, neither the laws of religion, nor the laws of art are dominant in this all-encompassing dialogue.*

**Key words:** time, space, symbol, dialogue, plot.

## Відомості про авторів

**Аманова Гулістан Абдиразаківна** – кандидат філологічних наук, викладач китайської мови в лінгвістичному центрі «Призма» (м. Москва, Росія)

**Вільчинська Алла Генадіївна** – асистент кафедри слов'янських мов Інституту іноземної філології НПУ імені М. П. Драгоманова (м. Київ)

**Звняцьковський Володимир Янович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та перекладу Маріупольського державного університету

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології і журналістики, ректор Таврійського національного університету (м. Київ)

**Кіхней Любов Генадіївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії журналістики й літератури Інституту міжнародного права й економіки імені О.С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

**Корнієнко Сергій Анатолієвич** – викладач, аспірант кафедри історії журналістики і літератури Інституту міжнародного права і економіки ім. О. С. Грибоєдова (м. Москва, Росія)

**Мельник Ярослав Григорович** – кандидат філологічних наук, професор кафедри загального та германського мовознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ), професор Лодзинського університету

**Меркель Олена Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри філології Технічного інституту (філіалу) Північно-Східного федерального університету ім. М. К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)

**Новікова Марина Олексіївна** – професор Таврійського національного університету (м. Київ)

**Павлова Тетяна Леонідівна** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри філології Технічного інституту (філіалу) Північно-Східного федерального університету ім. М. К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)

**Раскіна Олена Юріївна** – доктор філологічних наук, доцент, науковий співробітник Московського інформаційно-технологічного університету – Московського архітектурно-будівельного інституту

**Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології і журналістики Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського (м. Київ)

**Сорокіна Олена Русланівна** – вчитель ЗОШ № 3 (м. Київ)

**Устіновська Альона Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Московського інституту фізики і технологій (Державний університет)

**Яковлева Любов Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри філології Технічного інституту (філіалу) Північно-Східного федерального університету ім. М.К. Амосова (м. Нюрінґрі, Росія)



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

*Журнал заснований у 1918 році*

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ  
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Соціальні комунікації**

*Матеріали II Філологічних читань пам'яті М. М. Гіримана  
Випуск 2*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2019

## ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

## ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

**Іщенко Наталія Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Кузьмина Світлана Леонідівна** – доктор філософських наук, доцент, директор Навчально-наукового Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар)** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедрою зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Попова Олена Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Куц Наталія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Сеітяг'яєва Таміла Решатівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор Класичного приватного університету (Запоріжжя); **Генералюк Леся Станіславівна** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України; **Іваненко Світлана Мар'янівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов природничих факультетів Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Пахарєва Тетяна Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Юган Наталія Леонідівна** – доктор філологічних наук, доцент підготовчого відділення Київського національного університету імені Тараса Шевченка; **Доминик Арель** – професор, голова відділу українських студій університету Отави (Канада).

## РЕДКОЛЕГІЯ «МАТЕРІАЛІВ П ФІЛОЛОГІЧНИХ ЧИТАНЬ ПАМ'ЯТІ М. М. ГІРШМАНА»:

**Свенцицька Е. М.** (головний редактор) – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна); **Астрахан Н. І.** – доктор філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету ім. І. Франка; **Жигун С. В.** – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка; **Казарін В. П.** – доктор філологічних наук, професор, в. о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна); **Пахарєва Т. А.** – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ, Україна); **Просалова В. А.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; **Урсані Н. М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; **Юдін О. А.** – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури факультету іноземної філології Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet  
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського  
(протокол № 4 від 20.12.2019 року)

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського»  
Серія: Філологія. Соціальні комунікації зареєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 15711-4182Р від 28.09.2009 року)

*Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук  
відповідно Наказу Міністерства освіти і науки України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)*

*Журнал включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International  
(Республіка Польща)*

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

ISSN 2663-6069 (Print)

ISSN 2663-6077 (Online)

© Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2019

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	73
<b>Свенцицька Е. М.</b> ФІЛОСОФІЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА В ТРУДАХ М. М. ГИРШМАНА.....	74
<b>ДІАЛОГ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА, ТЕКСТ І КОНТЕКСТ</b>	
<b>Астрахан Н. И.</b> ДИАЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Э. ЛЕВИНАСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	79
<b>Просалова В. А.</b> «КОБЗАР 2000» ВІТАЛІЯ І ДМИТРА КАПРАНОВИХ: ДІАЛОГ ЧИ БОРОТЬБА З ПОПЕРЕДНИКОМ .....	85
<b>Смольницька О. О.</b> РОМАНТИЗМ ЯК ПРЕДТЕЧА НЕОКЛАСИЦИЗМУ: БАЛАДА ГЕТЕ «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ» В ОРИГІНАЛІ ТА У ПЕРЕКЛАДАХ СЕРА ВАЛЬТЕРА СКОТТА І МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО .....	90
<b>Школа В. М.</b> СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ КАЗКИ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША ТА ІВАНА МИКИТЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС «ПРОЩАЙ, СЕЛО», «ДИКТАТУРА»).....	95
<b>ЦІЛІСНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ І ПРОБЛЕМИ ЙОГО АНАЛІЗУ</b>	
<b>Журавська О. В.</b> ХИМЕРНІСТЬ ХРОНОТОПУ ГЕРОЯ-МАСКИ: ІРОНІЧНО-ПАРОДІЙНИЙ АСПЕКТ .....	100
<b>ПРОБЛЕМИ РИТМУ І СТИЛЮ В ВІРШАХ І ПРОЗІ</b>	
<b>Урсані Н. М.</b> БУРЛЕСКНИЙ СМІХ ЯК ВИЯВ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ У ВІРШАХ-ТРАВЕСТІЯХ МАНДРІВНИХ ДЯКІВ.....	106
<b>Рог Г. В.</b> РОМАНІСТИКА ДЖЕНГІЗА ДАГДЖИ: СПРОБА МОВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТТЄВОГО ДИСКУРСУ .....	110
<b>СПОГАДИ</b>	
<b>Домарева И. И.</b> СИЛА ДУХА И ВЕРА В ЛЮДЕЙ .....	117

## CONTENTS

FOREWORD.....	73
<b>Svetsytska E. M.</b> PHILOSOPHY OF THE ARTISTIC WORD IN THE WORKS OF M. M. GIRSHMAN .....	74
<b>DIALOGUE: THEORY AND PRACTICE, TEXT AND CONTEXT</b>	
<b>Astrakhan N. I.</b> E. LEVINAS'S DIALOGIC CONCEPTION IN THE CONTEXT OF THE MODERN THEORY OF LITERARY WORK .....	79
<b>Prosalova V. A.</b> "KOBZAR 2000" BY VITALIY AND DMITRO KAPRANOVY: DIALOGUE OR STRUGGLE WITH THE PREDECESSOR .....	85
<b>Smolnytska O. O.</b> ROMANTICISM AS A FORE-RUNNER OF NEOCLASSICISM: THE BALLAD OF GOETHE «THE ERL-KING» IN THE ORIGINAL AND IN THE TRANSLATIONS OF SIR WALTER SCOTT AND MAXIM RYLSKY .....	90
<b>Shkola V. N.</b> STRUCTURAL ELEMENTS OF FAIRY-TALE ARE IN THE DRAMATICSS OF NIKOLAY KULISH AND IVAN MIKITENKO (ON MATERIAL OF PLAYS „FORGIVE, SAT DOWN”, „DICTATORSHIP”).....	95
<b>INTEGRITY OF A LITERARY WORK AND PROBLEMS OF ITS ANALYSIS</b>	
<b>Zhuravska O. V.</b> THE CHIMERIC OF THE CHRONOTOPE OF THE HERO-MASK: AN IRONIC-PARODY ASPECT .....	100
<b>PROBLEMS OF RHYTHM AND STYLE IN POETRY AND PROSE</b>	
<b>Ursani N. M.</b> BURLESH LAUGHTER AS A MANIFESTATION OF CREATIVE THINKING IN THE VERSES OF THE WANDERING DEACONS .....	106
<b>Rog G. V.</b> ‘KORKUNC YILLAR’ BY CENGIZ DAGCI: THE LANGUAGE REPRESENTATION OF MEMORY DISCOURSE.....	110
<b>RECOLLECTION</b>	
<b>Domareva I. I.</b> STRENGTH OF SPIRIT AND FAITH IN PEOPLE .....	117

## ПЕРЕДМОВА

8 листопада 2018 року в Інституті філології і журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського в Києві відбулася конференція «II Філологічні читання пам'яті М. М. Гіршмана». У роботі конференції в очній і заочній формі взяли участь літературознавці з різних теренів України – з Житомира, Харкова, Чернівців, Бердянська, Вінниці та ін. Життєво обумовлена головна роль в цій конференції київських філологів – з Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Організатори конференції користуються нагодою, аби виразити велику вдячність тим, хто, не зважаючи на зайнятість, відстань, власну копітку працю та інші перешкоди, зробив конференцію незабутньою, наповнивши її напруженими науковими роздумами, діалогами, в яких власна переконаність і оригінальність концепцій поєднувалися з філософською обґрунтованістю. Ми щиро вдячні за серйозні дискусії, до яких, до речі, прилучилися і присутні на конференції студенти, таким чином отримавши абсолютно безцінний

досвід. Чудово, що всіх нас об'єднала пам'ять про Михайла Мойсейовича Гіршмана – визначного вченого, чий ідеї складають цілу епоху в літературознавчій науці.

В присутності цієї людини відразу ставало зрозуміло, що літературознавство – це наука строга, не завжди однозначно точна, але глибока. В своїх наукових розвідках М. М. Гіршман прагнув розкриття смислу, вираженого художнім словом, тобто – особливого і динамічного. «Відповідальність спілкування» для нього ніколи не була науковою абстракцією, а була справжньою життєвою настановою.

Пам'ять про Михайла Мойсейовича Гіршмана – це пам'ять не тільки довга, але й плідна. Ми сподіваємося наступного року побачити всіх авторів цієї книги на наступній конференції «Філологічні читання. Пам'яті М.М. Гіршмана». Всіх авторів цієї книги – і багатьох інших філологів, хто відчуває культурну і буттєву значущість діалогу, хто знає, що «філологія – це служба розуміння» (С. С. Аверінцев) і прагне здолання бар'єрів «між людьми, народами і віками» (Д. С. Лихачов).

Оргкомітет

Свенцицька Е. М.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

## ФИЛОСОФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА В ТРУДАХ М. М. ГИРШМАНА

*Статья посвящена рассмотрению теории литературного произведения М. М. Гиршмана. Своеобразие данной теории проявляется на фоне актуальных для современной теоретико-литературной науки трактовок сущности художественного слова. Становится очевидным, что слово в трактовке ученого – подвижная и напряженная в своем выходе за собственные пределы реальность, где происходит взаимопроникновение и взаимопреобразование различных носителей смысла. В результате анализа ряда работ исследователя делается вывод о том, что слово в работах М. М. Гиршмана – модель бытия-общения, его молекула, из которой разворачивается высказывание.*

**Ключевые слова:** целостность, диалог, бытие-общение, знак, образ.

**Постановка проблемы.** Современное литературоведение отмечено не только напряженным самоанализом, но и не менее напряженными попытками понять, что же такое художественное слово. Объясняется это тем, что присущая переходным эпохам «рефлексия над основаниями культуры» [1, с. 97] естественно направляется на слово как на начало, призванное сementировать распадающееся единство. При этом художественное слово представляется как определенная эстетическая заданность и как конкретная культурная данность. В осмыслении данного феномена нет однозначности, здесь наметились некоторые полярности.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Во-первых, это трактовка слова как знака, представленная в работах В. В. Виноградова, В. П. Григорьева, наиболее последовательно – у Ю. М. Лотмана («...слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твердо зафиксированной формой обозначающего и определенным семантическим наполнением» [2, с. 229]), а в западно-европейском литературоведении – у Р. Барта и Ж. Женетта. Закономерности здесь следующие.

Знаковая ситуация представляет собой условную связь означаемого с означаемым (Ф. Соссюр), поэтому акцент смещается со слова (и, следовательно, произведения, текста) к воспринимающему субъекту. Воспринимающий и творческий субъекты здесь не изолированы, не замкнуты в себе. Они соотносятся с культурным контекстом (В. В. Виноградов), рассеиваются в социальных, литературных и т.п. кодах (Р. Барт, Ж. Женетт). Качество художественности связывается с наложением на тот способ взаимодействия, который

свойственен знакам прагматического языка, нового, авторского способа их взаимодействия («преобразование лексемы» В. В. Виноградова, «деавтоматизация обыденного языка» Ю. М. Лотмана, «сдвиг» Ж. Женетта, «интеграция» Р. Барта).

Во-вторых, это осмысление слова как онтологической значимости. Оно предполагает две возможности: рассмотрение слова как отдельной эстетической реальности и как проявления бытия в его философском понимании. Эти тенденции также представлены в литературоведении. Первая – в работах Г. О. Винокура и его последователей в современном украинском литературоведении – Б. П. Иванюка, А. А. Ткаченко и др., в западно-европейском литературоведении – у Д. К. Рэнсома. Тут слово понимается как особая реальность, в которой воплощаются индивидуальные творческие интенции, в результате оно становится новым именем для нового предмета (как пишет Г. О. Винокур, «язык... весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [3, с. 390]). Особая реальность слова имеет организованный характер, который определяется взаимодействием языкового и индивидуально-авторского значений слова, в связи с чем акцентируется категория автора, чья функция – создание «нового модуса языковой действительности» (Г. О. Винокур)

Вторая тенденция представлена в работах А. Ф. Лосева, Н. К. Гея, а также идущей в их фарватере, но несколько упрощающей основные идеи так называемой «религиозной филологии» (В. С. Непомнящий, Т. А. Касаткина и др.), в западно-европейском литературоведении – у М. Хайдеггера. В принципе, здесь не столько собственно научное, а скорее мифологическое виде-

ние слова, оно связано с имяславием и рефлексией этого опыта в русской религиозной философии.

Данные противоположности снимаются в бахтинской концепции слова как «выразительного и говорящего бытия» (М. М. Бахтин), как «высказывания, имеющего своего автора, которого мы слышим в самом высказывании», как высказывания, участвующего в диалоге. При этом категории общения и диалога отличны друг от друга. Общение – основа человеческого бытия, как внутриличностная, так и межличностная. Как пишет М. М. Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского», «само бытие человека есть глубочайшее общение. Быть – значит общаться... Быть – значит быть для другого и через него – для себя. У человека нет внутренне суверенной территории, он смотрит в глаза другому или глазами другого» [4, т. 1, с. 344]. Диалог же происходит в жизненной реальности, об этом, в частности, говорится в работе «К переработке книги о Достоевском»: «Жизнь по природе своей диалогична. Жить – значит участвовать в диалоге – вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т.п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь... Он вкладывает всего себя в слово и это слово входит в живую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [4, т. 5, с. 351].

Следует отметить, что в концепции слова М. М. Бахтина действительно снимаются крайности рассмотренных выше подходов к слову. Преодолевается условность и некоторая отстраненность слова от реальности, присущие трактовке слова как знака, необходимостью видеть в высказывании субъекта. С другой стороны, преодолевается монадность слова, свойственная подходу к слову как к онтологической значимости, вовлеченностью слова в диалогический контекст.

Цель данной работы – выяснить своеобразие концепции слова в работах М. М. Гиршмана.

**Изложение основного материала.** Безусловно, для М. М. Гиршмана слово – не знак, и он мог бы, наверное, вслед за П.Флоренским сказать, что слово – «это бытие, которое больше самого себя», при условии, что это бытие не носит религиозно-мифологического характера и вообще не апеллирует к какому-то готовому смыслу: «...семантическим центром слова как художественно значимого элемента является мир и смысл произведения, а произведение при этом оказывается новым, индивидуально сотворяемым словом, впервые называющим то, что до этого не имело имени» [5, с. 67].

В этом плане ему близка аналогия А. А. Потебни между словом и литературным произведением. Аналогия это структурная: слово, по А. А. Потебне, состоит из звуковой оболочки, внутренней формы и лексического значения, и аналогичным образом литературное произведение складывается из словесной формы, образов и содержания. В результате языковое слово оказывается имманентно художественным и, по сути дела, равным произведению. Однако он эту аналогию переосмысливает. По М. М. Гиршману, слово действительно конгруэнтно произведению и может содержать не только его структурные, но и содержательные черты, при условии, что оно все-таки изымается из языкового и переходит в иное, эстетическое бытие, и в этом бытии слово становится органическим способом проявления не только художественного мира произведения, но формирующей активности творящего субъекта.

Ближе всего его концепция слова к Г. О. Винокуру, которого он сочувственно цитирует в своих работах. Слово у М. М. Гиршмана, так же, как и у Г. О. Винокура, – имя, образ, особый мир, в котором реализуется художественный замысел. Однако принципиальная разница – Г. О. Винокур все-таки смотрит на художественное слово исходя из слова языкового, он говорит не столько о поэзии как об особом языке, сколько об особом языке поэзии, о поэзии как «особой функции языка», его «своеобразном обособлении» [3, с. 28].

Для М. М. Гиршмана слово в литературном произведении – явление прежде всего эстетическое. Именно поэтому и стихотворный ритм в его понимании не ограничен явлениями метрики, рифмой и строфикой, и ритм прозы только начинается с колонов и синтагм. Его анализ художественного произведения устремлен к его глубинным структурам – прежде всего к индивидуальной интонации, которая реализуется как связь и взаимодействие различных пластов произведения: лексики, синтаксиса, морфологии, фонетики, ритмики. При этом ритм стиха, как указывает ученый, «оказывается в центре многообразной системы связей» [6, с. 321].

Разница между двумя исследователями прежде всего в уровне динамичности. Г. О. Винокур, пользуясь потебнианским понятием внутренней формы слова и внося в него новые аспекты, тем самым постулирует слово как монаду, как некий духовный предмет – носитель образности. У М. М. Гиршмана слово прежде всего интенция. Оно не может быть равно ни лингвистическому слову, ни предложению, ни периоду. С другой

стороны, оно может быть воплощено и в лингвистическом слове, и в фразе, и в периоде, если проявляет в себе энергию авторского присутствия и сущность творимого автором мира.

И одновременно оно – граница. Если у М. М. Бахтина культура «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее» [7, с. 25], то безусловно, то же самое можно сказать и о художественном слове. Прежде всего, разумеется, оно является границей между реальностью жизненной и реальностью эстетической. Можно еще наметить целый ряд границ: внутрличностные (между эмоциями и мышлением, между мышлением и действием, между реальностью и воспоминанием), внеличностные (между явлением и понятием, между предметом и его идеей), межличностные.

Прежде всего художественное слово является границей между материальной данностью текста и идеальной сущностью художественного мира произведения. Специфика и статус художественного слова им определяются как взаимопереход внешнего и внутреннего: в каждом материальном моменте выражается художественная реальность, и именно поэтому развертывание всякого художественного произведения представляет собой процесс, в котором элементы целого не просто выстраиваются один подле другого, а взаимопроникают друг в друга, в результате чего «язык обращается в единственно возможную форму словесно-художественного бытия, становится плотью и ликом художественного мира – словотворения, в котором живёт творец» [8, с. 6].

Но это не статическое состояние слитности, а постоянное срастание, в результате которого рождается органическая целостность литературного произведения, то есть художественное слово в своем актуальном бытии, оказывается процессом, который по способу организации приближается к органическому процессу. И, как пишет ученый в одной из работ, «именно понятие «художественная целостность» может быть фундаментом обоснования и раскрытия погранично-связывающей роли литературного произведения как двуединого процесса претворения изображаемой действительности в художественный текст и преобразования текста в форму существования, воплощения художественного мира» [9, с. 52].

В художественном слове также проясняются межличностные границы: «Автор-герой-читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостоинных, равно и взаимонеобходимых,

несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий. Такой подход позволяет на единой основе объяснить систему уникальных свойств-отношений автора-героя-читателя. Во-первых, это сочетание единой сущности и триединой личности, несводимой ни к одному и тому же личностному содержанию, ни к трем разным индивидам – это единство человечества, народа и уникальной индивидуальности в превышающей все их отдельные реализации внутренней, личностной взаимосвязи» [9, с. 48]. Именно потому анализ ритма прозы представляет собой одновременно и анализ субъектной организации произведения, которая реализует одновременно и нераздельность автора-героя-читателя с их обособлением и взаимодействием их голосов.

Следует отметить, что, в отличие от многих теоретиков, которые основываются на более статичных понятиях «текст» (Ю. М. Лотман, Р. Барт) или «мир» (Д. С. Лихачев, В. В. Федоров), М. М. Гиршман работает с понятием промежуточным – «произведение». Именно в нем и реализуется слово как художественный феномен, поскольку: «...художественное произведение, рассмотренное как динамическая целостность, не просто утверждает, но содержит в себе, реализует связи идей, культур, наций, исторических эпох друг с другом. В целостности произведения встречаются и переходят друг в друга объективное содержание мира и субъективное содержание личности, всеобщие закономерности развития искусства и индивидуальный творческий замысел» [10, с. 73]. Данное высказывание дает нам возможность, кроме всего прочего, подчеркнуть одну из важнейших особенностей научного мышления М. М. Гиршмана: не просто диалектика, а нахождение общей смысловой перспективы для сопрягаемых противоположностей.

Литературное произведение в этой научной логике, сопрягающей конкретность и обособляющая четкость анализа словесной ткани с диалогизмом, то есть восприятием произведения как живого собеседника, обнаруживающего в общении новые, нереализованные смыслы, трактуется как бытие-общение. Так, в статье «Ф. И. Тютчев «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: архитектура бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии» читаем: «Мы анализируем и интерпретируем литературное произведение как эстетическое бытие-общение, осуществляемое в художественном тексте, но к тексту несводимое...»



[11, с. 503]. А в уже цитированной статье «Слово в художественной целостности литературного произведения» говорится о том, что слово приобретает качество бытия-общения тогда, когда в нем осуществляется индивидуальный художественный мир.

Таким образом, выражением бытия-общения становится именно слово как сложное многоуровневое целое, поскольку именно в нем реализуется его своеобразная модель. Основные его элементы, то есть прежде всего смыслы – готовые, находимые в языке и культуре, и новые, индивидуально-авторские, рожденные здесь сейчас, – существуют во взаимной необходимости, но при этом не сливаясь друг с другом. Бытие-общение – это, по сути, диалектические отношения объединенности и обособленности, когда каждый элемент (например, звучание, значение, образ) мыслится в слове как связанный со всеми другими и одновременно автономный, и необходимый как в этой автономности, так и в этих связях.

При этом своеобразной диалогической средой становятся, на первый взгляд, чисто «технические» моменты произведения: колоны, синтагмы, звуковые повторы. В принципе, всю техническую сторону анализа у М. М. Гиршмана можно свести к трем составляющим – слово, синтаксис, ритм.

Именно ритм как «порядок в движении» (Платон) содержит в себе образ бытия-общения – то есть совмещения и продуктивного взаимодействия противоположных тенденций: во-первых, внутренней расчлененности и объединения (как пишет А. Белый, «ритм есть целостность – един-

ство многоразличия» [12, с. 133], во-вторых – индивидуального и межиндивидуального (соотношение индивидуальности ритмических композиций и предзаданной абстрактности метрики и типов ритма). Ритм, являясь «формой в движении» (Э. Бенвенист [13, с. 383]), динамически уравнивает эти противоположные интенции.

**Выводы.** Представление о специфике художественного слова – центра филологии – как о бытии-общении и о ритме как проявителе этой объединяющей и одновременно разграничивающей интенции делает стиховедение полем взаимодействия лингвистики и поэтики, стимулирует подход к стиху как к явлению именно эстетическому – «выразительному и говорящему бытию», осуществлению и выявления индивидуально-авторских смыслов.

Таким образом, за литературоведческим анализом и интерпретацией различных произведений стоит у М. М. Гиршмана своеобразная философия слова. Художественное слово, прежде всего, не монада, но и не «пустая форма» (Р. Барт), чье содержание определяется каждым новым прочтением. Это подвижная и напряженная в этом выходе за собственные пределы реальность, где происходит взаимопроникновение и взаимопрображение различных носителей смысла, на чем и основывается сама идея целостности. Художественное слово – модель бытия-общения, его молекула, из которой разворачивается высказывание. Поэтому поэтическое слово не бытийствует, не существует как нечто готовое, а сбывается, оно и есть сбывающееся бытие-общение.

#### Список литературы:

1. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма / И.Ю. Искржицкая. М.: Рос.универ. изд-во, 1997. 224 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. М.: Искусство, 1970. 384 с.
3. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. 448 с.
4. Бахтин М.М. Сочинения: в 7 тт. / М.М. Бахтин; Т. 1. М.: Русские словари, 2003. 956 с.; Т. 2. М.: Русские словари, 2000. 800 с.; Т. 5 М.: Русские словари, 1996. 732 с.; Т. 6. М.: Русские словари, 2002. 800 с.
5. Гиршман М.М. Слово в художественной целостности литературного произведения // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. М: Языки славянской культуры, 2002. С. 66-70.
6. Гиршман М.М. Стихотворная речь // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие / Под ред. Г.Л. Абрамовича и др. М.: Наука, 1965.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
8. Гиршман М.М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф.И. Тютчева // Литературоведческий сборник: творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. Вып. 15–16. Донецк: ДонНУ, 2003. С. 6–15.
9. Гиршман М.М. Становление понятия «художественная целостность и его современное значение» // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М: Языки славянской культуры, 2002. С. 19-58.

10. Гиршман М.М. Стиль литературного произведения // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. М: Языки славянской культуры, 2002. С.73-117.
11. Гиршман М.М. Ф.И. Тютчев «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: архитектура бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии// Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. М: Языки славянской культуры, 2002. С. 503-511.
12. Белый А. О ритмическом жесте // Структура и семиотика художественного текста. Ученые записки Тартусского государственного университета. – Тарту: Тартусский государственный университет, 1981. вып. 515. С. 132-140.
13. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. 448с.

#### **Свенцицька Е. М. ФІЛОСОФІЯ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ПРАЦЯХ М. М. ГІРШМАНА**

*Стаття присвячена розгляду теорії літературного твору М. М. Гіршмана. Своєрідність даної теорії визначається на тлі актуальних для сучасної теоретико-літературної науки трактувань сутності художнього слова. Стає очевидним, що слово в трактуванні вченого – рухлива і напружена в своєму виході за власні межі реальність, в якій відбувається взаємопроникнення і взаємоперетворенні різних носіїв сенсу. В результаті аналізу ряду праць дослідника робиться висновок про те, що слово в працях М. М. Гіршмана – це модель буття-спілкування, його молекула, з якої розгортається висловлення.*

**Ключові слова:** цілісність, діалог, буття-спілкування, знак, образ.

#### **Svetsytska E. M. PHILOSOPHY OF THE ARTISTIC WORD IN THE WORKS OF M. M. GIRSHMAN**

*The article is devoted to the consideration of M. M. Girshman's theory of the literary work. The peculiarity of this theory is clarified against the background of the interpretations of the essence of the artistic word relevant for the modern theoretical-literary science. It becomes obvious that the word in the interpretation of the scientist is a mobile and tense reality in its transcendence, where interpenetration and mutual transformation of various carriers of meaning occur.*

*As a result of the analysis of the researcher's works, the conclusion is made that the word in M. M. Girshman's works is a model of being-communication, its molecule from which the utterance unfolds.*

**Key words:** integrity, dialogue, being-communication, sign, image.

**Астрахан Н. И.**

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко

## ДИАЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Э. ЛЕВИНАСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*В статье диалогическая концепция Э. Левинаса рассматривается в контексте теории литературного произведения. Проблематизация литературного произведения с опорой на философию диалога позволяет увидеть в нем пространство «обретения Другого». «Другим» на уровне изображенного события становится герой, а на уровне события изображения – читатель. Э. Левинас проблематизирует сознание и сам процесс мышления. Он апеллирует не только к художественной практике, но и к опыту религии.*

**Ключевые слова:** Э. Левинас, философия диалога, литературное произведение, художественная целостность, «Другой».

**Постановка проблемы.** Время формирования диалогической концепции Э. Левинаса – вторая половина сороковых годов XX века – задает векторы развертывания ее основных положений. Не только отдельный человек оказывается в этот исторический момент перед лицом таинственного события смерти, за которым стоит другой. Все человечество вынуждено осознать себя заново, очутившись лицом к лицу со смертельной опасностью – угрозой самоуничтожения, заставившей по-другому посмотреть на то, каким уродливым трансформациям могут подвергнуться люди, отчуждаясь от своей человеческой сущности. Логика философского осмысления открывшейся в таких условиях проблемы Другого у Левинаса идет от негативного максимума, уже достигнутого в исторической практике, обернувшейся огромным количеством человеческих жертв. Таким максимумом становится смерть как противостоящее Я и его онтологической сущности, раскрывающейся в акте-существования, «другое» (l'autre), неотвратимое будущее, которое субъекту приходится брать на себя.

**Цель данной работы** – рассмотреть диалогическую концепцию Левинаса в контексте теории литературного произведения.

**Изложение основного материала.** Философская проблема преодоления смерти, вокруг которой выстраивается Левинасом диалогическое понимание времени, исторической эпохой раскрывается в трагические тона. Не случайно в работе «Время и другой» (1947) постоянно возникают

авторские размышления о шекспировской трагедии, представляющей важный ориентир в осмыслении пересечения личного и исторического времени, тяготеющего к разрывам, определяющего личное существование как «бытие-к-смерти», подталкивающего субъекта к стремлению «не быть». Трагическое время требует абсолютизации Шекспира, осуществления философской рефлексии в системе координат, заданной его трагедиями: «...вся философия – это лишь углубленное продумывание Шекспира. Верно ли, что трагический герой берет на себя свою смерть?» [3, с. 72]. Подобное суждение, без сомнения, применимо к теории самого Левинаса: «углубленное продумывание» гамлетовской антитезы быть / не быть ведет его к противопоставлению категорий «акта-существования» и «бытия-к-смерти», к открытию за последним диалогической событийности как нового горизонта бытия.

Сложившаяся во время пребывания в концентрационном лагере, философия Левинаса ориентирована на выход за пределы одиночества, характерного для заключенного в «темницу» («могилу») тела субъекта, которому некуда деться от своего Я, привязанного к настоящему. Будущее открывается, по Левинасу, только благодаря обретению Другого. Без него невозможно время, возникающее перед лицом Другого, благодаря событию встречи с ним: «...связь с будущим, присутствие будущего в настоящем свершается лицом к лицу с другим. Тогда ситуация лицом к лицу есть само свершение времени. Захват настоящим

будущего – не акт (жизни) одинокого субъекта, а межсубъектная (intersubjective) связь. Ситуация бытия во времени – в отношениях между людьми, то есть в истории» [3, с. 80–81]. Глубина времени раскрывается не только в обновлении, которое переживает субъект в процессе творчества, приобретая новые качества и становясь источником новых возможностей измерения себя, но в новом рождении. «Отношения с Другим проблематизируют меня, изымают и продолжают изымать меня из меня самого, раскрывая во мне все новые дарования. Я и не знал, что настолько богат, хотя и не вправе теперь оставить что-то себе» [3, с. 165], – отмечает философ.

Сквозь рассуждения Левинаса проглядывает тоска по нормальному течению жизни, в которой все ценно и искренне, по чудесному ее продолжению, в котором высший смысл являет себя благодаря любви и деторождению, личностному отношению субъекта к противоположному полу (женщине) как синхроническому другому и ребенку (сыну) как диахроническому другому. Этот смысл воспринимается и мыслится как свет, заполняющий собой всю Вселенную, задающий саму возможность временных и пространственных отношений, в которых человеку открывается мир. Свет в рассуждениях Левинаса предстает в сложности противоречий: он задает пространственное расстояние и мгновенно его поглощает, представляет собой единство объективного и субъективного, его трансцендентность являет себя «в обертке имманентности» [3, с. 58], способность воспринимать свет соотносится со способностью ясно мыслить. Но во всех случаях свет оказывается недостаточно внешним для преодоления одиночества Я, скорее подчеркивает это одиночество, скрывая от субъекта тайну смерти, которая не совершается на свету. Картина мира, конструируемая индивидуальным сознанием благодаря способности человека ясно видеть и мыслить (в рассуждениях философа истина – это умопостигаемое солнце [3, с. 102]), разворачивающаяся на пересечении объективного и субъективного, должна быть открыта для другого. Тогда ее построение может стать фактором преодоления одиночества как трагического удела субъекта.

Так философия Левинаса входит в проблемную сферу художественно-эстетического отношения человека к миру, обосновывает диалогическое понимание феномена произведения искусства, в частности, литературного произведения. В контексте идей Левинаса оно, по мысли М. М. Гиршмана, может быть определено, как «событие осу-

ществления человеческой субъективности в ее обращенности к Другому» [2, с. 512], как целостное художественное высказывание, невозможное вне адресованности, с необходимостью выстраивающее не только позицию имманентного автора, но и имманентного читателя. Другой для автора как инициатора эстетической коммуникации – это, прежде всего, читатель, позицию которого может занять потенциально любой человек, воплощая разные варианты необходимого другого (гендерный, эпохальный, поколенческий, возрастной, идеологический, религиозный, национальный и т.д.). Подобно биографическому автору, биографический читатель тоже является пленником своего настоящего. Эстетическая коммуникация, диалог, разворачивающийся в пространстве литературного произведения, преодолевая временной зазор между настоящим автора и настоящим читателя, прокладывает путь к будущему для обоих. Открывая будущее автору литературного произведения, вводя его в свое настоящее, читатель открывает и свое будущее, неизвестное, изменяющееся под влиянием эстетического опыта. Это и то будущее, в котором биографическое Я автора и читателя уже не существует, «будущее без себя». Поскольку эстетическая коммуникация требует для своего осуществления творчества / со-творчества как высшего проявления духовного со-бытия, предполагающего полное самораскрытие личности в диалогическом взаимодействии с другой личностью, преодоление эгоцентрической замкнутости Я на себе оборачивается преодолением смерти. Эта коммуникация, достигающая диалогической полноты, выходит за границы эстетического и ведет к обретению бессмертия через вхождение в духовное бытие другого. «Победа над смертью – это не проблема вечной жизни, – утверждает мыслитель. – Одолеть смерть означает сохранить с другостью события отношение, которое должно остаться личностным» [3, с. 88]. Событийность художественного произведения открывает возможность обретения другого, а вместе с ним времени и истории, не игнорируя событие смерти, но переходя на другой уровень понимания этого события.

Бахтинский тезис о «внеаходимости» автора имеет, таким образом, не столько пространственное, сколько временное и связанное с ним личностное значение, предполагая выход за пределы настоящего, освобождение из «темницы» («могилы») Я, обретение будущего и вечного «грядущего» благодаря диалогическому характеру, полноте и подлинности эстетического

события, тоже выходящего за свои пределы. В этом отношении произведение искусства и, в частности, литературное произведение не противопоставлено непосредственному диалогическому взаимодействию людей в пространстве и времени реальной действительности. Оно может быть рассмотрено как способ преодоления качественных и количественных ограничений, мешающих полноте и подлинности осуществления такого взаимодействия. Скажем, неточные, привязанные к недоброкачественной эмоции или ложной интенции слово, интонация или взгляд (вербальные, паравербальные и невербальные средства коммуникации) навсегда маркируют реальную ситуацию общения как неудачную, не достигшую диалогической полноты, проявляют недостатки и недоработки в движении личности к самораскрытию на пути обретения другого. Фиксируя или моделируя такую ситуацию в границах художественного пространства / времени, вводя ее в хронотоп произведения, автор может добиться ее полной смысловой адекватности диалогическому максимуму личностного самораскрытия на уровне изображенного или изображаемого события. С другой стороны, невозможность встречи разделенных в реальных пространстве и времени людей, обеспечивается эстетической коммуникацией. Художественное произведение открывает возможность вхождения в диалог с автором для субъекта с практически любой пространственной и временной локализацией. Конечно, здесь необходимы оговорки: этот субъект принадлежит будущему автора, а не его прошлому. Но поскольку в произведении, перечитываемом многократно, задается возможность перехода от линейной к циклической модели времени, вектор будущего становится универсальным. И прошлое может оказаться будущим в соответствии с лозунгом Андрея Белого «Вперед, к Пушкину!».

В этом плане художественные произведения и создаваемый ими мир искусства не являются чем-то чуждым по отношению к бытию, а как раз наоборот организуют и структурируют события диалогического взаимодействия личностей таким образом, что разница между понимаемым и воспринимаемым снимается. То есть не только восприятие предшествует пониманию, но и понимание значения (смысла) ведет к восприятию, делает это восприятие возможным. По мысли Левинаса, подобное неразличение воспринимаемого (в мире реальности) и понимаемого (в мире искусства – пространстве значений, ценностей и смыслов) характерно для божественного взгляда.

Такую точку зрения, счастливо не различающую внешнее и внутренне, видимое и мыслимое, открывает для субъекта произведение искусства, позволяющее сгустить целостность бытия вокруг конкретного высказывания. «Сгущение всего целиком бытия вокруг говорящего или воспринимающего, который к тому же есть часть этого сгустившегося бытия» [3, с. 131] связано прежде всего со спецификой функционирования языка, с языковой деятельностью, в которой пребывает все, потому что ей подобно устройство мира. По Левинасу, согласному со знаменитым хайдеггеровским афоризмом, определяющим язык как дом бытия, переживание и опыт сравнимы с прочтением, схватыванием смысла, то есть герменевтика превалирует над созерцанием. В контексте таких размышлений культура, язык и искусство оказываются в одном ряду, и это онтологический ряд: «...выражение определяет культуру, культура есть искусство, искусство же, или прославление бытия, составляет первосущность воплощения. Язык как выражение есть прежде всего творческий язык поэзии, так что искусство – это не блаженное блуждание человека, задумавшего сотворить прекрасное. Культура и художественное творчество суть часть онтологического строя. Они по преимуществу онтологичны – благодаря им возможно постижение бытия» [3, с. 139].

Особый статус литературы среди видов искусства и литературного произведения в ряду других художественных произведений обусловлен значимостью языка в мире человеческой культуры, весомостью слова в сфере бытия. По А. А. Потебне, каждое слово первоначально было образным. Этимологическая глубина слова ведет к метафоре, переносу значения [4]. Согласно логике Левинаса, метафора, связывающая мыслимое с воспринимаемым в прошлом или будущем и наоборот, перебрасывает мост между данностью и значением, скрепляя воедино переживаемое, которое «сгущается и светится», за которым «стоит вся целостность бытия». В пространстве литературного произведения целостность бытия преобразуется в феномен художественной целостности, предполагающей взаимосвязь всех элементов формы и содержания в единстве художественного мира. Если форма как совокупность факторов эстетического впечатления ведет от воспринимаемой художественной речи к мыслимому поэтическому миру, то картина изображаемого мира снова возвращает читателя к прошлому или будущему восприятию реальности, постоянно актуализируя и снимая границу между условным

и действительным, неизменно уточняя и углубляя понимание одного и другого.

Таким образом, направленная на воссоздание целостности бытия художественная целостность имеет одновременно эстетическое и внеэстетическое значение. Благодаря произведению искусства, в его условном пространстве артикулируются бытийные смыслы, неотъемлемые от картины мира, которая одновременно воспринимается (созерцается) и создается, так что одно невозможно без другого. Поэтому смыслы оказываются общими для реальной действительности и искусства, это одни и те же смыслы. Создавая / прочитывая произведение, мы тем самым создаем / прочитываем мир и себя, направляя свои действия к автору / читателю как необходимому нам Другому. Собственно, в местоимение «мы» уже заложено эстетическое преодоление одиночества, единство, достигнутое благодаря произведению как общему делу творца и со-творца, автора и читателя.

Дело – важное понятие в контексте философских размышлений Левинаса. Оно должно быть направлено к другому, в его настоящее, то есть в «будущее без себя», «будущее-после-смерти-я». Такое дело лишено какой бы то ни было прагматики, связанной с собственным будущим, оно не предполагает даже благодарности, которая вернула бы субъекта к самому себе, превратила бы его действия в одиссею, замыкая путешествие навстречу Другому в круг. Левинас восхищается людьми, продолжающими в невыносимых условиях гитлеровского времени верить в будущее, служить ему, зная о своей обреченности. Например, так он говорит о Леоне Блюме: «Неважно, какой философией обосновывает Леон Блюм свою удивительную силу духа, позволяющую ему работать не для современности. Мощь его уверенности несоизмерима с его философией. Это же 1941 год! – дыра в истории, год, когда нас покинули все видимые боги, когда бог воистину умер или сокрылся в неоткровении. А узник все верит в будущее, о котором нет откровения, и призывает работать в настоящем ради отдаленнейших вещей, так веско опровергаемых современностью» [3, с. 162–163].

Литературное произведение (как и любое произведение искусства) не предполагает другой цели, кроме себя самого, его самодостаточность вне прагматики. Но именно это благородное бескорыстие автора, создающего нечто культурно значимое без расчета на вознаграждение, благодарность или даже понимание, адресующего свое

создание другому и его неизвестному настоящему / будущему, выводит произведение за рамки эстетического. Оно превращает слово в дело, призывающее к жизни, к соучастию в бытии, к со-бытию этого неведомого Другого и его настоящее / будущее. Дело, направленное к Другому, о котором говорит Левинас, по сути очень близко к бахтинскому поступку, которым должно стать диалогически ориентированное ответственное высказывание. Определяя дело как служение другому, имеющему в глазах «Я» большее значение, Левинас прибегает к понятию «чудо». Если Гегель называет философию «непрерывным богослужением», то Левинас говорит о деле как «эпифании другого», как о «литургии» (несении службы себе в убыток, с затратой собственных средств) [3, с. 161].

При этом история со всей ее конкретикой и неспешным развертыванием не противопоставляется Левинасом событийности искусства, так как дело ответственного культурного жеста становится результатом личностного решения, требующего времени, «всей толщи истории». За таким культурным жестом, предполагающим свою иерархию, которая раскрывается в градации «телесного, словесного, художественного», стоит опыт индивидуальной экзистенции и желание его преодоления в обретении Другого. Эволюция искусства, его стихийная, спонтанная, органическая самоорганизация, игнорирующая всевозможные запреты и границы, встраивается в историю, задает векторы ее ретроспективного и прогностического видения. Собственно, наша общечеловеческая способность осмысления истории основывается на личностных откликах на событийность подобных персоналистических жестов, имеет своей основой интерессубъективную значимость этих откликов, входящих в коллективную память человечества, формирующих пространство исторической памяти с помощью иконических портретных знаков.

Иконический знак раскрывает свою подлинную предназначенность именно в портрете – документирующем факт обретения Другого событийном пересечении исторического и эстетического бытия. Любая конфигурация знаков в пространстве культуры предполагает в результате иконический знак – лицо человека, личность, взывающую к собеседнику и отвечающую на призыв. Иначе само функционирование знаков и знаковых систем лишается всякого смысла, образует нагромождающий бессмыслицу лабиринт безысходного одиночества,

дурную бесконечность самовпроизводящегося настоящего, как во вселенской библиотеке Х. Л. Борхеса. Лицо, по Левинасу, первоисточник смыслонаправленности, чистое значение, абстрактность, наделенная силой проблематизировать сознание, выдернуть его из вечного блуждания по замкнутому кругу прагматической саморефлексии. Говорящее лицо Другого, призывающее и молящее с «высоты своей униженности», обнажающее истину своего бытия в искренности обращения, актуализирует этику ответственности Я: «Отныне быть Я означает невозможность отстраниться от ответственности. На моих плечах словно держится все здание тварного мира. Но ответственность, лишаящая Я его империалистичности и эгоизма, будь то эгоизм личного спасения, не превращает Я в момент вселенского строя, но подтверждает его неповторимость. Неповторимость Я заключается в том, что никто не может ответить вместо меня» [3, с. 171]. Уникальность личности, таким образом, проявляется в отречении от какого бы то ни было самолюбования и самотиражирования на пути «прямолинейного движения Дела в бесконечность Другого» [3, с. 174]. Это «ответственное ответствование» не оставляет ничего сокрытого ни в пространственном отношении (даже в плане внутреннего пространства, где можно было бы скупно припрятать нереализованное, оставленное для себя), ни во временном отношении: проживание времени «без оглядки на себя», с максимальным событийным наполнением становится предпосылкой чистой совести как результата полного совпадения с собой.

В становящемся Делом слове литературного произведения скрывается и одновременно обнажается лицо автора, стремящегося к обретению необходимого Другого. За изображаемой картиной мира и сложной организацией системы записи этого изображения, претворения его в художественный текст – личность, надеющаяся на встречу с другой личностью. Автор-творец, сделавший все, чтобы обеспечить возможность такой встречи, зашифрован в стиле произведения. С этой точки зрения стиль может быть определен как система трансформации разнородных знаков, функционирующих в рамках художественного целого, но корелирующих с внетекстовыми знаковыми системами в целях художественной кодировки личности, ее художественной репрезентации. В этом плане любая картина мира, создаваемая в литературном произведении, – это портрет автора. Как отмечал

Н. С. Гумилев, в стиле поэт показывается из своего творения, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. Глаза и руки, упоминаемые Гумилевым, средоточие портрета. Портретом автора, отрешившегося от себя в процессе обретения Другого – героя на уровне изображаемого события и читателя на уровне события изображения, – парадоксальным образом оказывается стиль состоявшегося художественно целостного литературного произведения.

Для Левинаса лицо Другого – это окно в вечность как необратимо далекое прошлое, проявление трансцендентного в имманентном, божественного в человеческом. В этом отношении творческая ипостась биографической личности, оставляющая след в стиле литературного произведения, обнаруживает свое происхождение от первопричины и истока бытия, Третьего Лица, являющего «бесконечность абсолютно Другого, ускользающего от онтологии» [3, с. 185]. Так след творческой личности, оставленный в созданном ею произведении, становится составной частью какого-то другого следа, в котором проступает сама «нестираемость бытия, его всемогущество по отношению к любой отрицательности» [3, с. 185]. Это стиль созидания в масштабе макрокосма, когерентная взаимосвязь всего со всем, на которую только намекает «языковое чудо» метафоры, призыв Другого, для ответа на который требуется переход от большого к очень большому времени – «к абсолютному, воссоединяющему все времена прошлому» [3, с. 189].

**Выводы.** Вектор такого перехода и намечает Левинас, диалогически открывая свое сознание, лишённое страха быть опрокинутым, навстречу не только современникам (Э. Гуссерлю, М. Хайдеггеру, З. Фрейду, Ж.-П. Сартру, М. Буберу, Г. Марселю и другим), но и далеким предшественникам (Пармениду, Платону, Плотину). Самоотверженно проблематизируя сознание и сам процесс мышления, он апеллирует не только к художественной практике (В. Шекспиру, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому [1], П. Валери), но и к опыту религии, воплощенному в понятиях епифания, диакония, смирение, литургия, осмысляемому в контексте пересечения иудаистской и христианской традиций. И тем самым сближает искусственно разведенные европейским рационалистическим сознанием пути поиска человечеством своего абсолютного Другого, движением к которому создается целостность общечеловеческой культуры.

### Список литературы:

1. Гиршман М. М. Встреча диалогической философии и филологии: Э. Левинас о творчестве Ф. М. Достоевского // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. [2-е изд., доп.]. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 502–507. – (Коммуникативные стратегии культуры).
2. Гиршман М. М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. [2-е изд., доп.]. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 508–513. (Коммуникативные стратегии культуры).
3. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас. С.-Петербург, 1998. 265 с.
4. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Изд. центр «Академия», 2003. 384 с.

### **Астрахан Н. І. ДІАЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ Е. ЛЕВІНАСА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ**

*У статті діалогічна концепція Е. Левінаса розглядається в контексті теорії літературного твору. Проблематизація літературного твору з опорою на філософію діалогу дозволяє побачити в ньому простір «віднаходження Іншого». «Іншим» на рівні зображеної події стає герой, а на рівні події зображення – читач. Е. Левінас проблематизує свідомість і самий процес мислення. Він апелює не тільки до художньої практики, але й до досвіду релігії.*

**Ключові слова:** Е. Левінас, філософія діалогу, літературний твір, художня цілісність, «Інший».

### **Astrakhan N. I. E. LEVINAS'S DIALOGIC CONCEPTION IN THE CONTEXT OF THE MODERN THEORY OF LITERARY WORK**

*The article examines E. Levinas's dialogic conception in the context of theory of literary work. Actualization of literary work based on philosophy of dialogue allows to see the space of "finding The Other" in it. The hero becomes this "The Other" at the level of the represented event, while the reader turns into him at the level of the event of image. E. Levinas problematizes consciousness and the thinking process itself. It appeals not only to art practice but to the experience of religion.*

**Key words:** E. Levinas, philosophy of dialogue, literary work, artistic integrity, "The Other".



**Просалова В. А.**

Донецький національний університет імені Василя Стуса

## **«Кобзар 2000» ВІТАЛІЯ І ДМИТРА КАПРАНОВИХ: ДІАЛОГ ЧИ БОРОТЬБА З ПОПЕРЕДНИКОМ**

*Для виявлення міжтекстових зв'язків у статті здійснено зіставлення творів сучасних прозаїків – Віталія і Дмитра Капранових – з однойменними віршами, баладами, поемами та повістями Тараса Шевченка. З'ясовано, що наративна техніка в «Кобзарі 2000» подібна до Шевченкової і дозволяє передати суб'єктивну оцінку подій і людей. Експліцитно виявлена інтертекстуальність підтверджує спроби осучаснення тем і проблематики творів. Гучна назва збірки оповідань «Кобзар 2000» служить експліцитним маркером інтертекстуальності. Вона підтверджує спробу братів привернути увагу читачів до своїх творів, боротьбу з попередником.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, прототекст, діалог, полілог, боротьба.

**Постановка проблеми.** Від часу епатажної заяви Михайля Семенка «Я палю свій “Кобзар”» минуло трохи більше століття. Поет-футурист, який у 1914 році, напередодні 100-річного ювілею поета, різко виступив проти канонізації Шевченка, в 1924 році видав свій «Кобзар» і при цьому наголосив, що це збірка зовсім «іншої епохи». Дії Семенка підтверджували, по суті, спроби боротьби не лише, як він писав, із «заялосеними мистецькими ідеями», а й із великим попередником, який викликав у нього асоціації з традиційністю і консерватизмом. Невипадково на виданні свого «Кобзаря» Семенко подав автопортрет із цигаркою в руці, щоб наочно продемонструвати свою іншість, інакшість, європейськість.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вимірювати рівень художньої майстерності за Шевченком в українському літературознавстві стало вже традицією, незважаючи на поодинокі спроби, зокрема Микити Шаповала, Гео Шкурупія, Євгена Каплі-Яворовського та інших, подолати канон. Твори Шевченка пережили свій час і витримали його іспит, міцно увійшовши у свідомість багатьох поколінь читачів.

Звернення до постаті Кобзаря та його творів у постмодерну добу набуло виразних ознак боротьби з каноном, підтверджувало спроби авторів відвоювати собі місце під сонцем, «переоцінку національної культури, проявлення її табуйованих образів й топосів» [3, с. 63]. Олександр Ірванець, на відміну від Семенка та інших футуристів, не намагається скинути Шевченка з п'єдесталу. Свій «Українсько-німецький розмовник» (1999) він будує як центон, зітканий із трансформованих рядків епістол «І мертвим, і живим, і нена-

родженим землякам моїм дружнєє посланіє» та «До Основ'яненка». Трансформуючи Шевченків текст, поет підтверджує актуальність думок попередника: «Німець каже: Ви до НАТО? // – До НАТО, до НАТО. // Як не спонсора шукати, // То хоч мецената.// Наша слава кучерява// Не вмере, не поляже.// Або, може, і поляже, // Як вже німець скаже» [4, с. 95]. Залежність українців від чужої думки, агресивних намірів сусідів стає предметом розвінчання у творі, побудованому як відгук на адресовані Григорію Квітці-Основ'яненку слова Тараса Шевченка: «Наша дума, наша пісня // Не вмере, не загине...// От де, люде, наша слава, // Слава України!» [8, с. 120]. Олександр Ірванець уніс свої акценти в полілог авторів, що відбувався (за визначенням Михайла Бахтіна) у «великому часі». Якщо Шевченко акцентував незнищенність народних скарбів, то Ірванець уточненням («наша слава кучерява») підкреслював давнє схилення співвітчизників перед іноземщиною.

На початку XXI століття брати Віталій та Дмитро Капранови дали свою версію «Кобзаря». «Назва “Кобзар” увиразнює адресата й адресанта: це масовий читач і митець-культурник, який розбудовує сферу національного через просвітницько-ідеологічний, мистецько-ідеологічний й ментально-ідеологічний компонент» [1, с. 134], – підкреслює Галина Білик. Гучною назвою збірки оповідань «Кобзар 2000» вони, з одного боку, відсилають читача до розказаних Тарасом Шевченком історій, а з іншого – заявляють про свої претензії на статус володаря дум (ним Шевченко був у свідомості народу). Для того, щоб Кобзар закріпився у свідомості сучасних читачів, необхідно надати його творам, на думку братів, відповідного

до потреб нового часу звучання. Звідси впливає, що для того, щоб твори звучали в унісон добі прогресу, їх слід осучаснити, переінакшити, наповнити відповідними до часу творення художніми реаліями...

**Мета** цієї статті – зіставити оповідання збірки братів Капранових «Кобзар 2000» з творами Тараса Шевченка, виявити функцію експліцитних маркерів інтертекстуальності, що реалізуються на рівні заголовкового комплексу та системи персонажів, з'ясувати характерні ознаки авторської стратегії інтертекстуальності, спрямованої на привернення читацької уваги до своїх творів. Співтворство Віталія і Дмитра Капранових служить підтвердженням міжтекстової взаємодії, проте у зв'язку з відсутністю емпіричних відомостей про особливості творчої співпраці близнюків основна увага буде зосереджена на їхньому діалозі з Кобзарем. «Літературна взаємодія між Шевченком і його наступниками, – зауважує Галина Білик, – проявляється як засвоєння через відштовхування і, в разі Семенка, заперечення, а в разі братів Капранових, – пародіювання/інтерпретацію» [1, с. 134].

**Виклад основного матеріалу.** Як і в ранніх творах Шевченка, в «Кобзарі 2000» зображуються паранормальні явища і надприродні здібності людей. У художньому світі творів уживаються сучасні технічні здобутки, як, наприклад, метро, мобільні телефони, і потойбічні істоти: мавки та русалки, які зводять зі світу чоловіків, упирі, що п'ють людську кров, вовкулаки, що мають вовчу подобу і жахають людей, привиди.

Збірка, що вже витримала п'ять видань, складається з двох частин: м'якої, розрахованої на жінок – «Soft», жорсткої, орієнтованої на чоловіків – «Hard». Кожна з цих частин містить 14 творів. Використання в назвах частин англійських слів підтверджує орієнтацію на ерудованого читача. Згідно із задумом, у першій частині, яку автори назвали ще «дамським романом», жінки постають пристрасними, сповненими сильних почуттів і водночас демонічними, у другій – домінують образи мужніх чоловіків-воїнів, як, наприклад, в оповіданнях «Гайдамака», «Варнак», «Причина».

Герой оповідання «Причина» хизується як своїм зовнішнім виглядом, адже вважає себе схожим на французького артиста Алена Делона, так і статурою, статками, але насамперед самодостатністю. Захищаючи дівчину, харизматичний персонаж виявляє силу, кмітливість, вправність. Сільській красуні в цій ситуації відводилася роль збудника, своєрідного подразника для вияву його чоловічої сили, про що відверто сказав йому Аполідар:

– Розумієш, у чім справа, козаче. У твоєї дівчини дуже сильне біополе, ну просто напрочуд сильне.

– Та ну?

– Ось тобі й ну. Я такого поля в житті не бачив.

– Сильніше за ваше?

– Безумовно.

Я ще раз озирнувся з-поза ширми. Ось вона яка, квіточка куцурубська.

– Так-от, Андрію, поле в неї дивовижне, але дике, розумієш?

– Як?

– Ну, неприборкане, – Аполідор суворо дивився на мене. – Тобі не здалося, що сьогодні було забагато пригод?

Забагато, ну він сказав. Цих пригод, як я зараз їх згадав, було б забагато і для місяця нормального життя [5 Hard]. У частині «Hard» спостерігається поетизація сильних чоловіків, які здатні відстояти свою гідність, захистити жінок.

Експліцитним маркером інтертекстуальності служать назви поданих у «Кобзарі 2000» оповідань. За назвами цих творів упізнаються вірші, балади, поеми, повісті Тараса Шевченка: «Тополя», «Перебендя», «Петрусь», «Сон», «Кавказ», «Причинна», «Русалка», «Відьма», «Катерина», «Розрита могила», «Княжна», «Варнак», «Москалева криниця», «Якби ви знали, паничі» та багато інших. Збереженням чи незначною трансформацією назви джерела («Тарасикова ніч» замість поеми «Тарасова ніч», «Княжич» замість повісті «Княгиня» чи поеми «Княжна», «Катеринка» замість поеми «Катерина», «Великий лох» замість поеми «Великий лях», «Причина» замість балади «Причинна», «Гайдамака» замість поеми «Гайдамаки», «Наймит» замість поеми чи повісті «Наймичка») автори акцентували зв'язок своїх творів із Шевченковими, однак пафос і тональність їхніх оповідок переважно інші: якщо в поемі й однойменній повісті «Варнак» діяв розбійник, який шкодував про скоєне, то брати Капранови вивели злочинця, який не відчував докорів сумління, хоч заробляв за рахунок нелегального продажу жінок у сексуальне рабство. «Вляпався я з цією Марічкою, хай би згоріла, – розмірковує новітній варнак. – А все любов. Кохання-кохання, з вечора до рання, сука. Зась мені було в рідне місто їхати, та й на неї задивляться. Я ж два місяці як приморожений ходив попід вікна, заглядав, наче піонер. А тоді як настогидла – що було мені робити, скажіть? Ну, здав я її Магомету. А що – одружуватись, скажете?» [5 Hard]. Розмовні інтонації, брутальна лексика підтверджують відверте

лицемірство персонажа, його завищену самооцінку, що ніяк не відповідає статусу «сонячної» людини, до якого він себе зараховує.

Злочинець не лише не розкаюється у скоєному, як герой повісті Шевченка, а й вважає свій вчинок цілком виправданим, адже дівчина встигла набриднути йому і він, продавши її іноземцю, якому (до того ж!) заборгував, таким чином відразу вбив двох зайців: і її спекався, і віддав частину боргу. Лише одного не врахував злодій – можливості помсти, хай і з боку потойбічних сил.

«Розбійницька» тематика, образ розбійника зокрема, мають багато варіацій, адже розроблялися ще в Біблії, переказах про опришків і гайдамаків, билинах («Ілля Муромець і Соловей-розбійник»), повісті Геліодора («Ефіопіка»), романах Вальтера Скотта («Айвенго», «Собор Паризької богоматері»), Роберта Луїса Стівенсона («Острів Скарбів»), Християна Вульпіуса («Рінальдо Рінальдіні»), Олександра Пушкіна («Брати-розбійники», «Капітанська дочка», «Дубровський»), драмах Фрідріха Шиллера («Розбійники», «Вільгельм Телль»), поемах Джорджа-Гордона Байрона («Корсар»), Івана Козлова («Чернець»), Миколи Некрасова («Кому на Русі жити добре») та багатьох інших творах. Уже у творчості Шевченка образ розбійника представлений кількома модифікаціями, з-поміж яких виділяються: по-перше, вимушений, тобто зумовлений обставинами; по-друге, шляхетний, бо нагробоване роздавав убогим; і, по-третє, розбійник, готовий спокутувати свою провину.

Вже в однойменних поемі та повісті «Варнак» помітна відмінність в інтерпретації цього образу: «переосмислення первісного сюжету поеми у напрямку поглиблення християнських мотивів щирого каяття, спокутування гріхів стало певною мірою закономірним наслідком свідомих художніх пошуків Шевченка» [2, с. 76]. Розбійник, який розкаюється і ладний спокутувати свою провину, зображений у пізнішій за часом написання повісті Шевченка «Варнак», поемі «Москалева криниця».

Зіставлення однойменного оповідання братів Капранових з «Москалевою криницею» Шевченка переконує, що відбувається відштовхування від прототексту, адже дід Москаль у новітній інтерпретації копає криницю для власного порятунку, а не для людей, як його попередник – Максим. Поему «Москалева криниця» Шевченко буде як сповідь варнака, який розкаюється у своїх вчинках, у тому, що заподіяв зло святій людині. Поему пронизує настрій каяття, усвідомлення провини, пафос оповідання братів Капранових

зовсім інший: зло виявилось непокараним, адже дід Москаль завдяки викопаному ним підземному ходу зміг уникнути правосуддя. Апеляція до творів Шевченка служить у братів Капранових засобом привернення читацької уваги, полеміки з Кобзарем.

Зберігаючи назву першотвору – «Розрита могила», брати Капранови відтворили ідейний задум джерела, показавши жахливе покарання за розкопану могилу, що була свідком давньої слави. Введена в текст оповідь діда про те, як зникло ціле село Тимошівка, служить підтвердженням необхідності шанобливого ставлення до минулого. Таким чином, обґрунтовується актуальність слів Тараса Шевченка: «Начетверо розкопана, // Розрита могила. // Чого вони там шукали? // Що там схоронили // Старі батьки? Ех, якби-то, // Якби-то нашли те, що там схоронили, // Не плакали б діти, мати не журилась» [8, с. 120]. Образ могили набуває узагальненого значення: символу України, її слави і безслав'я водночас.

Автори «Кобзаря 2000» свідомо подають інтеріоризовані елементи в сильній позиції. Так, наприклад, оповідання «Тарасикова ніч» починається звертанням до потенційного читача («Панове, чи знаєте ви українську ніч? Ні, ви не знаєте української ночі») і супроводжується словами з повісті Миколи Гоголя «Майська ніч, або Утоплениця». Інтертекстуальне покликання має важливе значення у формуванні смислу твору, асоціативного за своєю природою. В одних читачів воно викликає асоціації зі словами з поеми Олександра Пушкіна «Полтава» («Тиха украинская ночь»), в інших – із віршем Володимира Маяковського «Борг Україні» («Чи знаєте ви / українську ніч? / Ні, / ви не знаєте української ночі!») чи з «Чарами ночі» Олександра Олеса, в дітей – з названим словами класика російської літератури оповіданням Віктора Драгунського «Тиха украинская ночь», у знавців живопису – з картиною Архипа Куїнджі «Українська ніч». І це лише побіжний перелік можливих версій сприйняття відомих слів, що не раз варіювалися. Асоціативний спектр сприйняття залежить від інтертекстуальної компетенції реципієнта, його смаків і відзначається певною непередбачуваністю, безперервністю і безкінечністю виникнення нових смислів.

Зіставлення з творами Шевченка потребує врахування наявності в його доробку однойменних поем і повістей, що були предметом спеціальних студій: Івана Франка, Федора Ващука, Лариси Кодацької, Олександра Бороня та інших учених. Автоінтертекстуальність давала можливість

Шевченкові урізноманітнювати художні версії ліро-епічних та епічних творів, позбуватися однобічності образів, удосконалювати форми викладу.

Інколи автори «Кобзаря 2000» вдаються до фіктивних відсилань, як, скажімо, в оповіданнях «Дівочії ночі», «Тарасикова ніч», «Тополя», «Перебендя», що, по суті, не мають прямого зв'язку з однойменними творами Шевченка. Оповідання «Перебендя», наприклад, дістало назву не від поеми Шевченка, що має широке інтертекстуальне поле і відсилає до численних текстів про конфлікт митця з суспільним оточенням, а від назви яхти, що згоріла. Прийом гри з претекстами дозволяє братам Капрановим розширювати інтертекстуальне поле своїх творів.

Внесені авторами до назв оповідань зміни підтверджують відхід від першоджерела, осмислення іншого життєвого матеріалу. В оповіданні «Княжич», скажімо, йдеться про нащадка князя, над яким завис меч відплати за його прабабусю. Зміною роду іменника – з жіночого («Княжна») на чоловічий («Княжич») – акцентується відмінна від першоджерела персонажна сфера. Невипадково цей твір потрапив до чоловічої версії, адже дійовими особами в ньому постають сильні чоловіки: засліплений жадою помсти юнак та його потенційна жертва, наділена романтичними ознаками. «Я простягнувся серед Варшави, на площі під реставрованим цегляним муром Старого М'яста. Квітець піддавав жару, і сніг на темній міській бруківці перетворився на великі калюжі. От саме в таку калюжу я, ослизнувшись, гепнувся всією вагою свого вгодованого тіла. Аж бризки полетіли» [5 Hard], – починає оповідь головний герой, анонімний нащадок князя, який навіть не знає про своє знатне походження, зайнятий вирішенням життєвих проблем. У «Княгині» Тарас Шевченко стилізував виклад під народну оповідь, тому співавтори зберегли цю наративну форму, щоб передати суб'єктивну оцінку подій.

В інтерпретації жінок, які в Тараса Шевченка поставали скривдженими, страдницями, брати Капранови відходять від першоджерела. Так, героїня «Відьми» – на відміну від свого пасивного прототипу в Шевченка – в новітній версії розгадала сутність свого залицяльника і помстилася йому за смерть своєї подруги – далеко не першій жертви його сексуальних домагань. /Подібний акт помсти за сексуальну наругу зображував і Шевченко./ Героїня «Русалки», зраджена невдячним бізнесменом, якому вона допомогла заробити гроші, вишивши брендову русалку, не лишилася в боргу: «А у місті з'явилася пошесть. Здоровезних дужих

чоловіків почали знаходити вдома мертвими, поси- нілими, і обличчя їхні кривила жахлива мертва посмішка» [6 Soft: 7]. Ця сама історія повторюється в «Катеринці»: замість страдниці Катерини брати Капранови показали тип модерної жінки, яка змогла завдяки подарованому родичами з Канади пристрою не лише вистежити невірною чоловіка, а й помститися його коханці. Отже, має місце подолання артикульованого Шевченком культу жінки-страдниці. Відкритий фінал твору (за Умберто Еко) змушує читача уявити наслідки помсти, замислитися над причинами подружньої невірності. На думку Віталія і Дмитра Капранових, сильними, рішучими і твердими можуть бути і жінки, здатні захистити не лише себе, а і слабших від себе.

Галерею сильних жінок продовжує героїня «Тарасикової ночі». Зменшувально-пестливою формою імені *Тарас* акцентується не лише вік героя, а і його фізична слабкість, авторське ставлення до персонажа. Зіставлення оповідання з поемою «Тарасова ніч», написаною Шевченком на основі історичних подій про перемогу козаків над військом гетьмана Конецпольського, підтверджує відмінність як подійної основи творів, так і пафосу, системи персонажів, адже попередник уславлював гетьмана нереєстрових запорозьких козаків Тараса Трясилу за здобуту над ворогом перемогу, а брати Капранови показали учасника фольклорної експедиції в побутовій ситуації, переінакшивши твір попередника.

Оповідання «Великий лох» викликає асоціації не з Шевченковим «Великим льохом», а з обдуреною людиною, жертвою обману, якою почергово виявляється то випадковий пасажир, а потім і сам майстер, тобто «шпільовий», який заробив грою в карти чималі гроші, проте через надмірне захоплення і довірливість поплатився своїм життям. Федір Іванович Мірошник, якого за віртуозну гру і тонкі пальці називали «Шалюпіним», дотримувався правил, які, на його думку, мали бути обов'язковими для всіх. Гра була для нього мистецтвом, тому він годинами міг розповідати про різні курйозні випадки зі своїх успіхів і невдач, ініціював створення книжки, переконував, що гравці в карти врятували навіть Богдана Хмельницького, вчасно попередивши його про небезпеку. Версії сюжетних колізій для майбутнього твору, запропоновані ним журналістці, підпорядковані розвінчанням усталених цінностей, що характерне для постмодерної творчої практики. Поліваріантність прочитання ще не написаного твору підтверджує, що в оповіданнях братів Капранових стирається межа між процесом творення і читання.

**Висновки.** Наративна техніка в «Кобзарі 2000» подібна до Шевченкової і дозволяє передати суб'єктивну оцінку подій і людей. Експліцитно виявлена інтертекстуальність, зокрема на рівні заголовкового комплексу, системи персонажів, підтверджує спроби ревізії попередника, осучаснення тем і проблематики творів.

Інтертекстуальність «Кобзаря 2000» свідомо маркована і виявляється у співавторстві братів, актуалізації відомих творів Шевченка («Катерина», «Москалева криниця», «Тополя», «Перебендя», «Петрусь», «Сон», «Кавказ», «Русалка», «Відьма», «Розрита могила», «Варнак», «Якби ви знали, паничі» та ін.) із метою привернення читацької уваги до своїх однойменних, у спробі іншого прочитання й осучаснення творчих надбань класика української

літератури. Засвоєння тем, образів у попередника не означало їх копіювання, воно супроводжувалося переосмисленням персонажів, наприклад, варнака, осучасненням проблематики творів, що відбивали реалії доби технічного прогресу.

Як авторська стратегія текстотворення інтертекстуальність дала можливість втягувати в інтертекстуальне поле значний масив текстів, адже сам Шевченко також вступав у діалог із попередниками, полемізував із ними, творив різні версії одного образу. Авторська стратегія братів Капранових зводилася до реалізації постмодерністського принципу інтертекстуальної гри з чужими текстами, до творення новітніх версій відомих образів: варнака, русалки, жінки, здатної помститися кривднику.

#### Список літератури:

1. Білик Г. «Кобзар» як репрезентант культурної епохи: Т. Шевченко – М.Семенко – брати Капранови // Рідний край. 2012. № 2 (27). С.130–134.
2. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. К.: Критика, 2017. 496 с.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн [Текст] / Тамара Гундорова. К.: Критика, 2005. 264 с.
4. Ірванець О.В. Вибране за 33 роки: поезії. Київ, 2013. 176 с.
5. Капранови В. і Д. Кобзар 2000. Hard. Електронний ресурс, режим доступу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=100278> [20.08.2018].
6. Капранови В. і Д. Кобзар 2000. Soft. Електронний ресурс, режим доступу: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=28486> [21.08.2018].
7. Капранови В. і Д. Кобзар 2000 + Найновіші розділи [Текст] / Брати Капранови. К.: Гамазин, 2010. 401 с.
8. Шевченко Т. Розрита могила // Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. Т.1. К.: Наукова думка, 2003. С. 252–253.

#### Просалова В. А. «Кобзарь 2000» ВИТАЛИЯ И ДМИТРИЯ КАПРАНОВЫХ: ДИАЛОГ ИЛИ БОРЬБА С ПРЕДШЕСТВЕННИКОМ

*Для определения междутекстуальных связей в статье осуществлено сопоставление произведений современных прозаиков – Виталия и Дмитрия Капрановых – с одноимёнными стихотворениями, балладами, поэмами и повестями Тараса Шевченко. Выяснено, что нарративная техника в «Кобзаре 2000» сходна с Шевченковской и позволяет передать субъективную оценку событий и людей. Эксплицитно выявленная интертекстуальность подтверждает попытки осовременивания тем и проблематики произведений. Громкое название сборника рассказов «Кобзарь 2000» служит эксплицитным маркером интертекстуальности. Оно подтверждает попытку братьев привлечь внимание читателей к своим произведениям, борьбу с предшественником.*

**Ключевые слова:** интертекстуальность, прототекст, диалог, полилог, борьба.

#### Prosalova V. A. “Kobzar 2000” BY VITALIY AND DMITRO KAPRANOVY: DIALOGUE OR STRUGGLE WITH THE PREDECESSOR

*The article highlights the comparison of the contemporary writers' works (by Vitaliy and Dmitro Kapranovy) with the same poems, ballads, poems and tales of Taras Shevchenko in order to reveal intertextual connections. Found that the narrative technique in "Kobzar 2000" is similar to Shevchenko and allows you to pass subjective evaluation of events and people. Explicitly identified intertextuality confirms attempts of modernizing themes and issues works. The eye-catching name of the short stories collection “Kobzar 2000” serves as an explicit marker of intertextuality. It confirms the attempt of the brothers to attract readers' attention to their works, the struggle with the predecessor.*

**Key words:** intertextuality, prototext, dialogue, polylogue, struggle.

**Смольницька О. О.**

Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського

## **РОМАНТИЗМ ЯК ПРЕДТЕЧА НЕОКЛАСИЦИЗМУ: БАЛАДА ГЕТЕ «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ» В ОРИГІНАЛІ ТА У ПЕРЕКЛАДАХ СЕРА ВАЛЬТЕРА СКОТТА І МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО**

*У статті аналізуються оброблена Йоганном-Вольфгангом Гете народна балада «Вільшаний король», її історія та переклади англійською (сер Вальтер - Волтер Скотт) і українською (Максим Рильський). Наводяться історичний контекст романтизму і значення цього напрямку для німецької, шотландської та української літератур. Досліджено перекладацькі похибки на прикладі німецьких лексем «ельф» і «вільха», а також етимологічні факти. Наводиться дискурс кельтської та германської міфології. Виявлено, що перспективний жанр балади як споконвічно фольклорний надав нові можливості для примноження результатів і романтизму, і неокласицизму.*

**Ключові слова:** балада, переклад, романтизм, неокласицизм, фольклор, міфологія, демонологія.

**Постановка проблеми.** Особливості художньої літератури вимагають розгляду в історико-культурному, релігійному та ін. контекстах. Зокрема, це стосується літературних течій, стилів, напрямів, шкіл – особливо тих, які змінили культурну картину конкретного народу (і народів), базуючись на ментальності нації. Наприклад, як романтизм, так і неокласицизм позначалися зростанням уваги до європейського контексту та взаємообміну різних культур. Провідну роль у цьому відігравав художній переклад, особливо присвячений канонічним формам (сонет, рондель тощо). Якщо характеризувати улюблений жанр перекладу, то одне з чільних місць належить баладі – як за доби романтизму, так і за доби неокласиків. Зокрема, М. Рильський (1895–1964), відомий як поет, науковець, культурно-просвітницький діяч, а також як один із неперевершених перекладачів, свою європейську культуру присвятив удосконаленню перекладацької майстерності (що було зумовлено й ідеологічними причинами – неможливістю висловити всю правду у власних текстах). Принципи неокласицизму лягли і у вибір ним текстів, і у саму інтерпретацію класичних творів. Зокрема, до останніх належить балада Й.-В. Гете «Вільшаний король» («Der Erlkönig», 1782), досі надзвичайно популярна у Німеччині. У перекладі М. Рильського твір неодноразово перевидавався (у тому числі у вигляді окремої дитячої книжечки).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У пропонованій статті зіставляються оригінал, переклад шотландського романтика В. Скотта

(англійською) і М. Рильського. Таким чином, у полі зору задіяні німецька, англійська та українська мови. Порівняння з версією В. Скотта (Sir Walter Scott, 1771 – 1832) перспективне у річці розвитку вітчизняної шотландистики, яка розвивалася нерівномірно, від перекладацької діяльності І. Франка (докладніше на цю тему: [8–9]), і буквально нещодавно українською перекладаються вибрані англійські та шотландські народні балади (у тому числі записані В. Скоттом, перекладачі Олена О'Лір, М. Стріха [8; 10, с. 10–16]). Проте саме переклад В. Скоттом балади Гете (як і перекладацька діяльність шотландського романтика, на відміну від його власних творів або фольклористичної діяльності) ще не поставав у полі зору українських студій, як і у порівнянні з методом М. Рильського, що зумовлює актуальність обраного предмета для компаративістики. Також важливий історичний аспект: і Шотландія, і Україна в означені періоди мали колоніальне минуле, а Німеччина за доби романтизму після феодальної роздрібненості й тотального французького впливу заявляла про своє національне і державне значення. Слід зазначити і про практичний аспект дослідження, оскільки в Київському літературно-меморіальному музеї Максима Рильського (КЛМММР) активно організовуються перекладацькі та перекладознавчі заходи, у тому числі присвячені шотландистиці (як-от традиційне святкування дня народження Роберта Бернза – Burns Night) та англістиці; на цих імпрезах активно звучить і поезія в оригіналі. Простежується і тяглість

різних культурно-історичних епох – зокрема, зв'язок романтизму з неокласицизмом і примноження останнім здобутків першого [6]. Отже, перекладацька спадщина М. Рильського важлива в аспектах українознавства, германістики та шотландистики.

**Мета статті** – порівняти оригінал балади Гете з перекладами В. Скотта і М. Рильського як, відповідно, різних поколінь – романтика і неокласика.

Поставлена мета передбачає **завдання**: 1) схарактеризувати германо-скандинавський контекст балади Гете; 2) проаналізувати міфологічні деталі тексту, важливі для перекладу; 3) порівняти перекладені В. Скоттом і М. Рильським ключові концепти балади.

**Виклад основного матеріалу.** В. Жуковський, характеризуючи баладу лейкїста Р. Сауті (Southey) «Стара жінка з Берклі. Балада, що показує, як одна стара жінка їхала верхи вдвох і хто їхав попереду неї» («The old woman of Berkeley. A Ballad, Showing How an Old Woman Rode Double and Who Rode Before Her»), писав: ««Вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, т. е. перевод с английского. Уж то-то черти, то-то гробы! Но это последняя в этом роде» [2, с. 13]. Висловом про чортів і домовини можна сформулювати і колорит балади Гете.

Вона неодноразово покладена на музику і проілюстрована. Існує пам'ятник Вільшаному Королю в Єні: мармурова скульптура бородатого героя, схожа на античну, простягає руки (бажаючи забрати хлопчика). Сам текст вірша такий відомий, що у німецькому повсякденні багато висловів стали крилатими (докладніше: [5]).

Під час написання Гете взяв за основу данську баладу про короля ельфів, перекладену Йоганном Готфрідом Гердером (Herder, 1744 – 1803) – «Erlkönigs Tochter» (1773, українською у різний час переклали І. Качуровський і О. Смольницька [5]). У скандинавському оригіналі назва – саме «ельфійський король». Німецькою «вільха» (нім. die Erle) та «ельф» (нім. die Elfe) звучать схоже, тому Гердер переклав назву як «Вільшаний король» [5]. Водночас виникає асоціативний ряд: вільха вважалася тотемом у різних народів, магічним деревом, в яке переселялися душі вмерлих. Вільшана кора червона – за повір'ям, від крові кози, яку створив диявол, або від крові самого диявола; з іншого боку, це дерево-оберіг, у тому числі від пристріту, хвороб тощо [4; 11, с. 233]. Вона використовувалась у народній медицині та рунах. Біля хати боялися саджати вільху. Цьому дереву приносили жертви – ось чому демонологічний король

вимагає офіри – малого хлопчика. Сам король – примара, дух, так само примарні, потойбічні його мати та дочки.

Також назву балади з данської перекладають і як «Ельфівий удар» (детально про германо-скандинавську фразеологію та образ Вільшаного короля в цьому аспекті: [5; 11, с. 44]) – тобто раптова хвороба, яка викликає неприродну смерть (від невидимої чи видимої стріли, пущеної ельфами, або від їхнього дотику чи наведеного зором пристріту).

Сам сюжет балади коріниться у фольклорних віруваннях, які були потужним підґрунтям романтизму: так, у старовинних рукописах Німеччини і Скандинавії багато історій про людей, яких ельфи забирали у гори, і навіть у XIX ст. «на розгляд магистратів і духовенства поступали справи людей, які стверджували, що їх забирали ельфи, і у гарячковому маренні вони нібито бачили ельфів і лісових демонів. Гарячка ця часто завершувалася смертю» [11, с. 244] (є подібні англійські та кельтські оповіді). Знаючи цей факт, стає зрозумілим фізичний і психологічний стан хлопчика. Сама перекладачка і чудова знавчиня німецької мови (причому на чверть німкеня і вихована на німецькій культурі), М. Цветаєва у своїй статті «Два “Лесных царя”» (Прага, 1933), порівнюючи оригінал із перекладом В. Жуковського, пише: «Гете... побачив, і ми з ним. Наше почуття... як це батько не бачить?» [12, с. 596]). Натомість В. Жуковський пожалів дитину: у нього Лісовий Цар – тільки маячня, і забирає до себе хлопчика, щоб той не страждав від хвороби. Тобто для батька (і, певно, читача) цей демонологічний персонаж не реальний. Але чи так це насправді? Для глибшого розуміння треба звернутися до історичного підґрунтя і міфологізму цієї балади.

Фахівець з фольклору, збирач балад і сам автор цього жанру в англійській поезії, В. Скотт знався на народних віруваннях, у тому числі демонології. Цим зумовлений його інтерес до німецького романтизму (наприклад, балади Г. А. Бюргера «Ленора» з мандрівним сюжетом – присвяченої надприродному, тобто загробному світу; творчості Ф. Шиллера та ін.) і постаті Вільшаного Короля як макабричної істоти, тому 1797 р. письменник переклав саме цю баладу. Треба зазначити, що як італійська мова асоціювалася з класичною музикою, так німецька стала мовою філософії, а також узагалі романтизму – як у філософії, так і у художній літературі, «белетристиці». Художній твір відігравав програмну роль – як ілюстрація конкретного філософського твердження або вчення.

Німецький романтизм став таким поширеним, що його твори активно перекладались іншими мовами (у тому числі українською). М. Рильський знав німецьку з гімназії й навіть викладав, але вдосконалював її під час звернення до словників, а також ретельного ознайомлення з працями про германську культуру, що допомогло його вдумливому аналізу кожного концепту перекладених текстів – у тому числі балади Гете. Тобто це культурологічний підхід, близький неокласичному: начитаність, опанування канонічних форм, особливостей жанрів – і співголосся з чужим текстом.

Що можна сказати про шотландський романтизм як внесок в англійське перекладацтво? Яким чином В. Скотт інтерпретував твір Гете? Коментар шотландського перекладача до балади цікавий. Спочатку В. Скотт пояснює постать самого персонажа германської демонології: «The Erl-King is a goblin that haunts the Black Forest in Thuringia» [13, с. 622], тобто «Вільшаний Король – це дух (чудовисько...), який полює у Чорноліссі в Тюрингії». Тюрингія – центр Німеччини – відома лісами. Англійський іменник *goblin* багатозначний і позначає багатьох персонажів нижчої міфології: домовиків, водяних, повітряних «гоблінів» та ін. Це слово входить до складу назв інших істот у британській міфології (наприклад, хатній дух гобгоблін [3, с. 624 – 625]). У деяких контекстах *goblin* прямо означає «домовик» [7], в інших – «потороча», «чудовисько», «шкідливий людям демонологічний персонаж», причому акцент робиться на двох аспектах – потойбічному походженні та на тому, що ця істота викликає жах у смертного. Самі ж гобліни як демонологічні створіння стали відомими завдяки казкам шотландського письменника Дж. Макдональда, «Володарю перстенів» Дж. Р. Р. Толкіна та численним фільмам, у тому числі мультиплікаційним. Тому в примітці В. Скотта неможливо перекласти *goblin* дослівно як «гоблін».

Важливе дієслово у коментарі перекладача – «полює», причому не пояснюється, на кого. У німецькій баладі Вільшаний Король полює за смертними – душами. Також він може бути архетипом Вічного (Дикого) Мисливця, безпритульного, але водночас замкненого у власному просторі (лісі), залятого.

Англійська мова як германська за походженням та компактна (слова часто односкладові) створює більше можливостей для поетичного перекладу з німецької. В оригіналі: «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind; / Er hat den Knaben wohl in

dem Arm, / Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm» [1, с.104]. Початок у В. Скотта точно відповідає оригіналу, враховуючи нюанси, хоча у першому рядку – з огляду на канони рими – не вказується вітер (Wind), натомість підкреслено дику лісисту гущавину. Відповідно, читач налаштовується на тривожний лад: має початися трагедія: «O, who rides by night thro' the woodland so wild? / It is the fond father embracing his child; / And close the boy nestles within his loved arm, / To hold himself fast, and to keep himself warm» [13, с. 622]. (В останніх двох рядках навіть рими ті ж самі, що у Гете, через германську етимологію). У М. Рильського – ближче до оригіналу: «Хто пізно так мчить у час нічний? / То їде батько, з ним син малий. / Чогось боїться і мерзне син – / Малого тулить і гріє він» [1, с. 284 – 285]. У баладі не сказано, чого саме боїться дитина – перекладачі також не домислюють за автора. Портрет Вільшаного Короля в оригіналі – устами дитини: «Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?» [1, с.140]. У В. Скотта: “O, 'tis the Erl-King with his crown and his shroud.” [13, с. 622]. Атрибут персонажа, *shroud*, – «пелена», «покров» (що викликає, як і у Гете, асоціації з туманом, і так батько пояснює синові. В оригіналі: “”Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”» [1, с. 140]. Der Nebel – «імла», «мряка», «туман», «туманність» (звідси Нібелунги, Die Nibelungen – дослівно «діти туману»). У В. Скотта: “No, my son, it is but a dark wreath of the cloud.” [13, с. 622], тобто «кільця (клуби, завитки) хмарини». Тут для рими пожертвовано літерою оригіналу – «хмара», яка може стояти над лісом, але не над болотом), але і «саван». У М. Рильського точніше: «Він у короні, хвостатий пан! / – То, сину, вранішній туман!» [1, с. 285]. Натомість і В. Скотт, і В. Жуковський (обоє романтики) проігнорували «хвіст». М. Цветаєва вважала, що «хвостом» Лісовий цар «понижений, принижений» [12, с. 593], але й наголошує на невизначеності і водночас жакливості образу: «У Гете – невизначена – неподоланна! – невідомо якого віку, без віку, істота, всуціль із левого хвоста і корони, – *демона*, хвостатості якого суцільно відповідає «смуга» (...Streif) туману» [12, с. 594]. І «хвіст», і «пелена» візуально асоціюються з туманом. Полісемія, притаманна англійській мові, налаштовує реципієнта на сприйняття трагічності. Відповідно, англійський або той, хто володіє англійською, одразу відчує, що хлопчику загрожує смерть. Але у Гете до останнього рядка не створюється враження, що син загине: попри безнадійність зображуваного, читач усе ж таки сподівається, що батько доведе маля додому (до



рідного простору, який замикає межі від небезпечного лісу) і врятує від демона. Тому для читача кінець несподіваний. В оригіналі: «Erreicht den Hof mit Muh' und Not; / In seinen Armen das Kind war tot» [1, с. 140]. У В. Скотта: «He reaches his dwelling in doubt and in dread, / But, clasp'd to his bosom, the infant was *dead!*» [13, с. 622] – лексемою *infant* підкреслюється, що син був спадкоємцем, і цим перекладач підкреслює трагізм. Рима *dread – dead* створює додаткові можливості для поезії (треба сказати, що в англійській мові рими багаті, і можна їх варіювати, міняючи одну літеру). В. Скотт підкреслює, що син був притиснутий до грудей в обіймах – у Гете мінімалізм: «в його руках (обіймах)», без екзальтації. У М. Рильського: «Батькові страшно, батько спішить, / В руках його хлопчик бідний кричить; / Насилу додому доїхав він, / В руках уже мертвий лежав його син» [1, с. 285]. Також у перекладах, згідно з оригіналом, вдало створюється враження тотожності смерті та сну: блаженства, які пропонує хлопчику Вільшаний Король у своєму потойбічному царстві, означають і матеріальні блага, і водночас провиди того, хто вмирає: пестоці та ігри від королівських дочок – магичні, жрецькі (дівки оплакують?), це провадження покійного; ласкою присипляють хворого або жертву. Тоді квітки від матері Вільшаного Короля («Квіти прекрасні знайду тобі я, / У злото матуся одягне моя» [1, с. 285]) можна розуміти і як ритуальну оздобу, і як надгробні.

Яким чином відтворено смертельний дотик Вільшаного Короля – той, від якого кричить дитина, але який не відчуває батько? В оригіналі: У В. Скотта: «“O father! O father! now, now keep your hold, / The Erl-King has seized me – his grasp is so cold!”» [13, с. 622]. Тобто дослівно – «його обійми такі холодні». Виникає асоціація зі смертю, адже холодний або крижаний дотик (поцілунок...) – у привида, трупа тощо (і це мотив у народних баладах), і такий доторк смертельний для живого. У М. Рильського – ближче до оригіналу: «Мій тату, мій тату, він нас догнав! / Ой, як болюче мене він обняв!» [1, с. 285]. М. Цветаєва зазначала, що В. Жуковський був до дитини у баладі «нескінченно добрішим: до дитини добріше, – дитині у нього не боляче, а тільки задушливо... І саме видіння добріше... Навіть дивуєшся, чого дитина злякалася?» [12, с. 597]. Натомість і у В. Скотта, і у М. Рильського збережено душевність автора і батька до зляканого хлопчика, проте немає сентиментальності, германський колорит збережено – те, що про що М. Цветаєва писала: «Дивна казка

зовсім не дідуся. Після дивної гетівської не-казки жити не можна – так, як жили (до того лісу! Додому!)» [12, с. 597].

Слід сказати дещо про композицію твору. Романтизм відомий, з одного боку, вільним поводженням з оригіналами (звідси – численні переспіви), з іншого – увагою до збереження фольклору саме неадаптованим (казки і легенди братів Грім, а також не завершений ними словник німецької мови, де зафіксовано унікальну фразеологію). Зберігаючи дух оригіналу (як, переважно, і лексику), В. Скотт перетворив баладу на ліричну драму, додавши ремарок Вільшаному Королю, підкресливши його монологіями фразами «(The Erl-King speaks.)», «Erl-King» [13, с. 622], але репліки батька і сина окремо не виділяються, тобто акцент робиться на заголовному персонажі – демоні. Натомість М. Рильський як представник іншої генерації відтворює оригінал точно, не змінюючи його структури, при цьому не впадаючи у буквалізм.

**Висновки.** Таким чином, здійснений аналіз виявив спільні засади романтизму і неокласицизму: тяжіння до європейської культури, розвиток національного, прищеплення здобутків інших літератур на рідному ґрунті, а також збагачення форм і жанрів. Спільним чинником може бути і увага до несвідомого, яка кристалізується у канонічних формах. Письменник – і романтик, і неокласик (а також діяч доби Відродження) – постає і як перекладач, культуртрегер, просвітник тощо. Щоправда, романтизм більш ірраціональний – неокласицизм більш науковий. Перспективний жанр балади як споконвічно фольклорний надав нові можливості для примноження результатів і романтизму, і неокласицизму. Романтик В. Скотт і неокласик М. Рильський, обидва поети, перекладачі та вчені, по-своєму, алоє водночас і точно розробили знамениту баладу Гете (але український неокласик з більшою увагою поставився до оригіналу), тим самим привнісши нове у власну культуру, піднісши її на новий щабель. М. Рильський, незважаючи на свою любов до російського романтизму, не був послідовником «школи Жуковського» (милозвучних, але далеких від оригіналу переспівів), тому його фантазія не заважала ні букві, ні духу оригіналу. Отже, розвиток мистецьких течій, напрямів тощо доречно розглядати комплексно, для мотивування тих чи інших явищ, а також для з'ясування логіки певної події – наприклад, звертання у різні часи різними письменниками до одного і того самого твору іншої літератури.

### Список літератури:

1. Гете Й.-В. Вільшаний король / Йоганн-Вольфганг Гете // Рильський М. Зібрання творів: У 20-ти тт. / Максим Рильський. Т. 11. Поетичні переклади. К. : Наук. думка, 1985. С. 284 – 285.
2. Ерофеев В. В. Мир баллады / В. В. Ерофеев // Воздушный корабль: литературные баллады. М. : Правда, 1986. С. 13.
3. Королев К. Мифология Британских островов: энциклопедия / Кирилл Королев. Спб. : Мидгард, 2009. 638 с.
4. Ольха / Магия деревьев // Магия растений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magic-plants.ru/magic-tree/olxa.html>, на рус. яз., свободный. – Дата обращения: 16.08.2017.
5. Смольницька О. О. «Вільшаний король» Й.-В. Гете і скандинавське першоджерело балади в українських перекладах: неокласична тяглість (Максим Рильський – Ігор Качуровський – нова генерація) / Смольницька О. О. // Молодий вчений. №8(48), серпень (Young Scientist. №8(48), August. – 2017). – С. 144–151.
6. Смольницька О. О. Зріз романтизму і подальше відбиття у наступних стилях, напрямках, течіях (неокласицизм тощо) / Смольницька О. О. // Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 25 – 26 травня 2018 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2018. С. 86 – 90.
7. Смольницька О. О. Проблема відтворення українською мовою шекспірівських мотивів, античної та кельтської основ у поемі Джона Мільтона «L'allegro» (1632 р.) / Смольницька О. О. // Філологія: сучасний погляд на вивчення актуальних проблем: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 17-18 лютого 2017 р. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. С. 148 – 153.
8. Стріха М., О'Лір О. «Пісні шотландського Пограниччя» та їхнє українське відлуння / Максим Стріха, Олена О'Лір // Сучасність. 2012. Ч. 7-8. С. 172 – 176.
9. Стріха М. Від перекладача. Три старовинні балади / Максим Стріха / Англійські та шотландські балади / З англійської переклав Максим Стріха // Всесвіт. 2016. № 1-2. С. 10.
10. Стріха М. Улюблені переклади / Максим Стріха. – Вид. 2-ге, випр. і доповнене. К. : Пенмен, 2017. 770 с.
11. Торп Б. Нордическая мифология / Бенджамин Торп ; Пер. с англ. Е. С. Лазарева, А. А. Помогайбо, Ю. Р. Соколова. М. : Вече, 2008. 560 с. : ил.
12. Цветаева М. И. «Два “Лесных Царя”» / Марина Ивановна Цветаева // Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл, коммент. А. А. Гугнина. М. : Высш. шк., 1989. С. 593 – 597.
13. Scott W. The Erl-King (From the German of Goethe) / Sir Walter Scott // The Poetical Works of Sir Walter Scott / Ed. J. G. Lochart. – Edinburg : Robert Cadell, 1841. – P. 622.

### Джерело ілюстративного матеріалу:

1. Goethe J.W. von. Der Erlkönig / Johann Wolfgang von Goethe // Goethes Werke. – Erster Band. – Stuttgart und Tübingen : Cotta, 1815. – S. 104.

### **Смольницькая О. А. РОМАНТИЗМ КАК ПРЕДТЕЧА НЕОКЛАССИЦИЗМА: БАЛЛАДА ГЁТЕ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» («ОЛЬХОВЫЙ КОРОЛЬ») В ОРИГИНАЛЕ И В ПЕРЕВОДАХ СЭРА ВАЛЬТЕРА СКОТТА И МАКСИМА РЫЛЬСКОГО**

*В статье анализируются обработанная Йоганном-Вольфгангом Гёте народная баллада «Лесной Царь» («Ольховый Король»), ее история и переводы на английский (сэр Вальтер – Уолтер Скотт) и украинский (Максим Рильский) языки. Приводятся исторический контекст романтизма и значение этого направления для немецкой, шотландской и украинской литератур. Исследованы переводческие ошибки на примере немецких лексем «эльф» и «ольха», а также этимологические факты. Приводится дискурс кельтской и германской мифологии. Выявлено, что перспективный жанр баллады как изначально фольклорный создал новые возможности для приумножения результатов и романтизма, и неоклассицизма.*

**Ключевые слова:** баллада, перевод, романтизм, неоклассицизм, фольклор, мифология, демонология.

### **Smolnytska O. O. ROMANTICISM AS A FORE-RUNNER OF NEOCLASSICISM: THE BALLAD OF GOETHE «THE ERL-KING» IN THE ORIGINAL AND IN THE TRANSLATIONS OF SIR WALTER SCOTT AND MAXIM RYLSKY**

*The article deals with the interpreted by Johann-Wolfgang Goethe folk ballad «The Erl-King», its history and translations into English (Sir Walter Scott) and Ukrainian (Maxim Rylsky) languages. The historical context of romanticism and the significance of this trend in the German, Scottish and Ukrainian literatures is presented. Translational errors are investigated on the example of the German lexemes «elf» and «alder», as well as etymological facts. The discourse of Celtic and Germanic mythology is presented. It was revealed that promising genre Ballade as originally folklore created a new opportunities for enhancement results and romanticism, and Neoclassicism.*

**Key words:** ballad, translation, romanticism, neoclassicism, folklore, mythology, demonology.

**Школа В. М.**

Бердянський державний педагогічний університет

## СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ КАЗКИ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КУЛІША ТА ІВАНА МИКИТЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС «ПРОЩАЙ, СЕЛО», «ДИКТАТУРА»)

*У статті запропоновано розгляд української драматургії 20–30-х років ХХ століття з позицій фольклоризму. Розвідка присвячена аналізу фольклорної казкової складової драматичних творів М. Куліша та І. Микитенка. Аналізується казкова морфологічна модель, виявлена в п'єсах «Прощай, село» та «Диктатура». Об'єктом дослідження постають також інші атрибути казки, наявні в цих п'єсах: мотиви, сюжет, герої. При зіставленні творів розглядається спільне (структура) та відмінне (семантика) кожного з них, що виявляє контрастні індивідуальності їхніх творців.*

**Ключові слова:** література, фольклор, фольклоризм, структура, сюжет, герой.

**Постановка проблеми.** Тісні фольклорно-літературні взаємини простежуються на різних історичних етапах функціонування цих мистецьких систем. Література впродовж віків черпає з народнопоетичного джерела, засвоюючи образи, сюжети, мотиви, засоби й прийоми (процес фольклоризму). Фольклор використовує здобутки літератури, піддаючи авторські твори фольклоризації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Процеси фольклоризму та фольклоризації викликають зацікавленість вітчизняних фольклористів та літературознавців: О. Вертія, О. Гончара, О. Грицяя, І. Денисюка, О. Дея, М. Дмитренка, Т. Комаринця, Р. Марківа, О. Мишанича, М. Сиваченка, В. Погребенника, Я. Поліщука, С. Росовецького, Ю. Шутенко, Ж. Янковської, М. Яценка та ін.

Питання «фольклор і драматургія» частково висвітлювалося в розвідках М. Боженка, А. Козлова, В. Івашківа, Є. Нахліка, Л. Скупейка та ін. Драматургія 20–30-х рр. ХХ ст. з точки зору фольклоризму цілісно не розглядалася, тому звернення до цієї проблеми видається актуальним.

Українські драматурги 20–30-х рр. ХХ ст., як і попередніх періодів історії літератури, – носії народнопоетичної культури, тому засвоєння фольклорних надбань для них є органічним. Міра інтенсивності використання письменниками народного художнього словесного спадку зумовлюється як природою літературних напрямів і течій, до яких митці належали, так і їхніми смаками, переконаннями.

Особливо активно послуговувалися автори цього періоду поетикою казки. Очевидно, це викликано тим, що казка, за спостереженням

Д. Медриша, – розроблена віками форма, яка ідеально пристосована для вираження утопічних уявлень про життя, і коли література звертається до соціальної утопії, вона певною мірою виявляється «казковою», і, навпаки, розвінчання утопічних ілюзій супроводжується відштовхуванням від казки і зверненням до поетики, яка в деяких своїх суттєвих рисах протилежна казковій [9, с. 160].

Осмислення функції казкового у творах М. Куліша та І. Микитенка є **метою** нашої розвідки.

**Виклад основного матеріалу.** У сюжетах творів драматургів простежується структура казки, виокремлена В. Проппом: початкова ситуація (лихо чи недостача), вихід із дому, перебування в чужому локусі, де герой мав пройти низку випробувань, повернення його, збагаченого певним знанням, умінням, майстерністю [12, с. 40]. Дослідник фольклору виводить її з архаїчних структур, відображених у міфах і обрядах.

Одним із найдревніших обрядів людства є ініціація. Складові цього обряду, названого А. ван Геннепом обрядом переходу (відділення, набуття статусу лімінальної (перехідної) особи, включення) [2, с. 24], наявні в більшості п'єс Івана Микитенка (1897–1937), лише окремі з них представлені у творах Миколи Куліша (1892–1937).

Героям творів М. Куліша бракує різноманітних об'єктів: хліба («97», «Вічний бунт»), коштів і матеріалів («Хуна Хурина», «Зона», «Закут», «Вічний бунт», «Маклена Граса»), місць і засобів сховку від нової (радянської) влади («Комуна в степах», «Отак загинув Гуска», «Мина Мазайло», «Прощай, село»). У похід у чужий локус за відсутніми особами вирушають персонажі «Народного Малахія»,

«Мини Мазайла», «Патетичної сонати». Дії героїв п'єс «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» підпадають під рубрику, яка в класифікації сюжетів, розробленій Б. Кербеліте, має назву «спрямовані на об'єднання сім'ї» [4, с. 62].

І. Микитенко опрацював аналогічний мотив. Його персонажі потребують хліба («Диктатура»), людей («Бастилія божої матері»), знань і вмінь для оволодіння професією («Кадри», «Дівчата нашої країни», «Дні юності»), вищого соціального статусу («Соло на флейті»). Герої драматурга прагнуть здобути наречену чи нареченого («Дівчата нашої країни», «Дні юності», «Соло на флейті», «Як сходило сонце»).

Сюжетним стержнем п'єс «Диктатура» (1929), «Прощай, село» (1933) І. Микитенка та М. Куліша є подорож робітника в село з чітко окресленою місією: «Од нас по хліб» [10, с. 34]; «[...] приїхав, щоб допомогти вам обхазяйнуватися, обколективізуватися, словом, вибитися на кращу, на соціалістичну путь [6, с. 154]. Драматизм подібних ситуацій, які набули поширення в тогочасному суспільстві, передають уже назви п'єс селянської тематики (домінантної в драматургії цього періоду): «Хто кого?» (1927) Д. Бедзика, «Темної ночі» (1927) М. Богославського, «Наступ» (1932) В. Гжицького, «На барикадах села» (1930) В. Герасименка, «Вороги» (1930) П. Горбенка, «Кров на кров («Іржа і гарт»)» (1930) С. Добровольського, «Нема викруту!» (1930) Я. Коваленка, «Нове йде, старе гине» (1928) Б. Мамонтова, П. Могило, «Сила на силу» (1937) Г. Мізюна, «Ціною крові (Розплата)» (1930) П. Переяславця-Степового, «Шкідники» (1929) П. Ходченка та ін.

Зміну в 1934 році заголовка твору М. Куліша «Прощай, село» (1933) на «Поворот Марка» Л. Танюк пояснює тим, що в первісній назві «цензори вбачали мало не знищення українського села під час примусової колективізації та штучно створеного голоду 1932–1933 років» [13, с. 492]. Як «трагедію загибелі селянства і втручання міста в споконвічний лад сільського життя» потрактував «Диктатуру» режисер однойменної вистави Л. Курбас, «піднісши політичну агітку І. Микитенка до широкого узагальнення приреченості селянства в індустріальному суспільстві» [14, с. 238, 237].

Заголовок твору М. Куліша «Прощай, село» наголошує на процесі поглинання Хаосом близького до ідеального простору села, де мирно співіснують комунари і середняки (нагадує утопічне суспільство, і «якщо навіть і зберігаються суттєві відмінності між людьми, ніхто не бунтує з цього приводу» [7, с. 584]), у якому реалізо-

вані мрії і бажання хлібороба: «Пара конячок у стайні, корівка, поросята, грушку посадив [...]» [6, с. 148]. Сакрум тільки-но створеного й обжитого світу творить простір із грушкою (варіант світового дерева), яка постає своєрідним центром всесвіту. У свідомості господаря дому грушка володіє максимальною сакральністю, пов'язуючи землю і людину з небом і творцем. Грушка задіяна також у приурочених до свят ритуалах, які він проводить. У часовому плані сакральністю наділяється момент розриву профанної протяжності бездуховного і безблагодатного часу, коли час зупиняється й виникає те, що було «на початку», у творчій «перший раз». Ситуація «на початку» повторюється під час свята, яке «своєю структурою відтворює порубіжну ситуацію, коли з Хаосу виникає Космос» [1, с. 16].

Космос, який тільки-но сформувався в селянському світі, руйнують пришельці з чужого хліборобам міста. Атрибутом, який фіксує інакшість одного з них (персонажа «Прощай, село»), є відсутність у нього натільного хрестика.

У «Диктатурі» та «Прощай, село» чужинці символічно означені як Марко (семантично наповнений антропонім відсилає до фольклорної традиції) і Дудар (якого науковці називають «сурмач партії» [5, с. 359]). Марко, і Дудар – вихідці з села. Перебування поза простором дому змінило їхній світогляд, для села вони стали чужинцями. Будучи слухняними виконавцями чужої волі, пришельці вважають можливим грабувати селян («Диктатура») чи нав'язувати їм бажану лінію поведінки («Прощай, село»). Вони – посланці держави, політика якої, за словами Н. Корнієнко, була спрямована на знищення основи основ українського життя – селянства, на перетворення колись цільного морально-етичного космосу на маргінальні округлини [5, с. 358].

Проти зайд і в «Диктатурі», і в «Прощай, село» організовано піднімаються селяни. Їхні лідери наділені рисами народного богатиря, призначення якого – обороняти рідну землю «від зміїв чи іншої темної сили, що гніздиться десь на кінцях православного світа, «у пушах» [3, с. 328]. Уособленням таких пущ для селян постає місто. Так, порівнюючи дії посланців нової влади й розбійників, персонаж «Диктатури» отожднює їх:

**Чирва.**[...] От якби в тебе крали чи грабували вночі, тоді обороняйся. Од злодіїв обороняйся, бий їх, не шкодуй. А влада, що ж... Своя... Удень приходять і забирає... [10, с. 39].

Чирва – заможний селянин, онук колишнього кріпака – виступає антагоністом Дударя.

Театрознавець Н. Корнієнко, проаналізувавши сценічну версію п'єси, здійснену Л. Курбасом (1930), яку вона охарактеризувала як «Курбасів експеримент над «Диктатурою» [5, с. 353], зауважила зміну в ній акцентів «у такий спосіб, що радянська влада, ідеологія та бюрократія стають ворогом селянина, і він як може боронить власну територію. [...] Курбас запропонував інтерпретацію образу Чирви як національно-ідентичного персонажа [виділення автора – В. Ш.], відповідального за поняття «господар», «хазяїн на своїй землі», «газда» [5, с. 394]. Березілець Р. Черкашин зауважив іконописні риси сценічного образу, не позбавленого трагедійних рис, образу, в якому втілювалася сила, що її революція без пощади змітала із свого шляху [8, с. 142]. У п'єсі М. Куліша почергово в зіткнення з чужинцем вступають різні особи: батько, який прагне збереження досягнутого; бабуся, яка виступає заступницею односельчан; духовний лідер села пророк Зосим.

Щоб виконати завдання, чужинці мають здобути помічників, тому вони, як і казкові персонажі, проходять попереднє випробування. Протагоніст І. Микитенка мав відповісти на запитання: «[...] у нас влада робітників та селян. [...] А чому ж диктатура пролетаріату?» [10, с. 63] (автор свідчив, що в часи його молодості таке питання було поставлене одним із незаможників йому – пропагандисту [11, с. 404, 440]). Про успішні результати проходження цього етапу випробування героєм «Прощай, село» свідчить обряд повторного вітання (відповідає архаїчному обряду агрегації (включення, прилучення) чужоземця до певної групи [2, с. 26]):

**Оксана.** А що! Не я казала?.. Наш! [...] Ну, тож здрастуй ще раз!

**Марко.** Здрастуйте ще раз!

І поздоровкалися ще раз зворушливо й серйозно. Оксана, Надійка, Петро, і Дмитрика батько нишком нашттовхнув [6, с. 154].

У безпосередньому зіткненні сторін (селяни різного соціального стану: заможні, середняки, бідняки і держава, яку представляють робітники-посланці) перемогу отримали хлібороби: герої «Диктатури» прийняли фіксований план здачі хліба державі, персонажі М. Куліша усією громадою записалися до колгоспу, обравши саме такий спосіб сховку від держави, висловивши сподівання: «А всім миром впишемось, то не пропадем. Ще, може, й колесо [історії – В.Ш.] те повернемо на своє...» [6, с. 167]. Прагнення заховатися – головна мета селянського колективу. «У формулі «пан чи пропав» для колективу найважливіше н

е п р о п а с т и [виділення автора – В. Ш.]. Але існує клас екстремальних ситуацій, коли єдиний шанс порятунку – у віддачі себе вибору між «пан» і «пропав», між повним успіхом чи тотальною поразкою (загибеллю), в обранні шляху ризику, де невдача є кінцевою, незворотною і назавжди закриває ситуацію» [1, с. 58].

Чужинці, зазнавши поразки у відкритому протистоянні з організованими хліборобами, обирають іншу, насильницьку тактику дій: розколоти монолітний селянський табір, виокремивши в ньому інакших: «поставити Чирву на коліна, вирвати в нього хліб» [10, с. 69] («Диктатура»); організувати повторний запис до колгоспу, прийнявши до нього не всіх. Насилля породжує насилля. Селянські лідери теж змінюють тактику боротьби, зважуються на радикальні заходи, скеровуючи зусилля на знищення чужинців.

Кульмінація обох творів – поразка селян у боротьбі з пришельцями: опустився на коліна Чирва («Диктатура»), стало реальністю пророковане: «Одні кажуть, що всіх чисто д'одного в колективи, другі кажуть – ні, треті – всі церкви позачиняють, ікони поपालять, а четверті – ніби всіх кулаків на заслання заженуть» [6, с. 143]; Хаос запанував як у родині, яку не зміг об'єднати батько, так і в селі, яке не зміг оборонити його лідер – пророк («Прощай, село»).

Поразка в борні, повне руйнування світу, в якому раніше жили, викликають кардинальні зрушення у свідомості селян, які переживають процес метаморфози. Це виразилося як у зміні стосунків між людьми, коли «свої» стають «чужими» і навпаки: «соціалізм для мене дорожчий за Чирву», – заявляє один із персонажів «Диктатури» [10, с. 71], так і у відмові від ідеалів: дійові особи «Прощай, село» організовують язичницький обряд спалення ікон. Учорапні одноосібники, щоб засвідчити незворотну відмову від себе колишніх і постати в новому статусі колгоспників (ритуальні смерть і воскресіння), мали відбути обряд очищення вогнем: «У колгосп ми переходимо, як на нове подвір'я, з Комуністичною партією дружимось. То треба, як на весіллі це було, огонь на воротах розкласти з ікон і перейти, щоб очиститися» [6, с. 185]. Так радянська влада через своїх емісарів зруйнувала селянський світ. На деструкцію неоднозначно вказують назви творів як І. Микитенка, так і М. Куліша.

У творах обох драматургів до панівного казкового мотиву добування засобів існування додаються мотиви прилучення («Диктатура») та відділення («Прощай, село»). У «Диктатурі» робітник

не лише виконав поставлене перед ним завдання, а й став своєрідним ініціантом, який залучив до нового життя селян, образи яких можна трактувати як новонавернених. Покаявшись, увіходять до табору переможців незаможник Малоштан та середняк Ромашка. Успішність процесів посвячення, проведених робітником над селянами, засвідчена в репліках:

**Дудар.** Слухайте, котлярі! Це перед вами... герої революції. Це незаможник Малоштан. Кум його охрестив за диктатуру ... вогнем і порохом.

**Книш.** Міцніше буде!

**Дудар.** [...] А це – Ромашка. Той самий Антон Ромашка, що проти білих ходив дев'ятнадцятого року і знову пішов тисяча дев'ятсот двадцять дев'ятого [10, с. 94–95].

Опосередковано вказано на Дударя як на каталізатора рішення селян створити колектив «Шлях до комунізму» [10, с. 96]. Признавши себе подоланими, хлібороби дозволяють пришельцям надіти себе грабувати.

У результаті діяльності Марка – персонажа п'єси «Прощай, село» – селяни змушені залишити рідні домівки. Усі селяни підлягали вигнанню, а деяких із них (інакших) виключили з громади (відповідник архаїчним обрядам відлучення і десакралізації [2, с. 105]): «Рано вранці край села вируджались в дорогу дві партії люду: одна під проводом Марка виселялася на новий колгосп,

другу, невеличку, де стояли Зосим, Ільченко, Мотрона, виселяли за межі УРСР» [6, с. 195].

**Висновки.** Отже, твори «Диктатура» І. Микитенка та «Прощай, село» М. Куліша структурно споріднені з казкою. Схожими є і ситуації, які розгортаються в п'єсах обох драматургів. Споріднює твори митців і центральний мотив, запозичений із казкової поетики: похід за об'єктом, якого бракує. При цьому, у чужому для нього світі пришелець порушує «природний стан речей», приносячи спустошення не тільки в простір, але й в людські душі.

Попри моменти структурної схожості на семантичному рівні аналізовані п'єси суттєво різняться. Це зумовлено тим, що М. Куліш і І. Микитенко – таланти різного масштабу, різних ідейних і творчих орієнтацій (члени різних літературних угруповань). Абсолютно несхожі між собою особистості уособлюють різні світогляди, виявляють різне бачення долі українців (у сприйнятті одного в селі запанував Космос, іншого – Хаос). Коли один із драматургів політику більшовицької партії стосовно українського селянства трактував як законірний історичний процес (рух, навіть поступ), то інший (художньому мисленню якого властивий провіденціалізм), розпізнавши вже в 1926 році справжнє обличчя радянської влади (п'єса «Хулій Хурина»), відтворив трагедію загальнолюдського масштабу – геноцид українського народу.

#### Список літератури:

1. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / [Составитель Л.Ш. Рожанский, ответ. ред. Е.С. Новик]. М.: Наука, 1988. 332 с.
2. Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / [пер. с фр.] / Арнольд ван Геннеп. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
3. Грушевський М. Історія української літератури : [у 6 т., 9 кн.] / Михайло Грушевський. К. : Либідь, 1993. Т. I. 392 с.
4. Кербелите Б.П. Методика описания структур и смысла сказки и некоторые ее возможности / Б.П. Кербелите // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика и стилистика. М.: Наука, 1980. С. 48–100.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. К.: Факт, 1998. 469 с.
6. Куліш М. Твори: [у 2 т.] / Микола Куліш. К.: Дніпро, 1990. Т. 1: П'єси / [упор. Л.С. Танюка]. 509 с.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
8. Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / [сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк; вступ. ст. Н.Б. Кузякиной]. М.: Искусство, 1987. 463 с.
9. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики [под ред. Б.Ф. Егорова] / Д.Н. Медриш. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1980. 297 с.
10. Микитенко І. Вибрані твори: [у 2 т.] / Іван Микитенко. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. Т. 1. П'єси. 520 с.
11. Микитенко І. Твори: [у 4 т.] / [упоряд. О. Микитенко] / Іван Микитенко. К.: Дніпро, 1983. Т. 4: П'єси; Публіцистика; Про себе і свою творчість; Листи. 558 с.
12. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. М., 1965. 125 с.
13. Танюк Л. Коментар / Л.С. Танюк // Куліш М. Твори: [у 2 т.]. К.: Дніпро, 1990. Т. 1: П'єси / [упор. Л.С. Танюка]. С. 473–508.
14. Шевельов Ю.В. Я – мене – мені... (і докруги): Спогади. 1. В Україні / Юрій Шевельов (Юрій Шерех) / [передм. С. Вакуленко; прим. С. Вакуленко, К. Каруник, Ю. Полякова, В. Романовський; упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук; художн. оформ. О. Чекаль]. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с.

**Школа В. Н. СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СКАЗКИ В ДРАМАТИЧЕСКИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НИКОЛАЯ КУЛИША И ИВАНА МИКИТЕНКО  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ПРОЩАЙ, СЕЛО», «ДИКТАТУРА»)**

*В статье предложено рассмотрение украинской драматургии 20–30-х годов XX века сквозь призму фольклоризма. Работа посвящена анализу фольклорной сказочной составляющей драматических произведений Н. Кулиша, И. Микитенка. Анализируется сказочная морфологическая модель, обнаружена в пьесах «Прощай, село» и «Диктатура». Объектом исследования выступают также другие атрибуты сказки, представлены в этих пьесах: мотивы, сюжет, герои. При сопоставлении произведений рассматривается общее (структура) и отличительное (семантика) каждого из них, что обнаруживает контрастные особенности их создателей.*

**Ключевые слова:** литература, фольклор, фольклоризм, структура, сюжет, герой.

**Shkola V. N. STRUCTURAL ELEMENTS OF FAIRY-TALE ARE  
IN THE DRAMATICSS OF NIKOLAY KULISH AND IVAN MIKITENKO  
(ON MATERIAL OF PLAYS „FORGIVE, SAT DOWN”, „DICTATORSHIP”)**

*The article deals with the consideration of Ukrainian drama of the 20–30 th years of the 20 th century from the point of view of folklorism. The intelligence is devoted to the analysis of folklore fabulous component of dramatic works by M. Kulish and I. Mikitenko. The fairy-tale morphological model, revealed in the plays «Farewell, Village» and «Dictatorship» is analyzed. The subject of the study also appear other attributes of the fairy tale, available in these plays: motifs, plot, heroes. When comparing works, we consider the common (structure) and the excellent (semantics) of each of them, which reveals the contrasting individualities of their creators.*

**Key words:** literature, folklore, folklore, structure, plot, hero.

# ЦІЛІСНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ І ПРОБЛЕМИ ЙОГО АНАЛІЗУ

УДК 821.161.2.09

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.sp.17>

**Журавська О. В.**

Київський університет імені Бориса Грінченка

## ХИМЕРНІСТЬ ХРОНОТОПУ ГЕРОЯ-МАСКИ: ІРОНІЧНО-ПАРОДІЙНИЙ АСПЕКТ

*У статті проаналізовано хронотоп романів В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» у зв'язку з образом головного героя – філософа Фабіяна. Зокрема, даний хронотоп розглянуто як один із варіантів моделювання часопросторів химерних романів 2-ї пол. XX ст. Він актуалізує проблему ролі інтелектуальної еліти в процесах державотворення. Визначено особливості втілення авторської концепції особистості, позначеної екзистенціальними мотивами трансгресії й трансцендування в осмисленні екзистенції, кризового досвіду, воєнного й повоєнного життя. Засвідчено інтертекстуальну основу формування хронотопу Фабіяна.*

**Ключові слова:** химерний роман, хронотоп, трансгресія, трансцендентне, авторська концепція особистості, постмодернізм, інтертекстуальність.

**Постановка проблеми.** Осмислення структури хронотопу химерних романів дозволяє відкрити нові ракурси в дослідженні їхньої жанрово-стильової своєрідності. Зокрема, інтерпретувати химерність як жанрову доміанту не тільки у зв'язку з основним хронотопом роману, що демонструє ірреальність і диво як можливість і дійсність, а й з огляду на хронотопи головних героїв, що репрезентують рух трансцендування в актах трансгресії. Детальне текстуальне вивчення творів та компонентів хронотопу дозволило виокремити в них загальні й індивідуально-авторські риси.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання жанрово-стильової своєрідності химерних романів є предметом аналізу в дослідженнях таких літературознавців, як Ю. Безхутрий, О. Горлова, А. Горнятко-Шумилович, Н. Зборовська, А. Кравченко, М. Лучицька, М. Насенко, В. Нарівська, Ю. Падар, Р. Семків, О. Ткаченко, С. Хороб та ін.

**Постановка завдання. Мета статті** полягає у вивченні хронотопів діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» у зв'язку з образом головного героя – філософа Фабіяна, а також авторською концепцією особистості, позначеної екзистенціальними мотивами трансгресії й трансцендування в осмисленні екзистенції, кризового досвіду, воєнного й повоєнного життя.

**Виклад основного матеріалу.** Н. Зборовська вважає химерну карнавалізацію проявом найвішого постмодернізму з національним суб'єктом-маргіналом як його творцем. На її думку, у романах В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» в комічний спосіб обіграється трагічна епоха колективізації й голодомору, причому образ філософа Фабіяна втілює процес «імітованого пошуку ідентичності» зі стихійною маніакальною радістю від «несвідомого українського звільнення від сталінізму» [2, с. 378]. Цей образ химерного філософа є сталим у розвитку через мішанину масового й елітарного як світоглядної невизначеності й безвідповідальності: «Фабіяна комуністська утопія ввіймала, привласнила і цупко тримає у своїх ідеологічних обіймах: філософ зрештою стає радником колгоспу і більшовиком («Зелені млини»)», не усвідомлюючи своєї колоніальної перверзії [Там само].

На нашу думку, з урахуванням належності діалогії В. Земляка до постмодернізму (на такому розумінні химерної прози, наприклад, наполягає М. Насенко, визначаючи в ній неobarокову й неоромантичну течії [7]) функціональність і смислова кодифікація образу філософа Фабіяна можуть бути інтерпретовані й у інший спосіб. Зважаючи на контекстуальну палімпсестність «Лебединої згряї» й «Зелених млинів», а також «живий контакт із сучасною дійсністю» [1, с. 588] роману



як жанру, один зі смислогоризонтів у розкритті химерництва філософа Фабіяна, насамперед пов'язаний з іронічною нарративною стратегією, саме і спрямований у незавершене теперішнє, тобто має бути прочитаний у контексті актуальної для письменника соціальної та ментально-культурної дійсності.

З одного боку, діалогію В. Земляка можна вписати в одну художньо-естетичну й ідеологічну парадигму з творами О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», Є. Гуцала «Позичений чоловік», В. Шевчука «Дім на горі», принаймні з огляду на особливості хронотопу головних героїв і такі його концептуальні складники, як химерництво, бездітність і деміургія.

Розкриваючи смислосферу кожного із концептів, насамперед звернемо увагу на «химерництво». У лексикографічних працях поняття «химерник» тлумачиться як «чудаць, странный человек» [9, с. 397], «витівник» «людина, схильна до витівок; вигадник» [10, с. 59]. У контексті химерних романів семантичне ядро «вигадник» і «дивак» доповнене такими значеннєвими відтінками як «чаклун» й «безумець», що реалізуються семантичним рядом: химородник, химерник, чаклун, чарівник, дивак, вар'ят, безумець тощо. Кожне з цих означень доповнює семантику хронотопу новими смисловими нюансами, але вихідним є означення причетної до трансцендентного (у концепції К. Ясперса) або сакрального світу як світу заборони (у концепції Ж. Батая) людини, що трансгресує. «Бездітність» і «деміургія» у концептуальній площині романів є проявами ідеї амбівалентності природи людини: часовості тіла, що перетворюється на тлін, і безсмертя духу, що проявляється у творчому акті, мистецтві, наближенні до божественної суті. Завдяки розкритості горизонтів смислоутворення мистецтво, у тому числі література, є і способом трансцендування, і способом трансгресії, наприклад, через репрезентування трансгресивного переживання. Отже, концепти хронотопів головних героїв, на нашу думку, реалізують ідею екзистенційних шукань особистості, позначену не тільки мотивом цілеспрямованої корисної діяльності з витіснення думок про часовість, а й мотивом активної взаємодії з трансцендентним світом, який відкривається в межових ситуаціях, доступних, наприклад, при набутті трансгресивного досвіду (творчість, театральне дійство, сексуальність, еротика, війна, «законне» вбивство, сміх, безумство тощо).

З іншого боку, зіставлення хронотопів головних героїв зазначених творів за дихотомічною

ознакою «реальність» – «ірреальність» дозволило звернути увагу й на відмінності втілення тих самих концептів химерництва, бездітності й деміургії в діалогії В. Земляка. Так, статус творчої інтелігенції в зображеному в химерних романах «минулому» близький авторському «сучасному», у якому відверта конфронтація офіціозу дорівнювала творчій смерті. Звідси потреба підтвердити статус «обраності» героя не тільки в площині пізнаного людським досвідом, а й поза її межами, зокрема через надання героям надприродних здібностей: козак Мамай – химерник-чаклун, щирий до всього доброго й злий до всього лихого; Хома Прищепка внаслідок чарівної маніпуляції з горішками отримує телепатичну здатність до дальнобачення; дар ясновидіння й передбачення має також Іван Шевчук. Ірреальність же в діалогії В. Земляка реалізується насамперед через психологічний хронотоп, позначаючи певний психічний стан героя. Це можна проілюструвати епізодом зустрічі з «духами денікінців». Романтично налаштований поет Володя Яворський без вагань приймає на віру існування «духів», проте цей «ірреальний» хронотоп набуває ознак «реальності» при «входженні» в нього прагматичної Мальви Кожушнової, яка відразу знаходить раціональне пояснення дивовижному – «витівки вавилонських парубків, та й тільки» [3, с. 35]. А от дослідницька інтерпретація авторської концепції особистості, утіленої у хронотопі філософа Фабіяна, має здійснювати з орієнтуванням насамперед на роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», що є «пратекстом» інтертекстуального іронічного обігрування й пародіювання в романах В. Земляка «Лебедина зграя», «Зелені млини». Так, аналізуючи концепт деміургії, можна помітити, що мотив трансгресії через мистецтво означений тільки в одній сцені на перших сторінках роману («тут наш філософ мимоволі посміхнувся зі своїх почуттів, які охопили його, коли творив Мальву у повний зріст на берестовій дошці для віка» [3, с. 21]), а надалі розгортається мотивом сублімації через суспільно корисну працю, який у другій частині діалогії «Зелені млини» автором уже заперечується: герой помер, доживши до вісімдесят другого року і не залишивши по собі жодної писаної праці, а тільки початковий мінімальний внесок в ощадбанку, на який набігають відсотки, але скористатися яким нащадки вряд чи колись зможуть [3, с. 634].

Значимо, що у В. Земляка той самий мотив може розкриватися як у контексті серйозного, так і в контексті іронічного, що також є елементом інтер-

текстуальної гри. Наприклад, відсутність писаних праць у філософа автор у «Лебединій зграї» також пояснює через паралель із Сократом («великий Сократ також за ціле життя не написав ні рядка, що, однак, не дає підстав не вважати Сократа філософом» [3, с. 63]), при цьому відмінність двох контекстів забезпечується також ледь вловною зміною нарративної стратегії: якщо в «Зелених млинах» оповідач є відстороненим спостерігачем, то в «Лебединій зграї» він переказує позицію героя («через відсутність писаних праць тим більшої ваги він надавав своїм усним висловам і користався ними з великою обережністю» [3, с. 63]).

Точковість у розкритті ідей трансгресії через мистецтво і сублимації через суспільно корисну працю, які вже знайшли відповідне художнє оформлення й закріпилися в літературному вжитку насамперед в українських химерних романах цього періоду, є цілеспрямованою авторською стратегією, реалізованою як інтертекстуальна гра. Деміургія як нестримна творча енергія, душевний порив у «Лебединій зграї» «приземлюється» трунарськими обов'язками філософа Фабіяна, адже виготовлення домовин є прозаїчною буденністю й «нічия смерть не заставляла його зненацька, бо розглядалася ним як доконаний факт, проти якого гарячковість уже нічого не варта» [3, с. 18]. Важливий аспект смислотворення пов'язаний із тлумаченням слова «труна» як спеціально зробленої для поховання покійника скрині. Зауважимо, що портрет Мальви, героїні, котра уособлює сексуальні пристрасті й нестримний статевий потяг, Фабіан вирізьблює на вічку скрині. Увесь мотив є алюзивним до тексту «Козацькому роду нема переводу», що забезпечується багатьма художніми деталями, починаючи від образу пані Параски-Роксолани як джерела алюзивності образу Мальви й закінчуючи зіставленням труни-скрині, що обіграється відповідно до розкриття проблематики в діалогії. Порівняймо в О. Ільченка: «дивлячись там, ізсередики, **на віко скрині** [Тут і далі шрифтове виділення наше – О. В. Журавська], **на картину, нехитро намальовану на ньому**, навіть я, малий і простодушний, уже починав тоді розуміти, чому прапрадід, помираючи, велів себе в тій скрині поховати, – **не в труні, а в скрині!** – бо, звісна ж річ, і найпевніший мрець, глипнувши згасаючим оком на тую картину, ожив би миттю та помирати б уже не схотів...» [4, с. 66].

Образ скрині в романі В. Земляка «Лебедина зграя» розкривається також в іншому контексті, пов'язаному з канонічними не тільки для химерної прози 2-пол. ХХ ст., а й для української літе-

ратури в цілому мотивами національної самоідентифікації й державотворчих змагань. Соколюки по смерті матері сподіваються стати власниками незліченних скарбів, за які поклав життя їхній батько, але знаходять скриню зі зброєю і гетьманською булавою. Останній фактор виявляється суттєвим при арешті братів, адже наявність булави Конецпольського, який «не має ніякого стосунку до Вавилону», переводила справу до розряду політичних. Така трансформація мотиву труни-скрині виводить хронотоп образу-маски на новий рецептивний рівень у контексті проблеми творення української національної еліти.

Для розкриття цього нового смислового аспекту необхідне врахування низки художніх деталей, кожна з яких також є елементом інтертекстуальної гри. Насамперед привертає увагу антитетичне протиставлення шанобливого, майже культового обоження постаті філософа й іронічної, іноді навіть глузливої оцінки його знань, умінь і здібностей як з позицій інших героїв, мешканців Вавилону, так і в авторських відступах. Наприклад, у діалозі під час знайомства з Рубаном Фабіан припускається прикрої помилки, стверджуючи, що живе, «як Сократ у Римі», а потім, розповідаючи про своє життя-буття, говорить, що читає Біблію, бо «коли завіє мою хатину, читаю, поки не прийдуть і не відкопають мене. Бояться, що я не замерз» [3, с. 172]. Іронією пройнятий опис плану філософа розбагатіти на купівлі цапа та причин, що привели до такого рішення. У ньому автор демонструє шаблонність масової свідомості, не готової вийти за усталені схеми в сприйнятті дійсності й бачити у вчинку Фабіяна «вершину» його філософської мислі: «ніхто не хотів розуміти, що до того чудернацького кроку могла спричинитися не вбогість думки, а безпросвітна нужденність філософа й палке бажання вибратись із неї будь-якою ціною» [3, с.64].

Авторські роздуми про глибину філософської натури Фабіяна не підтверджуються жодним прикладом його свідомої діяльності, що привела б до реальних результатів: трунарем стає через безвихідь; випадково багатіє, бо Явтушок лишає йому у спадок хату, вирушаючи в Зелені Млини; стає заступником Рубана тільки через те, що відрекомендований Теслею як спокійна, врівноважена, добра й сердечна людина, а не тому, що «знався на землі» тощо. Крім того, автор проводить логічну паралель між «філософічним складом» мислення героя та його побутовою несамостійністю і неспроможністю: «то був чоловік дивний, вічно бідний і тому такого ж філософічного

складу, як і цап, куплений ним у Глинську буквально за копійки» [3, с. 63], зауважуючи іронічно в ключі системи народних норм і оцінок, що причиною матеріального зубожіння є читання Святих Писань і світських філософських трактатів.

Фактично особливий статус героя позначається двома промовистими атрибутами обраності – золотими окулярами і цапом, роль яких в іронічній авторській інтерпретації однаково значуща: «Без них [окулярів] він був нічим на помості, а з ними одразу відчув себе філософом, володарем цієї розбурханої юрби, яка притихла й остаточно була скорена...» [3, с. 224]; «Фабіян вважав, що присутність цапа діятиме на юрбу стримуюче, вже у самій його поставі є щось таке, що ушляхетнює» [3, с. 178]. Проте для розкриття всіх горизонтів смислотворення героя-маски основної ваги набуває образ його супутника – цапа Фабіяна. У контекстуальній парадигмі химерних романів О. Ільченка та Є. Гуцала пара Фабіянів перверзивна («він приходив сюди щонаочі, і коли не заставав нікого, то гоїдався сам. У селі поширилася чутка, що він приходив сюди і літає зі своїм цапом» [3, с. 247]), адже супутниками героїв Козака Мамає, Хоми Прищепи є жінки, а стосунки Фабіяна-чоловіка із жінками табуйовані ним же самим. Герой тільки мріє про найлегшу смерть – «розбитись на гоїдалці» (гоїдалка як символ кохання), а супутницю-жінку виводить на гоїдалку тільки після смерті цапа Фабіяна, який суті гоїдалки так і не збагнув до скону, але залишив по собі численних нащадків.

Хоча еротизм і сексуальність є важливими концептуальними елементами в розвитку персонажів, пара Фабіянів у романі позиціонує інші концепти, які можна означити такими поняттями психології, як перенесення й компенсація, адже ім'я Фабіян Левко Хоробрий отримує завдяки вавилонським жартівникам від цапа, який «вважався власністю філософа», але і сам філософ був близьким до того, «щоб себе вважати власністю цапа» [3, с. 178].

М. Ласло-Куцок зауважує, що мудрий цап Фабіян стає героєм і коментатором химерного роману завдяки тонкому художньому інстинкту й глибокому знанню фольклору автором, оскільки цап «віддавна визволяв людей від морального тягара на поворотних моментах року, коли перед відновленням часу треба було чистим і легкодушним зустрічати нові випробування» [6, с. 282-283]. У цілому погоджуємося із висловленим дослідницею розумінням образу як цапа-відбувайла, але додамо, що, крім того, є очевидною компенсаторна

функція хронотопу цапа щодо хронотопу філософа, адже у контексті діалогії В. Земляка Фабіян-цап уособлює нездійснене Фабіяном-людиною. При цьому в процесі розгортання смислової авторської гри рецепція характеристик Фабіянів змінюється, що створює ефект деконструкції (Ж. Дерріда) усталеної опозиції «людина» – «тварина». Наприклад, Даринка терпіла Фабіяна-цапа «лише в присутності хазяїна, без нього їй здавалося, що то одне з хитрих перевтілень філософа, й, одверто кажучи, вона трішки побоювалась цієї хитроумної худобини, якій не раз кортіло сказати: „Фабіяне, ану ж перекинтися в чоловіка“» [3, с. 83]. Автор ніби навмисно підштовхує читача саме до нерозрізнення хронотопів цапа й філософа, що дозволяє включати в авторські роздуми доволі сміливі висновки щодо суспільних проблем, актуальних на час написання твору. Спочатку за допомогою цапа Фабіян сподівається розбагатіти, але здобуває тільки незвичне ім'я і додаткові витрати (сплачує річний податок), при цьому причиною стратегічної недалекоглядності філософа є невизнання своїм невдячним народом: «вічні борги, що в них перебувають усі без винятку філософи, не визнані до кінця своїми невдячними народами. Інколи для такого визнання бракує звичайного цапа, який відразу піднімає в очах сучасників, роблячи його не таким уже самотнім на полі бою» [3, с. 66]. Скромність і далекоглядність Фабіяна у важкі історичні моменти, його прагнення залишатися постійно в тіні в іронічному дискурсі зіставлення з характеристиками цапа набуває значення пасивної споглядальності.

Отже, Фабіян є втіленням концептів філософської споглядальності й пасивності, а цап Фабіян – неосмислених, але реалізованих потенцій і прагнень здобути владу: «яку зрадливу юрбу щойно вів за собою, а тепер мусить один повертати на круги своя», «наступного надвечір'я Фабіян знову виходив до вітряків, бо вже не міг прожити бодай без короткочасної влади над чередою» [3, с. 66]. Фабіяни постійно разом, але й водночас окремо як діалогічна алюзивна конструкція до сформульованих Сократом міркувань щодо ідеальної влади, викладених у «Державі» Платона: «поки в державах... філософи не матимуть царської влади або так звані теперішні царі та правителі не почнуть шанобливо й належно кохатися у філософії і поки це не *зіллється в одне – державна влада і філософія*, а тим численним натуристим людям, які порізно пориваються або до влади, або до філософії, не буде перекрито дорогу, до того часу, любий мій Главконе, держава не матиме спокою від зла» [8].

Ураховуючи іронічний контекст авторської інтертекстуальної гри, можемо констатувати такий смисловий поворот, коли цап-потенція стає цапом-відбувайлом – жертвовною твариною, що має наблизити метаморфозу перетворення філософа-Фабіяна на заступника голови Левка Хороброго: «Фабіян постояв деякий час коло хазяїна, гадаючи, що той прокинеться від самого його духу, але то були даремні надії. Тоді цап взявся до заходів рішучих. Він штурхонував філософа рогами, спершу легенько, делікатно, а далі безцеремонно». Підштовхуючи Фабіяна до рішучих дій, цап стає об'єктом ненависті філософа, оскільки своєю поведінкою применшує «високе становище Левка Хороброго», через яке той «дещо втрачав на людях і сам частенько опинявся під градом шпильочок та кпинів дотепників, які нагадують про себе і в найтрагічніші хвилини» [3, с. 170]. Смерть цапа звільняє філософа й звужує коло обов'язків Левка Хороброго, який має тепер жити «не вселенськими масштабами, а турботами про колгосп» [3, с. 247].

Виникає цілком логічне питання, чи можна образ-симулякр аналізувати із застосуванням концепції хронотопу? На наш погляд, відповідь на це питання може бути ствердною, оскільки «гіперреалістичність об'єкта, за яким немає жодної реальності» [5], у діалогії В. Земляка карнавалізується й осучаснюється на рівні глибинного підтексту із відповідним хронотопом. Підказки до розшифрування цього смислового коду подаються в аллюзивній формі, при цьому кожен образ-архетип (Вавилон, лебедина згряя, гойдалка, Йордань) у відповідному контексті абсурдизується через установлення нових сміливих і згубних для їхньої традиційної рецепції смислових зв'язків. Наприклад, утілена в образі-масці авторська позиція щодо світоглядної значущості інтелектуального сміху: «Фабіян надавав великого значення тому, як людина сміється» [3, с. 173]; авторська вказівка на спосіб розкодування іронічного як основної текстової стратегії «не в тому суть, щоб якомога швидше прийти до заповітного кінця, а щоб якомога більше побачити в дорозі» [3, с. 292] із посиланням на «Ізборник Святослава» – «Не до невідущих-бо пишемо, але до преізлиха несичених сладості книжної» тощо. Можна припустити, що хронотоп філософа-трунаря із цапом-відбувайлом через інтертекстуальну гру й пародіювання оформлюється на одному із підтекстових рівнів, завдяки чому відбувається обігрування й руйнація усталеного на момент написання твору в химерній прозі канону хронотопа героя-маски із концептуальними

складниками химерництва, бездітності й деміургії, що актуалізували проблему ролі інтелектуальної еліти в процесах державотворення (химерник-лицар Козак Мамай). На цьому рівні образ Фабіяна можна інтерпретувати як пародійне обігрування образу українця-інтелігента, який, прагнучи змінити сучасне, ідеалізує минуле, вибудовує численні концепції майбутнього розвитку своєї країни, мріє збагатити й забезпечити безбідне існування своєму народові, але помирає, залишивши у спадок мінімальний початковий внесок вкладника на ощадній книжці і непридатну для життя хату, у якій можна буде «заснувати музей нашого минулого» [3, с. 634]. У такий парадоксальний спосіб В. Земляк, застосовуючи шаблонно пристойні й унормовані соціальні й національні маркери, створює фіктивно «реальний» (тобто актуальну для реальності зображеного світу) культурно-світоглядний контекст української дійсності з акцентуацією проблеми національної меншовартості, актуальної не стільки для тексту «Лебединої згряї», скільки для літературно-критичного, історичного культурологічного українських дискурсів, у тому числі присвячених безпосередньо творчості письменника та його діалогії; піддає іронічному й водночас критичному аналізу не тільки «імперську дійсність і канонічну поетику» (Г. Грабовський), а й пасивність української інтелігенції, декларативність міркувань з приводу майбуття країни, реалізованих у тому числі й у художній літературі. З цих позицій в «ірреальному» хронотопі цапа Фабіяна втілюється концепт активності, дії, потенцій, що реалізуються, але мають бути покарані: «Отак і гинуть люди... Одні розбиваються на гойдалках, а інші помирають на білих подушках-вишиваночках», – думає Прися, розмірковуючи про смерть цапа й згадуючи невтішне зникнення свого чоловіка Явтушка, образ народу, що не готовий змиритися з новим і намагається сховатися від нього у минулому з привабливою стабільністю (потяг з Європи в Азію).

Гойдалка у глибинному підтексті – це не тільки символ кохання, але й нового життя, у тому числі й соціально-політичного, нерозуміння механізму якого й відсутність підтримки з боку інших стають причинами смерті жертвовного цапа: «він не мав способу забратися на гойдалку, так коли б це і вдалося йому, то все одно не міг би зрушити з місця, бо нікому було підштовхнути. Тоді цап, не полишений фантазії, уявив самого себе на тій гойдалці й стукнув її рогами» [3, с. 246].

**Висновки.** Отже, детальне вивчення та зіставлення компонентів хронотопу головного героя діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» і «Зелені

млини» дозволило інтерпретувати образ філософа-грунаря Фабіяна як пародійне обігрування образу українця-інтелігента. Подальше дослідження індивідуально-авторської реалізації ком-

понентів хронотопної структури химерних романів різних етапів становлення цієї художньої парадигми можна визнати перспективним для доповнення теоретичної моделі жанру роману.

#### Список літератури:

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3 : Теория романа (1930-1961 гг.). 880 с.
2. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. К. : Академвидав, 2006. 504 с.
3. Земляк В. С. Лебедина зграя; Зелені Млини : романи / Післямова та примітки О.В. Даніліної. Харків : Фоліо, 2013. 615 с.
4. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : Український химерний роман з народних уст. Харків : Фоліо, 2009. 700 с.
5. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків [Електронний ресурс] URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko\\_postmodernism\\_ua.htm#\\_fn\\_28](http://ae-lib.org.ua/texts/kovbasenko_postmodernism_ua.htm#_fn_28) (дата звернення: 10.06.2018).
6. Ласло-Куцок М. Засади поезики. Бухарест : Критеріон, 1983. 395 с.
7. Наєнко М. Що таке історія літератури? Філологічні семінари. [Електронний ресурс] 2010. Вип. 13. С. 15-23. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils\\_2010\\_13\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2010_13_5) (дата звернення: 07.06.2018).
8. Платон. Держава [Електронний ресурс] / Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с. URL: <http://litopys.org.ua/plato/plat.htm>
9. Словарь української мови : в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. К., 1907-1909. Т. 4. С. 397.
10. Словник української мови : в 11 тт. / За ред. І. К. Білодіда. К. : Наукова думка, 1970-1980. Т. 11. С. 59.

#### Журавская О. В. ХИМЕРНОСТЬ ХРОНОТОПА ГЕРОЯ-МАСКИ: ИРОНИЧНО-ПАРОДИЙНЫЙ АСПЕКТ

*В статье анализируется хронотоп романов В. Земляка «Лебединая стая» и «Зеленые мельницы» в связи с образом главного героя – философа Фабиана. В частности, данный хронотоп рассматривается как один из вариантов моделирования времени-пространства химерных романов 2-й пол. XX в.. В нем актуализирована проблема роли интеллектуальной элиты в процессах построения государства. Определены особенности воплощения авторской концепции личности, характеризующейся экзистенциальными мотивами трансгрессии и трансцендирования в процессе осмысления экзистенции, опыта кризиса, военной и послевоенной жизни. Обозначено интертекстуальную основу формирования хронотопа Фабиана.*

**Ключові слова:** химерний роман, хронотоп, трансгрессія, трансцендентне, авторська концепція личности, постмодернізм, інтертекстуальність.

#### Zhuravska O. V. THE CHIMERIC OF THE CHRONOTOPE OF THE HERO-MASK: AN IRONIC-PARODY ASPECT

*The paper deals with chronotopic analysis of whimsical novels by V. Zemlyak's. In dilogy «Flight of Swans» and «Green Mills» from an intertextual game and parody happens outgaming and destruction of the actual at the time of writing the works canon of the character mask chronotope with the conceptual components of the whimsy, childlessness and demyurgy that actualized the problem of the intellectual elite role in the state processes. Considering this aspect, it is possible to interpret the image of the philosopher-coffin maker Fabian with the scapegoat as a parody depicting of the Ukrainian intellectual image. Applying formally decent and standardized social markers, V. Zemlyak creates a fictitious «real» cultural and world outlook context of Ukrainian reality with an emphasis on the problem of national inferiority and subjects the passivity of the Ukrainian intelligentsia to the ironic and critical analysis. It is concluded that the chronotopes of the main characters as bearers of the author's concept of the person and of the representatives of the transcendental movement in the acts of transgression is an equally significant genre factor.*

**Key words:** whimsical novel, chronotope, transgression, transcendental, author's concept of personality, post-modernism, intertextuality.

# ПРОБЛЕМИ РИТМУ І СТИЛЮ В ВІРШАХ І ПРОЗІ

УДК 821.161.2-3.09

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.sp.18>

Урсані Н. М.

Донецький національний університет імені Василя Стуса

## БУРЛЕСКНИЙ СМІХ ЯК ВИЯВ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ У ВІРШАХ-ТРАВЕСТІЯХ МАНДРІВНИХ ДЯКІВ

*У статті відстежується вплив бурлеску на художню інтерпретацію біблійної історії у творчості мандрівних дяків на матеріалі віршів-травестій, створених у 18 столітті. Подається аналіз наукових досліджень, пов'язаних із впливом народної сміхової культури, та праць, де простежується вплив європейських вагантів на їх творчість. У статті розглядається креативне трактування подій біблійної історії у низовому Бароко. Робиться висновок про те, що завдяки бурлеску автори травестій акцентують увагу на помилках людини, її духовній сфері, висміюють суспільні вади: пияцтво, непослух, жадібність. Через картини буденного життя пропагуються заповіді Христа.*

**Ключові слова:** бурлеск, вірші-орації, мандрівні дяки, бароко, Біблія.

**Постановка проблеми.** Традиційні форми осміяння як елементи народної сміхової культури мандрівні дяки переносили у свої художні твори. У контексті біблійної проблематики та складних реалій життя такі засоби виступали як прояв креативного мислення у сфері богоцентричності художньої літератури. У цьому контексті представляють науковий інтерес вірші-травестії, у яких художнє осмілення новозаповітної історії відтворюється завдяки бурлеску. *It is concluded that due to the burlesque writers travesti focus on the errors of man, his spiritual realm, vymeival public vices: drunkenness, disobedience, greed. Through paintings of everyday life promoted by the commandments of Christ.*

А тому предметом нашого дослідження є творчість мандрівних дяків. Об'єктом розгляду у статті є функціональне застосування бурлескного сміху у віршах-травестіях.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** М. Возняк пов'язує цей процес із силовим полем художнього мислення бароко, що відзначалося несекуляризованістю, яка зазнавала впливу раціоналістичної ідеології. Це «зокрема позначилося на формуванні нової концепції особистості, котра була зорієнтована на пріоритетність інтелектуальних цінностей» [1, с. 49], коли бурлескний сміх сприяв зміні естетичних смаків щодо сприйняття суспільством ідеї богоцентричності.

Бурлескний сміх, спрямований на умови життя у суспільстві, людські вади, створював тенден-

цію до універсалізму прийомів щодо зображення окремих явищ освіти, суспільних чинників, елементів барокового світогляду, пов'язаних із переосмисленням Святого Письма. Злиття академічної та народної культури у творчості мандрівних дяків сприяло появі свіжого креативного мислення, зокрема, у жанрі травестій. Так, на думку Дмитра Чижевського, формувалися іманентні закони художньої творчості, що стали «головним рушієм розвитку літератури» на той час [2, с. 95]. Таким чином барокові автори в межах поетичної структури тексту створювали духовну проекцію на дійсність.

Д. С. Лихачов констатує, що бароко було лише однією із сил, що сприяли розкріпаченню особи, посиленню особистісного начала в літературній творчості, збагаченню тем, переходу до нової системи жанрів, секуляризації літератури, появі в ній ідей просвітительства, розширенню соціального середовища письменників і читачів тощо [3, с. 40]. Г. Нога відзначає, що засвоєння бурлеску у творчості мандрівних дяків пов'язано із їх обізнаністю із «багатющим світом народних вірувань, звичаїв, закріплених у поетично-пісенній творчості» [4, с. 59].

Отже, фольклорні впливи у контексті народної сміхової культури у творчості мандрівних дяків стали предметом осмілення у численних працях науковців: П. Житецького, М. Возняка, М. Грушевського, І. Франка, О. Мишанича, Г. Ноги, М. Грицяя, С. Росовецького, Л. Махновця, Л. Копаниці.

Проте варто звернути увагу і на дослідження, в яких акцентується увага на впливі європейських вагантів на стиль, тематику, проблематику у творчості вітчизняних мандрівних студентів у роботах М. Сумцова, Ю. Ісіченко, Л. Сафронової, Л. Семенюк. Зокрема, М. Сумцов одним із перших звернув увагу на подібність між бурлескною літературою України та піснями вагантів, де сатира «...не мала особливого характеру; вона була спрямована або проти недоліків людей взагалі, або проти ставових недоліків» [4, с. 54].

О. Білецький відзначав, що в українських “дяках” набагато виразніше, ніж у голіардів, помітний зв’язок із середовищем міських і сільських мас [5, с. 30].

Л. Семенюк відзначає особливість мандрівних дяків перелицьовувати, користуючись засобами бурлеску і травестії, високі біблійні образи і сюжети на свій лад, пристосовувати релігійну тематику до буденних, земних потреб, вносити побутово-етнографічні деталі [6]. Цілоком можна погодитись із думкою Л. Софронової: “...українські мандрівні дяки прагнули закріпити в уяві читача (глядача) свій узагальнений образ” [7, с. 124].

**Мета** даної роботи – простежити вплив бурлеску на художню інтерпретацію біблійної історії у творчості мандрівних дяків на матеріалі віршів-травестій, створених у 18 столітті

**Виклад основного матеріалу.** У «Пісні на Різдество Христове» переплітаються два часові виміри у експозиції твору. Події новозаповітної історії, пов’язані із народженням Ісуса Христа згадуються як привід до подорожі селянина Юзефа, ім’я якого нагадує Йосифа, що супроводжував Пресвяту Богородицю.

Запріг Юзеф кобилу в візок,  
Щоб заїхати сю  
До Бетлею,  
До дитини малого,  
Утулити плач його [8, с. 146].

Уживання дієслів «запріг», «заїхати», «утулити» асоціюються із буденним життям селянина. Святкування народження «дитяти» Ісуса виступає символом християнської віри, стає приводом до свята. Проте бурлескний автор зміщує сюжетні акценти від подорожі Марії та Йосифа із дитям до пригод селянина, який потрапляє у багно із кобилою. Картини життя простолюду вибудовуються за принципом вертепу: духовні поривання, пов’язані із небесним, та події буденного життя, пов’язані із нижньою частиною, де будні, наповнені випробуваннями, занурені у бурлескний сміх:

Юзеф баче, мало не плаче,  
Що кобила  
Ізблудила.  
Як упала у багно,  
Та й загрузла по стегно [8, с. 146].

Кожен етап подорожі Юзефа виступає як привід до пригоди. Якщо у нього є горілка у возі, то селяни погоджуються рятувати кобилу за випивку.

Всі гукнули до кобили:  
«Потреба нам водки ще,  
Щоб витягти кобилище [8, с. 146].

Кобила із увірваним хвостом сама «виступає на суше», проте Юзефу є привід посперечатися за збитки від такої допомоги. Як бачимо інтермедійна сценка у творі розгорнута, розлога, передає картинку з побуту простого селянства.

Вірш «Піснь Різдеству Христову» має закличний характер: «Гой, гой! Сядьмо вколо, а весело / Заспіваймо, викричаймо...» [8, с. 146]. Проте для поезії є характерними і панегіричні ноти, як у колядах, приурочених народженню Ісуса Христа.

Бога народженна,  
В яслах положенна.  
Гой, гой! Панна сина повиваєт [8, с. 147].

У контексті твору з’являються суто бароковий образ, що переплітається в образі Марії-Діани:

І панною перебуваєт  
Слічняя Діана  
Мати єсть і панна [8, с. 147].

Подія народження Ісуса Христа у травестіях набуває статичного характеру, адже її значимість та сприйняття не змінюються у небесному світі:

Херувими з серафими  
Поють піснь новую  
Йому трисвятую [8, с. 147].

Проте на землі святкування передається не лише через радісний настрій, але й пригоди селян, зображені у бурлескному стилі. Зокрема подається процес формування ватаги колядників: «Знаєш ти дорогу, / Провадь нас ко Богу!»,- закликають присутні до хлопця. Принагідно у тексті зустрічаємо і власне традиції святкування, коли герой дає знати, «що юж одговівся, / Христос народився» [8, с. 147].

У творі передається і святкування цієї події у середовищі духовенства:

Старим путем, всі з вертепом,  
Бігнуть к Віфлієму  
К отрочатку тому [8, с. 148].

Земне святкування наповнюється пригодами інтермедійного характеру із життя самих мандрівних дяків. Свято як привід до частування та пиятики подається через ряд замальовок: запрошення

до корчми, вивіряння на наявність коштів та сам процес частування горілкою. Радісний настрій святкуючи передається через вигуки: «Гей, гоп!».

Деталізація святкової їжі на столі передає велич події: горілка із барилка, мед із склянки, диня, качка, гречка. У травестії деталізуються і речі, які дають на милостиню, проте в той же час вони є дарами для Богородиці та малого Ісуса: «Йосифові по книшові, / Марії-дівці зсипте міх пшениці» [8, с. 147].

Малому дитякові дарують одну із двох сорочок, як у Ісусових заповідях про надлишок. Продовженням проповідницьких мотивів у творі є морально-дидактичний відступ про те, що кожен має пам'ятати про смертний час та дбати про життя вічне.

Гой, гой! Тепер Богу поклонімся,  
А потом к ньому спішімся,  
Би нас Бог до неба  
Впровадив, де треба [8, с. 149].

Розв'язка твору переходить у веселий настрій святкуючих. У дусі бурлескного стилю відчуття величі свята передається через бажання випити у корчмі.

По-різному вмотивовується в травестіях причина приходу в світ Ісуса Христа:

Христос народився,  
Щоб мир веселився  
Після Адамова гріха [8, с. 147].

Перемога добра над злом передається і в суто бурлескному дусі: «Чого ж? Побити пику й морду / І очі виколоть бісам» [8, с. 154].

Або ж «Христос родивсь, щоб мир звеселився» [8, с. 154].

У «Різдвяній вірші» по новому трактується історія первородного гріха, адже зміїв зумів спокусити Адама:

Адама в гості попросив,  
А сей кликнув його до раю,  
Та й яблука з ним укусив [8, с. 154].

Втрата духовної цноти передається через втрату сорочки: «Очнувсь на другий день – аж лихо: / Товариш і сорочку зняв!» [8, с. 154]. Саме про неї і запитує Бог у Адама.

У творі поєднуються дві історії – первородного гріха та бунту люцифера. Бог одночасно виганяє нечистого до пекла за те, що украв сорочку, та Адама із Євою за те, що не доглядали Раю. У тексті деталізуються покарання. Адама отримує нагайку, а Єва іде «прясти», нечистий втрачає руки й ноги, перетворюючись на змія та отримує гирю. Таким чином, у травестії вмотивовано подається причина появи Ісуса Христа на світ: «А

щоб Адама й Єву голу/ Одягнути, родився сам» [8, с. 155].

Бурлесний сміх спрямований проти перших людей, бо Єва не доглядала Раю, крала яблука, а Адам позбувся духовної цноти, яка постає через образ украденої сорочки.

Народження Ісуса Христа осмислюється у творі як визначна подія як для перших людей, що спокутують гріх у пеклі, так і для нового часу. Спокута Ісусом Христом гріхів за усе людство приносить зміни в їх життя:

Є нова свита і кожух,  
І Єва в плахті походжає,  
І знов радіє дух [8, с. 155].

У «Вірша на Різдво Христове» ця подія осмислюється через причино-наслідковий зв'язок: «Христос родивсь, / Мир звеселився!» [9, с. 156]. Варто відзначити, що барокові автори вживають знижену лексику лише стосовно опису поведінки людей: Адам «з їв кисллицю», подружжя «племфи дало», «голі зробились», шили із листя мішки замість одяжі, Адам із Євою «рюма». Таким чином, через бурлеск висміюється втрата людьми духовного зв'язку із Богом та їх вигнання з раю.

Народження Ісуса Христа осмислюється як радісна подія для мертвих і живих, як порятунок людства, як благовіст надії на життя майбутнє. Завдяки бурлеску у ліриці низового Бароко переплітаються події земного, небесного світів, раю та пекла. Наприклад, висловлюється надія, що Христос «ад стрєбить», «чорта смирить», смерть – злу ягу «зігне в дугу, зломить їй спину» [8, с. 157].

Часто сила Спасителя конкретизується через порівняння:

гостру косу та збрую всю  
стре, як павутину.  
Адських сіпак  
Зімне, як мак.  
Зіб'є їх в макухи [8, с. 157].

Картини розправи над пекельним світом подаються через звернення до реалій буденного життя:

Наш бог Христос  
Чортів, як ос,  
Подавить ногою,  
З твоїх кісток,  
Смерте, трісок  
Наробить ім гною [8, с. 160].

Таким чином, аналіз травестій XVIII ст. свідчить про прояв у них багатогранності й універсальності феномена бурлескного стилю. Як правило, автори низового бароко акцентують увагу на світі людей. Завдяки бурлеску по-новому трактується біблійна історія про втрату духовного



зв'язку із Творцем першими людьми у раю, їх покарання на землі та у пеклі, а також розправа Ісуса Христа над нечистою силою. Картини земного життя та потойбіччя подаються у вигляді інтермедійних замальовок.

Святкування Різдва у художній інтерпретації мандрівних дяків пов'язане із мотивом гостювання, в якому переплітаються біблійні часові виміри та реальний час. Таким чином, постає статична картина сприйняття цієї важливої події в історії людства.

**Висновки.** Завдяки бурлеску автори травестій креативно акцентують увагу на помилках людини, її духовній сфері, висміюють суспільні вади: пияцтво, непослух, жадібність. Через картини буденного життя пропагуються заповіді Христа: голодних нагодувати, голих одягти тощо. Бурлеск як форма креативного мислення у травестіях є формою пошуку духовного єднання людини з Богом. Цей аспект залишається відкритим для подальшого його осмислення на матеріалі творів низового Бароко.

#### Список літератури:

1. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. / Михайло Возняк. – 2-е вид. Львів : Світ, 1994. Кн. 2. 363 с.
2. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури. К.: Обереги, 2003. 576 с.
3. Лихачев Д.С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 40-42.
4. Нога Г. Звичаї тієї з давніх школярів бували... / Український святковий бурлеск XVII–XVIII ст. К.: СтилоС, 2001. 190 с.
5. Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори. К., 1994. 288 с.
6. Семенюк Л. С. Традиції західноєвропейського вагантизму в творчості українських мандрівних дяків / Л. С. Семенюк // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, укр., білоруська та рос. літератури в європейському контексті. – Вип. 6. Ч. 2./ Упоряд. Л. Оляндер. Луцьк: Вежа, 2008. С. 251 – 260.
7. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми українського бароко // Українське літературне бароко: Зб. наук. пр. К.: Наук. думка, 1987. С. 103–130.
8. Українська література XVIII ст. Поетичні твори, драматичні твори, прозові твори. Київ: «Наукова думка», 1983. 696 с.

#### **Урсани Н. М. БУРЛЕСНИЙ СМЕХ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ В СТИХАХ-ТРАВЕСТИЯХ ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ ДЬЯКОВ**

*В статье отслеживается влияние бурлеска на художественную интерпретацию библейской истории в творчестве путешественных дяков на материале стихов-травестий, созданных в 18 веке. Дается анализ научных исследований, связанных с влиянием народной смеховой культуры, и работ, где прослеживается влияние европейских вагантов на их творчество. Прослеживается креативное трактовка событий библейской истории в низовом Барокко. Делается вывод о том, что благодаря бурлеску авторы травестий акцентируют внимание на ошибках человека, его духовной сфере, высмеивают общественные пороки: пьянство, непослушание, жадность. Через картины будничной жизни пропагандируются заповеди Христа.*

**Ключевые слова:** бурлеск, стихи-травестии, путешественные дяки, барокко, Библия.

#### **Ursani N. M. BURLESH LAUGHTER AS A MANIFESTATION OF CREATIVE THINKING IN THE VERSES OF THE WANDERING DEACONS**

*The article surveys the influence of Burlesque on the artistic interpretation of biblical history in the work of wandering Deacons on the material of verses, created in the 18th century. An analysis of scientific research related to the influence of folk laughing culture and works, which traces the influence of European volunteers on their creativity, is presented. There is a creative interpretation of the events of biblical history in the grassroots Baroque.*

**Key words:** burlesque, verse-orientation, wandering dyak, baroque, bible.

**Роз Г. В.**

Інститут сходознавства імені Ю. Кримського НАН України

## РОМАНІСТИКА ДЖЕНГІЗА ДАГДЖИ: СПРОБА МОВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТТЕВОГО ДИСКУРСУ

*У пропонованій статті простежується та досліджується концепт культурної пам'яті, конструйований як спроба прочитання минулого через його репрезентацію та осмислення у художній літературі на прикладі роману "Часи лихоліття" кримськотатарського письменника Дженгіза Дагджи. Визначається вплив названого концепту на світоглядні позиції самого письменника та, як результат, на формування поняття національної ідентичності в цілому. Основне завдання вбачається в установленні та розгляді мовних маркерів для ідентифікації пам'яттєвого дискурсу романістики Дж. Дагджи, зокрема його роману «Часи лихоліття». Увагу зосереджено на спробі окреслити специфіку становлення та самоідентифікації кримськотатарської нації через її оповідь. Саме через неї промовляє культурна пам'ять поколінь.*

**Ключові слова:** роман, кримськотатарська література, Дженгіз Дагджи, турецька література, пам'яттєвий дискурс, мова, ідентичність.

**Постанова проблеми.** Поява будь-якого художнього нарративу інтенційно та ситуативно зумовлена. Роман «Часи лихоліття» (тур. «Korkunc Yillar») Дженгіза Дагджи, безумовно, став текстурально оприявленим результатом інтелектуальних мандрівок кримськотатарського письменника у часі та просторі, та, що найголовніше, спробою окреслення мовних маркерів для ідентифікації пам'яттєвого дискурсу.

Привернення уваги до замовчуваної впродовж довгого часу теми депортації кримського татарського народу, довготривалих поневірянь, а втім і до питання конструювання національної ідентичності через наріжні категорії пам'яттєвого дискурсу в контексті художньої літератури актуалізує тему пропонованого дослідження визначаючи низку пріоритетних завдань, а саме, фокусує увагу в рамках обраної для дослідження проблеми на трьох важливих концептах: пам'яті, мові, ідентичності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** За визначенням В.Малахова, дискурс – це «закріпленний у мові спосіб упорядкування соціальної реальності» [6, с. 122]. Т. ван Дейк, в свою чергу, наголошує, що «справжнє розуміння дискурсу залежить від зміни когнітивних характеристик учасників мовної комунікації та від контексту» [4, с. 312]. Таким чином, звернення до дискурсивної складової покликано тією обставиною, що саме поняття «пам'ять» цілком інтегрується та підпадає під поняття дискурсу, і, як зазначає Киридон А., «входить у систему різних дискурсів – наукових, політичних, культурних і цілої низки інших» [7, с. 187]. Загальновідомо, що орга-

нізуючою основою універсуму пам'яті є мова, яка, в свою чергу, є системоутворюючою субстанцією ідентичності. У цьому сенсі ми маємо на увазі, що феномен ідентичності корелюється з категоризацією дійсності. Крім того, пам'ять може виступати маркером ідентифікації особистості, що й простежується на прикладі еволюції образу головного персонажа роману «Часи лихоліття». Власне й тому через мову здійснюється символічне маркування пам'яттєвого простору. Адже як наголошує Л. Нагорна, «саме у мові в концентрованому вигляді відбиваються особливості суспільної свідомості, звички, традиції, норми та цінності» [7, с. 4].

Переконливим свідченням життєвості нації за рахунок збереження та відтворення культурної пам'яті через літературу з метою збереження націєпростору та власної ідентичності, на правду, може слугувати творчість відомого кримськотатарського письменника Дженгіза Дагджи, котрому за примхами долі довелося жити і працювати в екзилі на теренах Великобританії, артикулюючи турецькою мовою історію кримськотатарського народу. Прикметно, що вже з назв окремих романів письменника окреслюється ідейно-тематичне наповнення творів Дж. Дагджи: «Часи лихоліття» (1954); «Вони теж були людьми» (1958); «Дні страху та смерті» (1962); «Ті землі були нашими» (1966); «Повернення» (1968); «Немовлята, повішені на гілці мигдалю» (1970); «Холодна вулиця» (1972); «Листи до матері» (1988); «Такий самий, як і я» (1988); «Подорожні» (1991); «Ми разом здолали цей шлях» (1996). Як зазначає О.Кульчинський, «Своєрідний інтернаціоналізм

письменника, пустивши своє коріння на ґрунті ностальгії за втраченою Батьківщиною, допоміг сформуватися йому як автору, позбавленому ідеологічного пристосуванства та зайняти власне місце у сучасній турецькій літературі» [17].

Прочитання минулого через його репрезентацію, зокрема й мовну, та осмислення в художній літературі найпродуктивніше обґрунтовує й розкриває табуйовані моменти історії, структуруючи історичний досвід та актуалізуючи питання відповідальності. Намагаючись вирішити основну проблему – самоідентифікації особистості кримського-татарина в умовах нав'язування чужої культури репресивного характеру, – письменник звертається до історії, описуючи жахливі факти депортації кримських татар та поневіряння знедоленого народу на засланні.

В українському літературознавстві знаходимо поодинокі розвідки, присвячені творчості відомого кримськотатарського письменника, зокрема це стаття О. Кульчинського під назвою «Кримський міст у турецькі виміри», що вийшла в інтернет-виданні «Літакцент». Над російським перекладом мемуарів «Рефлексії» Дагджи працювала професор-літературознавець Аділе Емірова, а один із ключових романів «І вони теж були людьми» переклав відомий поет Юнус Кандим на кримськотатарську мову. Серед турецьких дослідників спостерігається більш активне зацікавлення творчим доробком Дагджи та його інтерпретацією у контексті розвитку сучасної турецької літератури. Найоб'ємніше дослідження творчості письменника, на наш погляд, займався турецький дослідник Іса Коджакаплан, він підготував наукову розвідку «Літературний голос Криму: Дженгіз Дагджи», що вийшла друком у 2010 році [15, с. 3]. На окрему увагу заслуговують наукові розвідки Саліма Чоноглу, Серкана Акпинара, Гьокхана Бахаргюля, Гаміта Чіфтчі, Ісмаїла Дінчера, що оформилися у дисертаційні дослідження та вийшли друком у Туреччині [15, с. 15]. За теренами Туреччини літературним аналізом прози Дж. Дагджи займався польський тюрколог Павел Томашек. Пострадянські критики, як пише О.Кульчинський: «у контексті відродження тюркської ідентичності в країнах колишнього СРСР ставлять його [Дженгіза Дагджи] в один ряд з іменами киргиза Чингіза Айтматова та казаха Олжаса Сулейманова» [17].

**Мета** даної статті – дослідити концепт культурної пам'яті, конструйований як спроба прочитання минулого через його репрезентацію та осмислення у художній літературі на прикладі

роману “Часи лихоліття” кримськотатарського письменника Дженгіза Дагджи.

**Виклад основного матеріалу .** Увесь життєвий шлях Дженгіза Дагджи – окреслений випробуваннями російської окупації, примусовим служінням у збройних силах, жахливими умовами перебування у німецькому полоні та трудових таборах, а далі служінням у «Східному Туркестанському легіоні» на стороні німців, які закінчилися після чергових поневірянь у Німеччині, а згодом в Італії, у таборі для інтернованих у Шотландії – можна визначити як шлях до самоусвідомлення, самовизначення та самоствердження, що вповні відобразилося і на творчості письменника. Основні домінанти індивідуального стилю Дж. Дагджи репрезентуються вражаючою пластичністю образів, переконливістю психологічних мотивацій, динамізмом сюжету, співмірністю композиційних частин. Автобіографічність окремих романів письменника вказує на спробу через свій індивідуальний досвід визначити та проаналізувати координати порубіжної свідомості. Відтак, культурне минуле, успадковане від народження, постійно перебуває у взаємодії з новими культурами, що, безумовно, особливим чином впливає на формування самосвідомості та самовідчуття. Теоретично обґрунтовуючи зазначену тезу, звернімося до влучного коментаря відомого німецького філософа Курта Хюбнера, котрий, досліджуючи питання ідентичності зазначає: «ідентифікація з нацією не є актом волі чи вільного вибору. Це – доля. Людина з рідною мовою, дитинством та юністю, що накладають на неї глибокий відбиток, вже фактом свого народження, належить своїй нації, і неістотно, чи мова йде про нації мононаціонального чи багатонаціональної культури, чи про культурну націю» [11, с. 345]. Більше того, навіть у випадках зміни національної приналежності, зв'язок зі своїм походженням залишається незмінним, а нова ідентифікація сприймається як зв'язок з попередньою, породженою долею.

Народився Дж. Дагджи в «горах Гурзуфа у березні 1919 року» [17]. Ще в дитячі роки, проведени в с. Кизилташ (нині с. Краснокаменка Ялтинського району), письменнику довелося відчувати на собі всі «принади» радянського режиму починаючи від голоду 1921 р., принижень та переслідувань, а далі й депортації односельчан. Досвід страшного лихоліття назавжди вкарбувався у пам'ять дитини і набув переосмислення у творчості письменника, актуалізуючись кожного разу в новому романі Дж. Дагджи як супротив проти насилля, що став одним з найбільших зло-

чинів проти кримських татар за всю історію ХХ століття. Яскравим свідченням травматичного сприйняття автором історичного минулого може слугувати наступна цитата з роману «Часи лихоліття»:

«– Садик, поглянь-но! Мінарет рушиться!

Я стрімко повернувся. Мінарет раптом так похитнувся, що в середині мені все здригнулося... Серце калатало й руки тремтіли, я схопився за Сулеймана. Між тим він реагував інакше, навіть не дивився у мій бік. Він з неабиякою цікавістю, неначе дитя, розглядав цю картину.

– Падає! Падає!

Я знову глянув. Мінарет мечеті Токал щез. А з ним і чарівна краса садів. Через зелені обриси дерев стрімко вгору пробивався стовп пило-диму. Мене охопив жах. Мінарет було зруйновано, знищено: в середині мені ніби щось обірвалося, серце зойкнуло. Спершу хотів бігти. Куди? Навіщо? Не відав! Життя втратило будь-який сенс. Сулейман, будинки на вулиці, школа – все в сум'ятті пливло перед очима, втрачаючи значення. З мінаретом мені ніби й життя урвалося. Не пам'ятаю, як я вибіг з класу та спустився сходами. Закарбувалося лиш, як біг вулицями без упину, а по щокам градом котилися краплі поту. Я вскочив до хати й припав до ніг матері» [12, с. 14].

Наведені рядки очевидно підштовхують до висновку, що наполегливий пошук культурної ідентичності як імунітету від загрози «змаргіналізуватися» промовисто артикулюється письменником у літературних творах.

Батько Дж. Дагджи зазнав переслідувань радянської влади, був політичним в'язнем, відтак життя малого Дженгіза було повне поневірянь. До вузу юнак вступив в 1938 р. на педагогічний факультет Акмесджідського (Симферопольського) інституту, однак в життя втрутилась Друга світова війна, хлопця забрали воювати на українському фронті. Під час невдалої сутички з ворогом Дагджи потрапляє у полон до німців, тривалий час перебуває у таборі для полонених спочатку в Кіровограді, а потім в Умані, де був заготований воювати на боці німців у складі так званого «Туркестанського легіону».

Репрезентації та інтерпретації пам'яттєвого дискурсу. Перші вірші, оповідання, публіцистичні нариси, репортажі Дагджи друкувалися кримсько-татарською мовою у газетах та журналах ще довоєнного Криму. Як зазначає письменник у своїх спогадах, з його пера вийшло «(...) 26 прозових творів, більша частина у жанрі роману: «Часи лихоліття», «Коли втрачаєш батьківщину», «Вони теж були

людьми», «Немовлята на гілці мигдалю», «Змерзла вулиця», «Листи до матері», «Ми разом пройшли цей шлях», «Юний Тімучін», «Такий як і я», «Дні смерті та страху». Дещо окремішньо представлено три оповідання, марковані «англійською» тематикою, це – «Пес пана Маркоса Бартон» (Bay Markus Burton'un Köreği), «Остання подорож пана Марпле» (Bay Marple'nin Son Yolculuğu), «Ой, Маркосе, ой» (Oy, Markos, oy) [18].

Перебуваючи в екзилі, Дагджи наполегливо продовжує писати, твори письменника почали виходити друком у Туреччині в 1957 році завдяки сприянню та підтримці редакційної колеги відомого літературного часопису «Варлик» в особі Яшара Набі. Згодом письменник підписав угоду про співпрацю з авторитетним видавництвом «Отюкен Яйинлари», в якому вийшли друком майже всі прозові твори Дж. Дагджи. Редагуванням прози Дженгіза Дагджи займався відомий турецький поет Зія Осман Саба. Зважаючи на ці обставини, цілком вмотивовано окреслюється тема пантюркізму у більшості прозових творах письменника. Приміром у романі «Часи лихоліття», наштовхуємося на наступний опис ситуації, коли від наглої смерті головного героя рятує його походження, причому свідчення кримсько-татарської етнічної приналежності не викликає бажаної реакції, однак акцентування на тюркському походженні стає вирішальним для Садика Турана:

«– Большевік?

– Ні...

Я намагався пояснити офіцеру, хто я за національністю:

– Татарин... татар... Я – татарин.

Він не зрозумів мене. А вже за мить його накуплене обличчя дещо полагіднішало.

– Я татарин... Тюрк... тюрк... – насилу вимовив я.

Зараз він вже посміхався, а коли повернувся до свого підлеглого, що лежав на землі поранений, гукнув:

– Eine Turkische officiere. Herr leutnant! Turkische officiere!..

Потім офіцер змірив мене поглядом, посміхнувся, а далі продовжив напівнімецько-російською:

– Хороши солдат, ти хороши. Zeher gut солдат, – мовив і потиснув руку» [12, с. 95].

Ідея самоідентифікації, а певним чином і популяризація ідей пантюркізму у творчості Дагджи, звісно знайшла відголосок в турецькому літературному дискурсі націоналістичного спрямування.

Дагджи отримував всебічну підтримку турецьких письменників у виданні його творів на теренах Туреччини. Неодноразово письменник отримував й урядові нагороди. Приміром, у 1993 р. Дж. Дагджи був нагороджений дипломом ILESAM від Турецької асоціації вчених та письменників за значний внесок у розвиток тюркських літератур. До Великобританії письменник переїхав у 1974 році, де решту свого життя мешкав у передмісті Лондона Вімблдон, помер письменник у 2011 році. Поїхати до рідного Криму йому так і не вдалося, лише завдяки ініціативи колишнього прем'єр-міністра Туреччини Агмета Давутоглу та інших турецьких та кримськотатарських урядовців, тіло письменника було передано землі в рідному селищі Кизилташ.

Дж. Дагджи у всіх своїх романах зображує історію життя людей, котрі з народження мешкають на мальовничих кримських просторах з глибокою любов'ю в серці до своєї рідної неньки-землі. Образ землі для селянина священний, і як матір не уявляє себе без рідної дитини, так і кожен кримчанин не може уявити свого життя не на рідній землі. Відтак, тема священної землі набуває нового прочитання і значення для кожного, хто вимушено мусить залишити свій рідний край і за вироком долі опинитись приреченим до поневірянь на чужині. Прив'язаність до рідної землі цілком обґрунтована, адже це заповітний спадок, що переходить від покоління до покоління, годує і загартовує, виховує і надихає. Крім того, образ батьківщини ототожнюється з образом землі, котрий кожна людина плекає у своєму серці протягом всього життя, відтак герої романів Дагджи ладні віддати життя заради звільнення своєї батьківщини, землі, у якій поховано їхніх вчителів та батьків. Романи Дагджи автобіографічні. Письменник впродовж всього свого життя пером і словом боровся на чужині. І як влучно зазначає у своєму дослідженні турецький літературознавець С. Чоноглу: «земля є місцем культурної пам'яті, змістом та метою до існування» [13, 56]. Недивно, що темі землі присвячено стільки уваги в романах письменника: «Наш народ любив свою батьківщину, свою землю більше за все на світі. Вбила німота наша, ми мовчали. Погоджувалися зі всім, терпіли наругу й несправедливість заради можливості продовжити існування на рідній землі, землі своїх батьків та дідів» [12, с. 68].

Самосвідомість письменника підштовхувала «промовляти» (термін Г.Бгабгви) рідною мовою, про що свідчить спроба автора писати свій перший роман «Часи лихоліття» кримськотатарською

мовою. Однак усвідомлення неможливості друкувати свої твори рідною мовою і бути почутим серед свого народу спонукає Дагджи перейти на турецьку. Власноруч письменник перекладає свій перший роман турецькою мовою і всі наступні твори продовжує писати винятково турецькою. Необхідно зазначити, що програмний твір «Часи лихоліття» увійшов до обов'язкового переліку творів, рекомендованих Міністерством освіти Туреччини до вивчення у середніх та вищих навчальних закладах. Важливе місце у творчості письменника займають мемуари – це п'ять щоденників автора, об'єднані однією назвою «Рефлексії» (тур. Yansımalar), які виходили друком в період з березня 1985 року по грудень 1992 року. Сам письменник неодноразово у своїх листах наголошував, що він кримськотатарський митець, котрий пише турецькою мовою. Як зазначає дослідник творчості Дагджи Аділе Емірова, мемуари письменника є важливим як художнім так і історичним джерелом, у «якому відобразилися факти біографії письменника, портрети історичних діячів, феномени культури, політичні події того часу, зокрема перебудова в СРСР, референдум у Криму 1992 року» [15].

У фокусі уваги письменника значне місце займав літературний процес довоєнного Криму, у своїх роздумах письменник звертається до творів таких письменників як Джавтобелі, Ешреф Шемії-заде, Шаміля Аладіна та інших.

Трагізм становища письменника у таборі артикулюється у оповіді головного героя Садику Турана через напружений діалог із Всевишнім, роздуми над тяжкою долею та жахливими випробуваннями, складні та суперечливі переживання. Екзистенціалізм як основа світогляду не приносив полегшення, однак наштотхував на з'ясування обставин та підводив до розуміння, що особиста трагедія – частина загальної трагедії світу; додавав певності жити у стані постійного опору, сили для якого письменник черпав у незгасній любові до свого рідного краю та багатостраждального народу.

Табірна доля, пекучий досвід лихоліття війни не пригнітили таланту, любові до рідної землі, до людини. Внутрішня свобода, як художній ідеал, безкомпромісна вимогливість до себе спонукають автора до власного вирішення проблеми ідентичності, адже аналізуючи цей концепт, як зазначає Р.Жангожа, ми фактично звертаємося до проблеми соціального конструювання реальності. Прикметно, що працюючи над романом «Часи лихоліття», автор намагається визначити місце

кримськотатарського народу в історичному просторі, інтерпретуючи його.

Роман «Часи лихоліття» поділено на фрагменти, принцип зв'язку між якими – монтаж. Це листи різного авторства: епістолярій Мегмета з Аргентини до Садика Турана, котрий тимчасово мешкає в Римі, і відповідно листи-відповіді самого С.Турана з розлогими ретроспективами в минуле, сповненими меланхолійною ностальгією спогадів про дитинство в рідному Криму, котрі змінюються описами лихоліття війни з нелюдськими випробуваннями в таборі для полонених. Композиція твору обрамлена авторською оповіддю персонажа Дженгіза (власне автора), котрий у відповідності до авторського замислу і сюжету зовсім випадково зустрічається з Садиком у Римі, а після недовгої зустрічі намагається відшукати свого земляка, однак в оселі його помешкання зустрічає стареньку пані, яка лиш переказує вітання від зниклого Садика і в якості його прохання люб'язно передає Дженгізу жмутки писаних листів. У центрі роману – образ людини, безнадійно закоханої у рідну землю, вразливої до чужих страждань, сприйнятливої до краси і водночас здатної до самозаглиблення, людини, близької авторові за душевним складом. Вустами героя письменник неодноразово рефлектує свої почуття в тексті, адже й сам персонаж, як і Дж. Дагджи, пише мемуари з однойменною назвою «Рефлексії».

Прикметно, що у мемуарах письменник розповідає про свою творчу лабораторію, розмірковуючи над проблемами та жахливими потрясіннями, що переживає людина у ХХ столітті. До коло основних проблем, що бентежать головного героя і власне письменника, ввійшли проблема війни та геноциду, винищення одного народу іншим. Окрім того, у фокусі уваги Дж. Дагджи питання самовизначення (ідентифікації), що постає наріжним концептом всієї його прози. Письменник уважний до внутрішнього світу героя, до його думок і переживань, до форми викладу – наскрізного внутрішнього монологу, нюанси якого корелюються з особливостями життєвого матеріалу. Вустами героя, письменник розмірковує: “Знову у холодному поту до самого ранку. Форма ворога! ...Хто ворог? Чи не ви, товаришу Шишков?... Це ви підло захопили наш рідний край, запаморочили нещасний люд брехнею! Підкорили нас і поставили у повинність! Щоб володіти землею чи майном, сповідувати свою віру – мали ми спершу запитувати дозволу у вас! Ми не чинили опір, спокійно здали зброю і підкорилися. Подумати тільки, цей волелюбний народ, закоханий у свій рідний край, – здався. Ми склали зброю. А ви? Щойно

ступили на нашу землю – полилася кров. Ви зруйнували все: від мінаретів до шкіл. Позбавили нас життя. Наші джерела, криниці – занедбали! Мармурові палаци – перетворили на стійла. Для вас нема нічого святого! Коли муедзин піднявся на мінарет, щоб прочитати езан, сп'янілі від крові та алкоголю солдати заради нової медалі на груди чи просто задля розваг стали провадити військові вчення в акурат до цієї години» [12, с. 187].

А вже наприкінці роману голос письменника дедалі гучнішає, що передається емоційним напруженням головного героя, який вкотре поринув думками у травматичне минуле: «Цей спогад закарбувався мені на все життя, хоч і дитиною я був, тринадцять років мав лишень... Ми з батьком крадькома пройшли через гори, що височіли понад Ялтою, уважно стежачи попри відстань, за тим лиходійством. Спостерігали з ненавистю, що сплить тих, у кого відібрали землю рідну. Якби цю дикість варварів побачили представники котрогось з африканських народів, переконаний – волосся дибом їм стало на голові від жаху. Ці кляті міліціанти, діти розпусниць лихих, як ті звірі ненажерливі, просто на очах батьків рвали одяг бідолашних цнотливих дівчат і чинили наругу просто на очах батьків. (...) А ще пам'ятаю жіночку, бідолашна, вона зовсім втратила розум, коли сідала на пароплав, що відходив, у розпачі вона, далекі, хотіла випустити любе дитинча просто у воду, аби те прибилося до рідного берега.

Запитаєте, що у мене в душі?! Здавалося б, та зовсім не шляхи-дороги далекі, чи форма німецька. В мені ці безталанні жінки, ці діточки – відгомін жаху. (...) Господи, чому ти створив татарський народ таким милосердним, наділив його чистою душею! Чому позбавив можливості воювати за рідну землю, протистояти ворогу і вмерти за рідний край! Серце не витримує, я не можу тримати ці спогади. Швидше б повернутися до готелю, щоб продовжити роботу над “Спогадами”. Не прогавити б життя. Направду, не прогавлю, бо є порятунок. Адже спогади – це моє життя» [12, с. 245].

Важливим ідеологічним концептом творчості Дагджи турецькі дослідники називають проблему тюркізму як прояву ідентифікації. За твердженням турецької дослідниці творчого доробку письменника Себіне Абід, «Дж.Дагджи пріоритетним для себе визначає приналежність до тюркського роду, а свою кримськотатарську етнічну приналежність визначає як субетнічність» [13, с.79]. Підтвердженням цього може слугувати наступна цитата з роману «Часи лихоліття»: “Тебе народила ця земля. Багате минуле великого народу – частинка

тебе. Наші мінарети височіють від Бахчесараю до Кашгару. Називають нас і татарами, і черкесами, і киргизами, і узбеками, і азербайджанцями і каракалпаками, і чеченцями, і уйгурами, і кабардинцями, і башкирцями. Все це омана! Єдиного моря не поділити. Всі ми тюрки-татари. Серце твоє відчуває, як і відчуває серце казаха чи киргиза. Слухайся свого серця та в діях своїх керуйся ним. Не піддавайся оманливим чарам цього світу» [12, с. 27]. Садик не лише син своїх батьків, а й вірний син своєї землі, що цілком свідомо розуміє всю відповідальність перед народом. Батько виховував свого сина відповідним трибом і неодноразово наголошував, що якщо він народився на цій землі то має безпосередню відповідальність перед своїм народом та своєю батьківщиною. «Минуле нашого краю – це наша пам'ять, наше єство», – неодноразово наголошував батько Садика. Як підтвердження цих постулатів у наступних розділах роману зіштовхуємося з цікавою сценою діалогу, коли Садик прибуває до Східно-туркестанського легіону: «– Чи є серед вас хто з татар, друзі? Киргиз, що стояв неподалік кинув: Татар нема! А чоловік з іншого кутка, не відриваючи очей від гри, додав: “Невже ти не пам'ятаєш, що казав нам той чоловік. Всі ми з Туркестану, а хто татарин чи киргиз – неважливо!.. Хіба Токай-бей, котрий прибув з Берліну, не казав про те саме. І де ти був, що прогавив. Всі ми з Туркестану, брати ми по крові та й крапка. Гарно він так сказав, переконливо. Ось побачиш, не залишишся й жодного російського гяура на землях Туркестану» [12, с. 242]. Письменник досить емоційно описує свій травматичний досвід, артикуючи колективну пам'ять всього народу через події життя своїх героїв, для котрих характерними стають такі сигнали травми, як «вибух емоцій», «поринання у минуле», «повторення як зациклення» (терміни введені в обіг Гаді Бенезером у контексті вивчення культурної пам'яті).

Майже у всіх романах «Кримського циклу» письменник наголошує, що ретроспективне та перспективне розуміння своєї історії стає ціннісною передумовою для активного втручання в життєвий процес та структуру суспільної динаміки. Саме в дискурсі (просторово-часовому континуумі) певної культури відбувається становлення особистості, пошук власних виняткових цінностей, знайомство з традиціями та формування світоглядних орієнтирів. А ключове питання щодо національної ідентичності виникає у трьох аспектах, зокрема: хто ми є, звідки ми і, власне, ким маємо намір стати. Тобто ідентичність формується в процесі осмислення свого минулого, свого теперішнього стану та очікуваних перспектив. Національна ідентичність виступає у якості сукупного результату минулого, і одночасно, як орієнтація відносно майбутнього [7, с. 56]. Виходячи з таких міркувань, своє завдання кримськотатарський письменник Дж. Дагджи вбачав у приверненні уваги до повсякчас приховуваних через низку очевидних ідеологічних причин та історичних обставин, важливо значущих заглибин національної культури, з яких, як доречно зазначає Г. Бгабга, «можуть винирнути альтернативні сили та аналітично опозиційні можливості – (...) нові суспільні рухи, “політика різниці”, що надають нового значення та визначають нові напрями процесу історичної зміни» [3, с. 738].

**Висновки і перспективи.** Актуалізація пам'яттєвого дискурсу в романістиці Дж. Дагджи уможливується за рахунок мовної репрезентації спочатку кримськотатарською, а далі через неможливість бути надрукованим на теренах рідної землі турецькою мовою. Адже саме мова відображає певний спосіб кодування історичного буття в пам'яті. Пам'ять артикулюється в мові, базується на мові та структурується лінгвістичними практиками, і саме завдяки мовним смислам чи значенням усвідомлюється її носіями, конструюючи в них спільне світосприйняття для засвоєння та розуміння свого минулого.

#### Список літератури:

1. Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
3. Бгабга Г. Націєрозповідність. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / М.С. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
4. Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: Сб. работ/ под. Ред. В.И.Герасимова – Москва: Прогресс, 1989. 380 с.
5. Киридон А.Л. Гетеротопії пам'яті: теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2016. 320 с.
6. Малахов В.С. Национализм как политическая идеология. Москва: КДУ, 2010. 230 с.
7. Нагорна Л.І. Історична пам'ять: Теорії, дискурси, рефлексії. Київ: ІІЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2012. 328 с.

8. Рикер П. Память, история, забвение. Москва, 2004. 728 с.
9. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Александрия, 2009. 423 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 408 с.
11. Хюбнер К. Нация: от забвения к возрождению/ Курт Хюбнер; Под общ.рук. Ю.М. Антоновский. – Москва : Канон : Реабилитация, 2001. 400 с.
12. Dağcı С. Korkunç Yıllar. Istanbul: Ötüken Yayınları, 2006. 264 s.
13. Dağcı С. K. Onlar da insanlardı. Istanbul: Ötüken Yayınları, 2009. 200 s.
14. Dağcı С. Yurdunu Kaybeden Adam. Istanbul: Ötüken Yayınları, 2006. 189 s.
15. Kocakaplan I. Kırımın Edebi Sesi. Cengiz Dağcı. Istanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2010. 264 s.
16. Kocakaplan I. Bibliografya. Istanbul, 2010. – URL: <http://www.cengizdagci.org/tr/isa-kocakaplan> (дата звернення: 6.07.2017)
17. Кульчинський О. Дж. Дагджи: кримський міст у турецькі виміри. Київ, 2016. – URL: <http://litakcent.com/2014/07/28/dzhenhiz-dahdzhy-krymskyj-mist-u-turecki-vumiry> (дата звернення 4.08.2017)
18. Эмирова А. Дженгиз Дагджи о себе// Редакция Avdet. – URL: <https://avdet.org/ru/2014/09/22/dzhengiz-dagzhi-o-sebe/> (дата звернення: 13.08.2017).
19. Çonoğlu S. Cengiz Dağcının Romanlarında Ata Mirası Toprağa Bağlılık // Karadeniz Dergisi. – 2004. – V. 13 – URL: <http://www.avrasyad.com/Makaleler/1605017038.pdf> (дата звернення: 12.01.2019)

**Rog A. V. ПРОЗА ДЖЕНГИСА ДАГДЖИ:  
ПОПЫТКА ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ДИСКУРСА ПАМЯТИ**

*В статье исследуется понятие культурной памяти, конструированной как способ прочтения прошлого через его репрезентацию и осмысление в художественной литературе на примере романа «Страшные годы» крымскотатарского писателя Дж. Дагджи. Определяется влияние этой темы на мировоззренческую позицию самого писателя и, как результат, на формирования понятия «национальная идентичность» в целом. Основная задача состоит в установлении и рассмотрении языковых маркеров для идентификации дискурса памяти в произведениях Дж. Дагджи, в частности в романе «Страшные годы». Внимание сосредоточено на попытке определить специфику становления и самоидентификации крымскотатарской нации через повествование. Именно благодаря ему актуализируется культурная память поколений.*

**Ключевые слова:** роман, крымскотатарская литература, Дженгиз Дагджи, турецкая литература, дискурс памяти, язык, идентичность.

**Rog G. V. 'KORKUNC YILLAR' BY CENGIZ DAGCI:  
THE LANGUAGE REPRESENTATION OF MEMORY DISCOURSE**

*The paper investigates the concept of cultural memory, designed as a way of reading the past through its representation and comprehension in literature, on the example of the novel «Korkunç Yıllar» written by Crimean-Tatar writer C. Dağcı. It analyses the influence of the mentioned topic on the worldview perspective of the writer and, as a result, on the formation of the concept of «national identity» in general. The main task is to establish and consider the language markers for identifying the discourse of memory in the novels of C. Dağcı, in particular in his novel “The Years of Disaster” (Korkunç Yıllar). The research goals are focused on an attempt to outline the specific traits of the formation and self-identification of the Crimean Tatar nation through its narrative, Through the narrative is implemented the cultural memory of generations.*

**Key words:** novel, Crimean Tatar literature, Cengiz Dağcı, Turkish literature, memory discourse, language, identity.



**Домарева И. И.**

Заслуженный учитель Украины, отличник образования Украины

## СИЛА ДУХА И ВЕРА В ЛЮДЕЙ

В жизни по-разному можно жить:  
В горе можно и в радости,  
Вовремя есть, вовремя пить,  
Вовремя делать гадости.  
А можно так: на рассвете встать  
И, помышляя о чуде,  
Рукой обожженной солнце достать  
И подарить его людям.

(С. Островой)

Помышлял ли о чуде Михаил Моисеевич Гиришман – не знаю, но в том, что он дарил людям солнце, вселял в них веру в себя и укреплял их силу духа, – я уверена. Уверена потому, что прошла путь длинной в пять студенческих лет, потом путь педагога длинной тридцать два года, и всегда рядом был этот замечательный человек. Со временем мы оценили его удивительную скромность, педагогический такт, тончайшее филологическое чутье, глубокие философские знания и необычайную работоспособность.

М. М. Гиришман не вписывался в рамки и стереотипы: внешне незаметный, не особенно привлекательный, невысокого роста, не сильный физически, он излучал внутренний свет, какой-то магнетизм был присущ этому человеку.

Помню первую пару спецкурса «Анализ литературного произведения» на втором курсе. На филфаке ДонГУ ходили легенды о преподавателе, ведущем этот курс. Впечатление, которое произвел Михаил Моисеевич, превзошло все ожидания.

Манера общения на «вы» со студентами, спокойный, ровный голос, очаровательная улыбка... А еще он часто и к делу читал стихи – и читал прекрасно!

Среди других играющих детей  
Она напоминает лягушонка.  
Заправлена в трусы худая рубашонка.  
Колечки рыжеватые кудрей  
Рассыпаны, рот длинен, зубки кривы,  
Черты лица остры и некрасивы...

Михаил Моисеевич читал «Некрасивую девочку» Н. Заболоцкого, а мы, зачарованные, растворялись в стихотворении – в слове, в музыке, в гармонии, сами становясь участниками события катарсиса и метаморфозы одновременно. Мы росли и выпрямлялись, проникаясь невероятной силой образа, который рождался перед нами. И мы уже не замечали невзрачную внешность, а ощущали внутреннюю красоту, глубину, силу духа, которые притягивали к себе и невидимой нитью связывали судьбы. Судьбы учеников и Учителя.

Естественно, после окончания университета многие выпускники поддерживали с ним не только научные, но и просто человеческие связи. Я была одной из них. Когда я работала в школе – а я прошла сложный путь от простого учителя русского языка и литературы до директора школы – Михаил Моисеевич всегда поддерживал меня, когда я сомневалась в себе, в своем призвании. Он говорил мне всегда: «Смотри и слушай. Смотри и слушай – и ты во всем постепенно разберешься». Этому его совету я следовала всю жизнь.

Михаил Моисеевич бесконечно верил в людей, особенно в молодых. Помню, как мы волновались перед практическими занятиями, осознавая, какая интеллектуальная пропасть между нами и нашим преподавателем. Но появлялся Учитель в аудитории, приветствовал нас: «Уважаемые коллеги!» – а затем обращался неизменно: «как вы знаете», «как вам известно» – и мы раскрепощались, расправляли крылья и росли над собой, шли за учителем, уверовав в свои силы.

Удивительной силы и красоты человек, Михаил Моисеевич делал и нас сильными, одухотворенными и жаждущими знаний людьми. Рядом с ним нельзя было быть мелкими и серыми. Он пробуждал в людях лучшие качества, воспитывал собственным примером, вдохновлял на творчество и укреплял веру в неповторимость, а значит, ценность каждого из нас. А это так важно: чтобы в тебя верили и тебя любили. Михаил Моисеевич Гиришман любил нас и верил в нас.

## Відомості про авторів

**Астрахан Наталія Іванівна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету ім. Івана Франка

**Домарева Інна Іванівна** – заслужений вчитель України, відмінник освіти України

**Журавська Оксана Валерівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики та нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка

**Прасалова Віра Андріївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса

**Рог Ганна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту сходознавства ім. Ю.Кримського НАН України, відділ Сучасного Сходу

**Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського (м. Київ)

**Смольницька Ольга Олександрівна** – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського

**Урсані Ніна Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса

**Школа Валентина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

*Журнал заснований у 1918 році*

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ  
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Соціальні комунікації**

*Український Гумільовський збірник*

*Випуск 2*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2019

## ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

**Казарін Володимир Павлович** – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

## ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

**Іщенко Наталія Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Кузьміна Світлана Леонідівна** – доктор філософських наук, доцент, директор Навчально-наукового Інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар)** – кандидат філологічних наук, завідувач кафедрою зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Попова Олена Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Куц Наталія Валеріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Сеітяг'яєва Таміла Решатівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; **Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор Класичного приватного університету (Запоріжжя); **Генералюк Леся Станіславівна** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України; **Іваненко Світлана Мар'янівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов природничих факультетів Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Пахарєва Тетяна Анатоліївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **Юган Наталія Леонідівна** – доктор філологічних наук, доцент підготовчого відділення Київського національного університету імені Тараса Шевченка; **Доминик Арель** – професор, голова відділу українських студій університету Отави (Канада).

## РЕДКОЛЕГІЯ «УКРАЇНСЬКОГО ГУМІЛЬОВСЬКОГО ЗБІРНИКА»:

**Вернік О. О.** (співголова) – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та російського мовознавства ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Старобільськ, Україна); **Раскіна О. Ю.** (співголова) – доктор філологічних наук, доцент, Московський інформаційно-технологічний університет – Московський архітектурно-будівельний інститут (м. Москва, Росія); **Генералюк Л. С.** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник сектора слов'янських літератур Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України (м. Київ, Україна); **Дмитренко В. І.** – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератур ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет» (м. Кривий Ріг, Україна); **Казарін В. П.** – доктор філологічних наук, професор, в. о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна); **Комаров С. А.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Бахмут, Україна); **Пахарєва Т. А.** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ, Україна); **Ретивова Т. А.** – поет, перекладач, директор видавництва «Каяла», правнучка письменника Е. Н. Чирикова (Нью-Йорк – Київ).

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet  
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського  
(протокол № 4 від 20.12.2019 року)

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського»  
Серія: Філологія. Соціальні комунікації зареєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 15711-4182Р від 28.09.2009 року)

*Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук  
відповідно Наказу Міністерства освіти і науки України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)*

*Журнал включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International  
(Республіка Польща)*

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

ISSN 2663-6069 (Print)

ISSN 2663-6077 (Online)

© Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2019

## ЗМІСТ

<b>Жерар Абенсур</b> Н. А. ОЦУП.....	123
<b>Ван Хайчжэнь, Чжао Сюехуа</b> ЯШМА И ФАРФОР: ЭЛЕМЕНТЫ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СБОРНИКЕ «ФАРФОРОВЫЙ ПАВИЛЬОН» Н. С. ГУМИЛЁВА .....	128
<b>Верник О. А.</b> Н. ГУМИЛЁВ В РЕЦЕПЦИИ Е. ПОЛОНСКОЙ.....	130
<b>Головченко И. Ф.</b> ФИЛОСОФИЯ ПУТЕШЕСТВИЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ Н. С. ГУМИЛЕВА И СВОЕОБРАЗИЕ ЕЕ МОТИВНО-ЖАНРОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ.....	132
<b>Дмитриева Ю. Ю., Кихней Л. Г.</b> ПАТЕРНЫ <i>ТУПИКА И ПРОРЫВА</i> В ХРОНОТОПЕ «ОГНЕННОГО СТОЛПА» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА .....	141
<b>Зобнин Ю. В.</b> ГЛАВА ПЕРВАЯ ИЗ НЕЗАВЕРШЕННОЙ КНИГИ О ВЯЧЕСЛАВЕ ИВАНОВИЧЕ ИВАНОВЕ, «ВЯЧЕСЛАВЕ ВЕЛИКОЛЕПНОМ» СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА .....	151
<b>Казарин В. П., Новикова М. А.</b> СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...» (ИТОГИ ОПЫТОВ РЕАЛЬНОГО И ПОЭТОЛОГИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ) .....	162
<b>Крюкова М. И.</b> ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ГРИНА И В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	175
<b>Ленська С. В.</b> “ВІЧНІ ОБРАЗИ” У РАННІЙ ЛІРИЦІ М. ГУМІЛЬОВА І М. РИЛЬСЬКОГО .....	179
<b>Недайнова Т. Б.</b> СОТВОРЧЕСТВО КАК ОСНОВА УРОКА ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА Н. С. ГУМИЛЕВА В ШКОЛЕ.....	182
<b>Пушкарева С. В.</b> «ОГНЕННЫЙ СТОЛП» КАК СМЫСЛОБРАЗУЮЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Н. С. ГУМИЛЕВА .....	186
<b>Раскина Е. Ю., Сорокина Е. Ю.</b> СТИХОТВОРЕНИЯ Н. С. ГУМИЛЕВА, ОБРАЩЕННЫЕ К ЕЛЕНЕ ДЮБУШЕ, И «СОНЕТЫ К ЕЛЕНЕ» ПЬЕРА ДЕ РОНСАРА: ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ И СЮЖЕТНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ .....	191
<b>Раскина Е. Ю.</b> ЛИРИКА Л. Н. ГУМИЛЕВА 1930-Х ГОДОВ: ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, МОТИВЫ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ С ТВОРЧЕСТВОМ Н. С. ГУМИЛЕВА И А. А. АХМАТОВОЙ .....	196
<b>Сорокина Л. М.</b> ОБРАЗ-СИМВОЛ «ЗАБЛУДИВШЕГОСЯ ТРАМВАЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ГУМИЛЕВА И М. А. БУЛГАКОВА .....	201
<b>Чередник Л. А.</b> ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА .....	204
<b>Штепа А. Л.</b> МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ПАРАДИГМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ Н. ГУМИЛЁВА .....	208

## CONTENTS

<b>Gerard Abensour</b> N. A. OTSOUP .....	123
<b>Wang Hai-Zhen, Zhao Xue-Hua</b> JASPER AND PORCELAIN: ITEMS OF THE CHINESE CULTURE IN THE COLLECTION "PORCELAIN PAVILION" OF N. C. GUMILYOV .....	128
<b>Vernik O.A.</b> N. GUMILYOV ON RECEPRION OF E. POLONSKAYA .....	130
<b>Golovchenko I. F.</b> PHYLOSOPHY OF TRAVELLING IN THE CREATIVE MIND OF N.S. GUMOLYOV AND ORIGINALITY OF ITS MOTIVE AND GENRE IMPLEMENTATION .....	132
<b>Dmitrieva Yu. Yu., Kihnei L. G.</b> PATTERNS OF DEAD SPOT AND BREAKTHROUGH IN CHRONOTOPOS OF «THE PILLAR OF FIRE» BY NIKOLAY GUMILYOV .....	141
<b>Zobnin Yu. V.</b> CHAPTER ONE FROM THE UNFINISHED BOOK ABOUT VYACHESLAV IVANOVICH IVANOV, «VYACHESLAV THE GREAT» IF THE SILVER AGE .....	151
<b>Kazarin V. P., Novikova M. A.</b> A.A. AKHMATOVA'S POEM "I SEE THE FADED FLAG OVER THE CUSTOMS HOUSE (THE RESULTS OF REFERENTIAL AND POETOLOGICAL ANALYSIS).....	162
<b>Kryukova M. I.</b> ECPHRASIS IN WORKS OF A.S. GRIN AND THE RUSSIAN LITERATURE OF THE SILVER AGE .....	175
<b>Lenska S. V.</b> "ETERNAL IMAGES" IN EARLY POETRY OF M. GUMILYOV AND M. RYLSKYI.....	179
<b>Nedaynova T. B.</b> CO-AUTHORSHIP AS A BASIS OF THE LESSON ON STUDY OF N.S. GUMILYOV'S WORKS AT SCHOOL.....	182
<b>Pushkaryova S. V.</b> «THE PILLAR OF FIRE» AS A SENSE-MAKING ART CONCEPT OF POETRY WRITINGS OF N.S. GUMILYOV .....	186
<b>Raskina Ye. Yu., Sorokina Ye. Yu.</b> POEMS OF N.S. GUMILYOV TO ELENA DIUBUSHE AND «SONNETS FOR HELEN» BY PIERRE DE RONSARD: FIGURATIVE AND SYMBOLIC, STORY-TYPOLOGICAL PARALLELS .....	191
<b>Raskina Ye. Yu.</b> LYRIC POETRY OF L. N. GUMILYOV OF THE 1930S TOPICS, IMAGES, MOTIVES, INTERTEXTUAL WITH WORKS OF N.S. GUMILYOV AND A. A. AKHMATOVA .....	196
<b>Sorokina L. M.</b> IMAGE-SYMBOL OF "THE LOST TRAM" IN WORKS OF N. S. GUMILYOV AND M.A. BULGAKOV .....	201
<b>Cherednik L. A.</b> ORIENTAL MOTIVES IN THE POETRY OF NIKOLAY GUMILYOV .....	204
<b>Shtepa A. L.</b> PLACE OF ARTISTIC DETAILS IN THE PARADIGM OF ARTISTIC IMAGES OF N. GUMILYOV .....	208

## **Жерар Абенсур**

Эколь Нормаль Супериор (Лион, Франция)

### **Н. А. ОЦУП<sup>1</sup>**

Мне показалось интересным обратиться к судьбе одной личности, чей путь довольно типичен для представителей русской интеллигенции. После революции 1917 г. Николай Авдеевич Оцуп постепенно охладевает к новому строю, в 1922 г. решает покинуть родину и стал эмигрантом. До эмиграции он был подающим большие надежды поэтом, учеником Николая Гумилева. Как и его учитель, Н. С. Гумилев, Н.А. Оцуп никогда не проявлял какого-либо интереса к политике или к идеологическим дискуссиям.

Когда в 1930 г. Н. Оцуп создал в Париже журнал под названием «Числа», он думал о сугубо литературном журнале, очень важном в тот момент, когда решался вопрос о дальнейшем существовании русской эмигрантской литературы в иностранной среде. Поэт не может не заботиться о судьбе его сокровища, его оружия, – о родном языке. В 1930-х гг. русская интеллигенция во Франции считала, что её миссия состоит в том, чтобы сохранить чистоту языка и защищать его как от контаминации с французской культурой, так и от советизации русского языка на родине.

Как станет видно, сложная судьба Оцупа (1894 – 1958) сочетает в себя поэта, издателя и «проводника» родного языка во второй родине.

Семья Оцупов была талантливой и одаренной. Дети, их было шестеро, учились в Николаевской Царскосельской гимназии и закончили ее с отличием. Николай Авдеевич был пятым ребенком в семье. Уже в ранней юности он стал писать стихи и благоговел перед поэтом Иннокентием Федоровичем Анненским, бывшим директором Царскосельской гимназии.

Трое сыновей занимались поэзией: кроме Николая, который стал учеником Николая Гумилева в 1918 г, стали сочинять стихи и старший брат Александр, инженер по профессии, писавший под псевдонимом Сергей Горный, и младший брат Георгий, выбравший псевдоним Георгий Раевский. Интересно, что последний из детей, Надежда Авдеевна, которой исполнилось 16 лет в 1917-м году, стала сотрудничать с ЧК.

После окончания гимназии с отличием Николай Авдеевич заложил за 32 рубля золотую медаль и уехал в Париж. Он провел в Париже год (1913 г.) и посещал курсы в Сорбонне, где он слушал лекции знаменитого философа Анри Бергсона. Когда началась Первая мировая война, Н. А. Оцуп вынужден был прервать свое пребывание во Франции.

В 1916 г он был призван в армию. «Петербург (sic) и казармы, запасной полк, 5-ая Армия и снова Петербург уже с красными флагами, ошалевшими броневидами, мне стало явно, что надо заниматься серьезно своим делом. Стал работать в издательстве «Всемирная литература».

Как он воспринял февральскую революцию? Пока у меня нет на этот счет точных сведений.

Как только стало известно об отречении императора Николая II от престола, была изложена программа первоочередных преобразований: амнистия по политическим и религиозным вопросам, свобода слова, печати и собраний, отмена сословий и ограничений по религиозным и национальным признакам, замена полиции народной милицией, выборы в органы местного самоуправления. Фундаментальные вопросы – о политическом строе страны, аграрной реформе, самоопределении народов – предполагалось решить уже после созыва Учредительного собрания. Разрушилась кажущаяся незыблемой власть, самодержавие. Вдруг проявилась долгожданная «свобода». Но для большинства народа это означало «воля», что существует свобода необузданная, не подчиненная закону. Это основное недоразумение привело к провалу демократическую Республику.

Тонкий наблюдатель русской действительности, Пьер Паскаль, служивший тогда во французский военной миссии, так описывал атмосферу в Петрограде в своем дневнике:

*«После того, как прошли решительные дни, изменился уличный спектакль. Можно было видеть праздную толпу, всегда готовую окружать самозваного оратора. Наконец, можно было говорить обо всем свободно, и каждый наслаждался, выслушивая невероятное количество речей, мнений, присутствуя на самых разных совещаниях. Ничто больше не ограничивало право собраний.»*

<sup>1</sup> Н. А. Оцуп, поэт-акмеист, бывший член «Цеха поэтов» (Петроград, 1917-1922), впоследствии – главный редактор журнала «Числа» (Париж, 1930-1934): штрихи к биографии

*Общая атмосфера была добродушная, полная оптимизма, несмотря на внезапное появление какого-нибудь фанатика из той или иной партии. Считалось, что война скоро кончится, раз революция уже совершилась. Но иногда появлялся какой-нибудь разумный человек, доказывавший, что все это – только иллюзии, и начинались дискуссии».*

Первым делом стали возвращаться репатрианты, те, кто покинул Россию, чтобы избежать преследований со стороны царской охранки и ареста. Так, вернулись из-за границы или с каторги те, кто боролся с царским режимом, будь то социалисты-революционеры (эсеры); социал-демократы (большевики и меньшевики); толстовцы. Для тех, кто не был на каторге или в ссылке, было сравнительно легко «отправиться путем зеленой границ». Февральская революция открыла как лидерам, так и рядовым революционерам, возможность возвращения на родину. Поэт Александр Блок осознал всю сложность этой неожиданной ситуации. 15 Мая он написал в своей записной книжке: «Мне уютно в этой мрачной и одинаковой бездне, которой имя – Петербург 17 года, Россия 17 года».

Свобода слова заметно повлияла на развитие искусства. В Камерном театре была поставлена пьеса Оскара Уайльда «Саломея», которая была дотоле запрещена духовной цензурой.

Какова роль интеллигенции в новых обстоятельствах? Блок задает фундаментальный вопрос: «Волею судьбы (...) я художник, т.е. свидетель. Нужен ли художник демократии?».

После прихода к власти большевиков в Октябре ситуация кардинально меняется. Больше нет и речи о свободе печати или демонстраций. Соответственно, одними из первых эмигрировали журналисты. Они находили приют в одном из многочисленных русских периодических изданий, которые создавались во всем мире (общим количеством 500 с лишним).

Хотя русские после Октябрьской революции эмигрировали в самые разные страны, включая Китай, большая часть русских эмигрантов нашла приют именно во Франции и в особенности в Париже. По разным данным, количество русских эмигрантов во Франции достигало миллиона человек.

В двадцатых годах насчитывается во Франции три ежедневных русских газеты: «Возрождение», «Последние новости» и «Звено» и несколько толстых журналов: «Иллюстрированная Россия», «Современные записки», «Воля России».

Новое правительство относилось к интеллигенции противоречиво. С одной стороны, оно,

по большей части, запрещало уезжать за границу тем, кто обратился с этой просьбой (разрешения на выезд добывались с огромным трудом). С другой стороны, осенью 1922 г. было принято решение избавиться от самых ярких представителей русской интеллигенции. Около двухсот видных ученых, писателей, мыслителей с семьями были выдворены из России на так называемых «философских пароходах», причаливших в Германии. Можно считать, что это решение было принято вслед за трагическими событиями, расшатавшими новое государство: восстаниями микронштадтских моряков и тамбовского крестьянства.

С начала 1918 г. в Петрограде и Москве царил голод. Благодаря ходатайству М. Горького, открылись специальные заведения для писателей, поэтов и ученых: Дом ученых, Дом искусств, Дом литераторов. Интеллигенция выживала.

В Доме литераторов собирались члены «Третьего цеха поэтов» во главе с Николаем Гумилевым. Принимали участие в нем, кроме Николая Оцупа, Георгий Адамович, Георгий Иванов, Михаил Лозинский. Оцуп готовил свой первый сборник стихов «Град», который был опубликован в 1921 г. издательством «Цех поэтов». Гумилев читал доклады о литературе, в том числе в Кронштадте, для моряков Балтфлота.

Со своей стороны, Валерий Брюсов стал активно служить новому режиму. Он стал во главе «подотдела учета и регистрации при отделе для обеспечения типографических работ». Фактически это означало, что В. Я. Брюсов мог действовать как цензор.

А Николай Оцуп? Он старался отгородиться от бытовой стороны жизни, не замечать ее. В доказательство этому можно привести строки, написанные в 1918 г. Здесь Оцуп изображает себя в деревне, на лоне природы, далеко от голодного и холодного Петрограда. Он чувствует себя отделенным от мирской суеты:

*Проснулся на душистом сеновале...  
Уже три дня я ничего не помню  
О городе и об эпохе нашей,  
Которая покажется, наверно,  
историку восторженному эрой  
Великих преступлений и геройств.*

В самом деле, Оцуп часто уезжал из Петрограда, чтобы достать продукты для себя и своих коллег из Дома Искусств. Корней Чуковский приводит забавный рассказ: «Когда Блок впервые услышал его имя, он спросил у меня, что такое ОЦУП, очевидно, полагая, что это -аббревиатура какого-нибудь учреждения. Я ответил, что,



насколько я знаю -это Общество Целесообразного Употребления Пищи».

Чуковский объясняет, что «Оцуп был замечательным тем, что временами исчезал их столицы и, возвратившись, привозил откуда-то из дальних краев такие драгоценности, как сушеная вобла, клюква, баранки, горох, овес, а порой – это звучало как чудо – двадцать или тридцать кусков сахара...».

В 1921 году Анатолий Луначарский с помощью Максима Горького добивался от Ленина разрешения на отъезд за границу для Александра Блока, страдавшего от болезни, которую трудно было лечить в России. Вот, например, что пишет по этому поводу М. Горький:

«У Александра Александровича Блока – цинга, кроме того, за последние дни он в таком нервном состоянии, что его близкие, а также и врачи опасаются возникновения серьезной психической болезни. И участились припадки астмы, которой он страдает давно уже. Не можете ли Вы выхлопотать – в спешном порядке – для Блока выезд в Финляндию, где я мог бы помочь ему устроиться в одной из лучших санаторий?».

Но представители ЧК возражали против того, чтобы разрешить А. Блоку и его семье выехать за границу.

«Не представляет никакого сомнения, что огромное большинство артистов и художников, выезжающих за границу, являются потерянными для Советской России, по крайней мере, на ближайшие годы.

Когда Блок получил в конце концов разрешение уехать за границу, было слишком поздно. 8-го августа 1921 г. поэт умер, мучительно страдая. Н. Оцуп боготворил Блока. Он был одним из тех, кто нес на своих руках гроб А. Блока на кладбище.

*Блока гроб я подпираю плечом  
В церкви на Смоленском крышку сняли.  
Я склонился над его лицом:  
Мучеников так изображали  
На безжалостных полотнах: нос  
Желтый, острый, выступили скулы (...)  
Человек сгорел, а нес в себе  
Музыку небесную... [1]*

Через несколько дней Оцуп претерпевает второй удар. Гумилев арестован и обвинен в контрреволюционном заговоре. Н. Оцуп хлопотал за учителя (вероятно, с помощью своей сестры Надежды, сотрудницы ЧК). Но безуспешно. Гумилев был расстрелян 24-го августа 1921 г. Это, конечно, была последняя капля: еще в январе 1920 г. младший брат Николая Авдеевича был расстрелян сотрудниками ЧК.

Несколько лет спустя Николай Оцуп выразил в «Дневнике в стихах» боль, испытанную после расстрела брата Павла, невинного ученого-лингвиста:

*«Брат мой Павлик, а твои где кости? (...)*

*Вот и Бодуэн де Куртенэ...*

На него с пучком цитат латинских

Мчится Павлик, верный ученик (...)

Где писавший по-санскритски

Дважды или трижды медалист?

*Муза, плачь !».*

Стало очевидно, что нельзя жить нормальной жизнью в условиях нового режима. Как и остальные его товарищи по Цеху поэтов, Оцуп принял решение отдаляться от неузнаваемой страны. Пользуясь своей должностью переводчика с немецкого языка, Оцуп добыл у Горького командировку в Германию. Официальной целью такой командировки был поиск немецких книжных новинок для издательства «Всемирная Литература».

Оцуп очутился в Берлине, который являлся тогда крупным центром русской эмигрантской литературы. В Берлине Оцуп сразу взялся за дело и зимой 1922-23 гг. возобновил «Цех поэтов». С помощью Г. Иванова были переизданы сборники стихов самого Г. Иванова и Оцупа, петроградские альманахи «Цеха поэтов» и выпущен четвертый, берлинский. В следующем сезоне «Цех поэтов» возобновил свою деятельность уже в Париже.

Второй сборник стихотворений Оцупа «Дым», изданный в Берлине в 1926 г, отличался уходом от акмеизма и тяготением к неоклассицизму.

В начале тридцатых годов ситуация в эмиграции существенно изменилась. Как пишет сам Оцуп «Двенадцать лет эмиграции составляют, если не по измерениям истории, то, во всяком случае, для каждой отдельной человеческой жизни, период достаточно длительный». Несмотря на ряд попыток военных кругов свергнуть большевистский режим в России, все уже понимают, что эмиграция становится постоянной.

Как быть тем русским, кто живет за границей, и в данном случае – во Франции? Остаться верными своей родине или же считать Францию своей второй родиной? Это в особенности касалось тех молодых поэтов, которые начали публиковаться на русском языке, но уже только для эмигрантского читателя.

Как было сказано выше, уже существовало четыре толстых русских литературных журнала во Франции. Но Оцуп остро переживал тяжелую раздвоенность русской литературной эмиграции.

Для этого он задумал создать чисто литературный журнал, открытый для всех поколений писателей, какой бы ни была их политическая позиция.

Элегантно оформленный, этот журнал, под названием «Числа», во многом походил на периодические издания начала века и предлагал читателям подборку прозаических и поэтических произведений, созданных в эмиграции. К произведениям художественной литературы были добавлены критические статьи, посвященные тем или иным произведениям на русском языке, а также современной французской литературе. Как «Аполлон», этот журнал был богато иллюстрирован. Многочисленные вклеенные иллюстрации представляли лучшие произведения современных художников, как русских (Зинаида Серебрякова, Сергей Шаршун или Константин Терешкович), так и французских (в основном, художников-импрессионистов).

Хотя «Числа» были оформлены по модели «Аполлона», дух и тональность этого издания сильно отличались от духа и тональности его предшественника. Различие в названии само по себе показательно. Вместо светлого бога искусства и гармонии из греческой мифологии новый журнал отсылает к библейской традиции.

«Числа» – это русский перевод одной из книг Пятикнижия, название которой на иврите означает «в пустыне». Как и еврейский народ, русская эмиграция «сталкивается со всеми испытаниями земной жизни, в пустыне она приобретает опыт сомнения, бунтарства, но также и надежды». Последним объясняется название новорожденного журнала: «Числа».

В первом номере журнала «Числа» выбор авторов поражает своей умеренностью. Доля молодого поколения довольно скромная – как среди стихотворцев, так и среди прозаиков. В отделе поэзии представлены только два молодых автора молодого поколения, Анатолий Ладинский и Борис Поплавский, тогда как опубликовано шесть стихотворений (стр. 9-28) поэтов старшего и среднего поколения – Зинаиды Гиппиус, Георгия Адамовича, Георгия Иванова и самого Николая Оцупа.

В отделе прозы (стр. 29-135) выбор более пестрый: Гайто Газданов, Ирина Одоевцева, Юрий Фельзен и Сергей Шаршун. Кроме этого, в журнале были размещены две случайных статьи: заметки Сергея Горного (Александра Оцупа) «О фотографии» и рассказ Ирмы де Манциарли о путешествии в Индию.

Богатая женщина, дочь одного из бывших владельцев украинских шахт, г-жа Ирма де Ман-

циарли выступила в качестве мецената. После выхода в свет четвертого номера журнала она прекратила финансовую помощь Оцупу, который, с большим трудом, продолжил выпускать журнал, вплоть до десятого номера, вышедшего в 1934 г.

После литературной части мы находим серьезные критические статьи (стр. 136-217). Сам Николай Оцуп пишет исследование о Тютчеве. Остальные страницы журнала содержат рецензии на недавно вышедшие книги. В выборе книг для рецензентов нет ограничений. Здесь можно найти и русские книги, изданные в Берлине или Париже, и книги из Советского Союза, и французские издания. Приведем короткий анализ программной статьи Оцупа, за подписью «Редакция».

Автор статьи настаивает на том, что журнал не будет заниматься политикой, то есть, не будет касаться вопроса об отношении к Советскому Союзу:

«Числа» должны, конечно, иметь ясное, недвусмысленное и твердое отношение к тому, что происходит в Советской России. Наша связь с эмиграцией не только в том, что сами мы эмигранты, эта связь – в разделении нами всех ее задач, но в сборниках не будет места политике, чтобы вопросы сегодняшней минуты не заслоняли других вопросов, менее актуальных, но не менее значительных».

Оцуп ссылается на русскую традицию. В России литература сама по себе всегда играет политическую роль:

«По тем или иным причинам, в русской культуре, как она развивалась в 19 и 20 в.в., почти вся тяжесть самых ответственных вопросов и решений легла на писателей и поэтов (...) Литература в России всегда была проводником ко всем областям жизни (...) Вот почему и вот в каком смысле «Числа» задуманы, как сборники по преимуществу литературные.»

Журнал должен показать, что русская литература, русская культура способны продолжать свое существование и даже развиваться на чужой почве. Одновременно русская эмигрантская культура способна приблизиться к богатой культуре Европы.

Как пишет редактор: «За это время мы многое увидели на западе, мы поняли и почувствовали его иначе, нежели наши предшественники. (...) Мы присутствуем при непрерывном впитывании Европой каких-то русских влияний и сами, каждый по мере сил, в какой-то, может быть еле ощутимой, но все же несомненной степени этому помогаем».

Для Поплавского «Числа» правильно отражали новые веяния эмигрантской жизни: «Числа,,. есть атмосферическое явление, почти единственная «атмосфера безграничной свободы », где может дышать новый человек, и он не забудет её даже в России». Эти слова были опубликованы в последнем номере журнала. В 1934 г., с глубокой скорбью, Оцуп вынужден был закрыть «Числа».

После долгих скитаний, в особенности в годы Второй Мировой войны, Николай Авдеевич нашел отдушину в педагогической деятельности, о которой он вряд ли бы подумал, если бы его не подтолкнули к ней французские друзья-ученые. После защиты докторской диссертации, посвященной жизни и творчеству Николая Гумилева, Н. Оцуп получил пост преподавателя в Эколь Нормаль Сюперьер, знаменитом парижском высоком учебном заведении, в котором он занимался с аспирантами. Он с радостью встречал молодых студентов, проявляющих большой интерес к русской культуре, истории и литературе. Теперь стало ясно, что здесь находится разрешение загадки эмигрантов: как сочетать национальную стихию, то есть русский дух, и всемирную стихию, то есть, стремление к проявлениям самых разных культур. Как мы знаем, Пушкин был и глубоко национален и вполне всемирен. Напомним пророческие слова Достоевского: «Если бы жил он (Пушкин) дольше Drag. Seljana, может быть, явил бы бессмертные и великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям, привлек бы их к нам гораздо более и ближе, чем теперь,

может быть успел бы им разъяснить всю правду стремлений наших, и они уже более понимали бычась, чем теперь» [2].

Горячее желание профессора Оцупа воспитать на французской земле специалистов в области русской культуры и литературы исполнилось. Он оставил сплоченную группу русистов, которые, в свою очередь, передали любовь к своему предмету новым поколениям. Среди них можно назвать Жорж Нива (Georges Nivat), одного из лучших знатоков русской культуры во Франции. Оцуп понимал, что его миссия, наконец, помочь французам, изучающим русский язык, читать стихи Пушкина без перевода. Поэзия, как музыка, выше всех барьеров:

*Душа моя душе учеников*

*Восторг живого братства сообщает*

*Не приобщением к чуждой культуре,*

*А вестью, что чуждого в мире нет. [3]*

К сожалению, обстоятельства не позволили Николаю Авдеевичу в полной мере реализовать себя как педагога: его университетская карьера началась относительно поздно и оказалась короткой. 28 декабря 1958 г. он скончался. Преждевременная смерть (ему исполнилось 64 года) отняла его у тех, кто был привязан к нему и многому мог от него научиться.

В заключение хотелось бы сказать, что судьба поэта Николая Оцупа ясно показывает, что, несмотря на потрясения 1917 г., русская литература осталась единой и нерушимой, где бы она ни создавалась.

#### Список литературы:

- 1 Н. « Дневник в стихах », *op.cit.* стр.213
- 2 Ф.М. Достоевский, «Пушкин», Собрание сочинения, том десятый, ГИХЛ, Москва, 1958, стр. 459.
- 3 Н. Оцуп, «Жизнь и смерть», *op.cit.* стр. 165,

**Ван Хайчжэнь**

Ланьчжоуский политехнический университет, пров. Ганьсу, г. Ланьчжоу, Китай

**Чжао Сюехуа**

Ланьчжоуский политехнический университет, пров. Ганьсу, г. Ланьчжоу, Китай

## **ЯШМА И ФАРФОР: ЭЛЕМЕНТЫ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СБОРНИКЕ «ФАРФОРОВЫЙ ПАВИЛЬОН» Н. С. ГУМИЛЁВА**

Н. Гумилёв всегда интересовался Китаем, хотя никогда не был в этой стране. Поэт-акмеист создал много стихотворений об этой стране. В 1918 году Гумилёв переводил и редактировал китайский цикл «Фарфоровый павильон», который основан на французском переводе китайской древней поэзии «Нефритовая книга» (1867) французской поэтессы XIX века Жюдит Готье (1845-1917). В цикле «Нефритовая книга» есть стихотворение под названием «Фарфоровый павильон», которое было помечено, что оригинальный автор являлся поэтом Ли Бо династии Тан. Гумилёв взял это стихотворение для названия своего сборника стихотворений и сделал «Фарфоровый павильон» первым стихотворением этого сборника. Но её (Жюдит Готье) «неполные интерпретации поэтических текстов китайских древних стихотворений и ограниченное знание китайского языка создают определенный разрыв между переводом и оригинальными стихотворениями, поэтому она не является хорошей переводчицей. Однако опираясь на своё богатое воображение, она свободно пользуется романтическим талантом, чтобы восполнить свои недостатки в знании и перестроить художественную ситуацию и мысли оригинальных стихов» [1, с. 41]. Таким образом Готье не переводила древние китайские стихи, а скорее переписала или создала их заново. Очевидно, что Гумилёв понимал особенности переводческой манеры поэтессы и она была близка ему. Обратимся к стихотворению Гумилёва «Фарфоровый павильон»:

*Среди искусственного озера  
Поднялся павильон фарфоровый.  
Тигриною спиною выгнутый,  
Мост яшмовый к нему ведет.  
И в этом павильоне несколько  
Друзей, одетых в платья светлые,  
Из чаи, расписанных драконами,  
Пьют подогретое вино.  
То разговаривают весело,  
А то стихи свои записывают,  
Заламывая шляпы желтые,  
Засучивая рукава.  
И ясно видно в чистом озере –  
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,  
И несколько друзей за чашами,  
Повернутых вниз головой.*

Нам кажется целесообразным рассмотреть символику национальных китайских образов, которые использует поэт в этом тексте.

Традиция обращения к яшме в Китае насчитывает уже более тысячи лет. Красивых молодых людей называют «золотой отрок и яшмовая дева»; членов императорской фамилии или людей аристократического происхождения называют «золотые ветви и яшмовые листья»; хорошие законы – «золотые разделы и яшмовые параграфы» и т.д. Очевидно, что с древних времен яшма представляет собой синонимичное обозначение красоты, безукоризненности, шедевральности. Ценность яшмы заключается не только в его внешней красоте, но и в том, что люди наделяют её человеческими качествами. В одном из древнейших памятников китайской литературы Ши-Цзин («Книга песен») есть сравнение благородного мужа с яшмой. В Древнем Китае «умеренность» была добродетелью, необходимой человеку благородному, которая демонстрировала конфуцианские нравственные идеи. В Китае всегда считали «яшму» символом красоты. «Красота яшмы обозначает красоту «сверкающего великолепия». Можно сказать, что красота всего искусства, и даже красота личности, стремятся к красоте яшмы: внутри нее есть блеск, но это скрытый блеск, который является одновременно ярким и бесцветным» [9]. Китайская идиома «Лучше быть яшмой, разбитой вдребезги, чем целой черепицей» значит, что благородная, красивая смерть лучше позорной жизни. Для того, чтобы подчеркнуть искренность и честность намерений в Китае говорят: «вернуть яшму в целостности и сохранности в царство Чжао».

Яшма является символом богатства и нравственности, поэтому ношение ювелирных изделий из яшмы и применений других вещей из этого камня были характерны для древнего китайского дворянина. Яшмовые подвески – не только символ статуса, но и символ идеалов нравственности Китая, поскольку «благородный муж без причины не покидает свои яшмовые подвески».

Ли Бо (701-762) – величайший поэт-романтик,

благодаря своим талантом в стихах, он был оценен императором династии Тан. Ли Бо был поэтом, который часто использовал образ яшмы. Яшма для Ли Бо – символ богатства. В его стихах яшмовые лестницы, хрустальные занавески, роскошные и изысканные спальни символизируют благородство и статус хозяина. Известно, что Ли Бо не смог жить среди аристократов, он покинул свой пост и начал бродяжничать. Последние годы он ходил по юго-востоку, а потом заболел и умер. Исследователи считают, что «его настоящей болью стал разрыв между идеалом и реальностью» [7, с. 20].

Рассмотрим образ фарфора. Китайские фарфоровые изделия в Европе постепенно заменили повседневные товары из золота и серебра, деревянные, керамические столовые приборы, чайные принадлежности и т. д.

Красивые китайские фарфоровые изделия несут в себе и национальную эстетику, и репрезентуют информацию о Китае, «рисунки на фарфоре – не только красивые горы и реки, города и деревни, растения и животные, это и мифы, легенды. Фарфор является важным носителем китайской культуры» [1, с. 94]. Наиболее характерным является рисунок дракона на фарфоровом изделии. Известно, что в России во времена Екатерины II изображение дракона использовалось на крыше Китайского дворца в Ораниенбауме. Эта экзотика характерна и для творчества Гумилёва. Скажем, в стихотворениях «Жираф»(1907) и «Попугай»(1909):

*И как я тебе расскажу про тропический сад,  
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав.  
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.*

哦, 我该如何向你描述热带的花园,  
描述挺拔的棕榈和奇花异草的芬芳……  
你哭了, 听我说……在遥远的乍得湖畔  
一只神奇的长颈鹿在闲逛。

Или:

*Я – попугай с Антильских островов,  
Но я живу в квадратной келье мага.  
Вокруг – реторты, глобусы, бумага,  
И кашель старика, и бой часов.*

我是一只来自安提尔群岛的鸚鵡  
我生活在僧院四四方方的修道屋。  
我的周围是文件、地球仪和蒸馏瓶,  
是一个老头的咳嗽声和钟表的滴答声。

В его стихотворениях «создается цепь бесконечных ассоциаций, которые заставляют людей чувствовать себя так, будто они находятся в волшебном экзотическом царстве, окруженные солнцем и животными, и растениями, которых они никогда не видели, покоряясь ярким цветам и звуками» [8, с. 156].

«Мода на Китай» в России началась в период реформ Пётра Первого. В 1744 году императрица Елизавета основала первую королевскую фарфоровую мастерскую в Санкт-Петербурге. Николай Второй был первым императором в истории России, посетившим восточные страны, в том числе и Китай, в котором был радушно встречен правительством: «Николай Второй был очень доволен поездкой, а по возвращении домой он также привез подарки из Китая: фарфор в Зимний дворец» [1, с. 97]. Мы считаем справедливыми в этой связи точку зрения французского философа Бодрия о том, что «потребление – это не только акт приобретения, принятого для удовлетворения потребностей, но и своего рода дискуссия о власти, которая дает потребителю право выбора и доминирования, которые, в конечном счете, направлены на удовлетворение, достоинство, честь, статус, счастье, свободу и самореализацию» [4, с. 100]. Китайский фарфор в России оказывает влияние не только на образ жизни и привычки, но и на социальную, культурную психологию людей. Он уже входит в мир фантазии и духовный мир писателей и поэтов. «Фарфоровая культура является продолжением культуры яшмы» [4, с. 97].

Итак, Гумилёв написал цикл «китайских стихов», но не только очарование китайских фарфора и яшмы привлекли поэта. Мы видим очевидное психологическое и духовное сочетание между Гумилёвым и китайскими поэтами. Гумилёв любил свободу, изящество китайских стихов.

#### Список литературы:

1. 多丽梅. 俄罗斯宫廷瓷器的中国情趣[J]. 文物天地, 2018/07, 第94-98页.
2. 刘洋. 朱迪特·戈蒂耶眼中的中国古诗[J]. 北方文学, 2016/12. 第21-23, 41页.
3. 普希金等著, 汪剑钊译. 秋天的哀歌 - - 俄罗斯抒情诗选[M]. 成都: 四川人民出版社, 2016.
4. 任晓晋, 侯铁军. 两性审美和欲望的焦点[J]. 外国文学研究, 2013/06. 第95- 104页.
5. 万松平. 浅析中国瓷器的文化特征[J]. 黄河之声, 2013/22. 第97-98页.
6. 汪介之. 远逝的光华 - - 白银时代的俄罗斯文学与文化[M]. 福州: 福建教育出版社, 2015.
7. 尹林. 从李白诗歌“玉”意象的统计与归类看其五种象征义[J]. 九江学院学报(社会科学版), 2016/02. 第89-93页.
8. 张冰选译. 白银时代诗歌选[M]. 北京: 东方出版社, 2015.
9. 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981(第一版), 2018(第44版).

**Верник О. А.**

ДЗ «Луганський національний університеті імені Тараса Шевченка»

## Н. ГУМИЛЁВ В РЕЦЕПЦИИ Е. ПОЛОНСКОЙ

Активизация творческого потенциала 1920-х годов способствовала появлению большого числа объединений, групп, писательских организаций (Институт живого слова, студия «Всемирной литературы» и др.). В этот период воздействие авторов Серебряного века на творческую молодежь обусловлено, в первую очередь, непосредственным общением между ними, стремлением старшего поколения передать младшим свои достижения и опыт. Творчество поэтов литературной группы «Серапионовы братья», Е. Полонской и Н. Тихонова, демонстрирует следы влияния Н. Гумилёва. К сожалению, в современном литературоведении данный аспект недостаточно раскрыт (работы Б. Фрезинского, Л. Куклина, В. Шошина). В частности, вне поля зрения исследователей остались воспоминания Е. Полонской о Н. Гумилёве, которые позволяют увидеть масштаб воздействия личности и творчества поэта-акмеиста на поэтическую молодежь 1920-х годов. Все это составляет цель и задачи нашего исследования.

Е. Полонская вошла в историю русской литературы как поэт и переводчик. По мнению ее современного биографа Б. Фрезинского: «Только два человека оказались ее настоящими *учителями*: Николай Гумилёв и Михаил Лозинский» [1, с. 13]. Идеологические запреты, своеобразные условия существования Е. Полонской в XX столетии, заставившие ее оставить оригинальное творчество и переквалифицироваться в переводчика, объясняют невозможность открыто говорить и о Н. Гумилёве, и о том влиянии, который он оказал на ее творчество. Воспоминания о поэте-акмеисте Е. Полонская написала только в 1966 году.

С Н. Гумилёвым Е. Полонская познакомилась в студии «Всемирной литературы». Автор оставила воспоминания о Н. Гумилёве, которые позволяют понять особенности ее рецепции личности и творчества поэта-акмеиста. «Больше всего в Студию «Всемирной литературы» привлекало имя Николая Степановича Гумилёва, строгого мастера стиха, главы школы акмеистов, собравшего вокруг себя в последние предреволюционные годы группу талантливых поэтов, — отмечает Е. Полонская. — Гумилёвские письма о

русской поэзии, печатавшиеся в журнале «Аполлон», оценки новых книг поэтов читали с увлечением и ловили каждое слово этого признанного мэтра. Получить «благословение в поэты» от самого Гумилёва — это ли не означало почувствовать себя поэтом? Блок был капризен, привередлив, но у Гумилёва, — мы были в этом уверены, — имелась точная мера справедливости: он не мог ошибаться» [2, с. 345]. В этих словах поэтесса передает важность гумилёвской оценки в среде петроградских поэтов, которая обусловлена и его авторитетом, и точностью суждений в «Письмах о русской поэзии».

Е. Полонская так описывает занятия, которые проводил со студистами Н. Гумилёв: «Самым интересным в его занятиях с нами был тот разбор, которому он подвергал наши стихи <...> Он давал нам упражнения на разные стихотворные размеры, правил вместе с нами стихи, уже прошедшие через его собственный редакторский карандаш, и показывал, как незаметно улучшается вся ткань стихотворения и как оно вдруг начинает сиять от прикосновения умелой руки мастера. Он научил нас, окончив стихотворение, вычеркнуть первую строфу, часто служебную и невыразительную, и показывал это на многих стихотворениях» [2, с. 345].

Автор отмечает, что Н. Гумилёв «в каждом стихотворении видел четыре стороны: фонетику, стилистику, ритмику, эйдолологию (наука об образах). Каждое стихотворение он разбирал с этих четырех сторон, беспощадно и очень тонко проникая в ткань стиха <...> В стихотворении должна быть мысль. Все, чему он учил нас, было пронизано борьбой с риторикой и декламацией» [2, с. 345].

Основные положения собственной поэтической теории Н. Гумилёв изложил в статье «Анатомия стихотворения». Эта работа позволяет более полно понять гумилёвскую концепцию поэтического искусства. «Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, то есть смену повышений и понижений голоса, инструментовку, то есть качество и связь между собою различных

звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны. Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравнением, метафорой и пр. Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворений. Сюда же относится и учение о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта. Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта. Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую» [3]. Эти размышления Н. Гумилёва, на наш взгляд, важны, в первую очередь, потому, что это концепция поэтической теории поэта. Автор, проводя своеобразное «анатомирование» поэтического текста, подчеркивает, что в произведении все эти составляющие присутствуют одновременно, и что они обуславливают друг друга. Эта теория, очевидно, была положительно воспринята студентами, не случайно, Е. Полонская подчеркивает: «Я лично многим ему обязана» [4].

В воспоминаниях Е. Полонской присутствует несколько идеологических маркеров эпохи: «Гумилёв, поэт романтического империализма, был талантливым «инженером стиха». <...> Он был враг, но для формального мастерства давал очень много <...> Он был за форму и организацию, офицерская честь, присяга царю – это были понятия, через которые он не мог переступить. В отличие от Блока, он не понимал красоты народной стихии, он органически ее не принимал. Отсюда драматизм его судьбы – судьбы талантливого чело-

века, вставшего в обреченную на гибель позицию защитника умирающего строя» [4]. Все эти фразы мы рассматриваем как стремление обойти политическую цензуру и напомнить советскому читателю о Н. Гумилёве, чье творчество в то время в Советском Союзе было запрещено. Подобную, с идеологическими оговорками, оценку можно найти и у другого «серапиона» – Н. Тихонова: «У Гумилёва можно поучиться искусству образа, экономии стиха, ритмике, но применять его тематическую установку не приходится, настолько его тематика далека от нас и чужда нам» [5, с. 105].

Справедливость нашего вывода о намеренном обращении к идеологическим штампам подтверждает стихотворение Е. Полонской, посвященное памяти Н. Гумилёва, и написанное в 1921-1922 годы, – время, когда цензура и авторитаризм в большевистской России не были еще настолько явными:

И мне видится берег разрытый,  
Низкий берег холодной земли,  
Где тебя с головой непокрытой  
Торопливо на казнь повели.

Чтоб и в смерти надменный и гордый  
Увидал перед тем, как упасть,  
Злой оскал окровавленной морды  
И звериную жадную пасть... [1, с. 14]

Образы последней строфы передают рецепцию поэтессой современности, в частности, большевиков, которые стали палачами ее учителя. Очевидно, Е. Полонская ненавидит и большевиков, и советскую власть. Они для нее – зло, лишенное человеческого облика, страшные, жадные, ненасытные звери.

Таким образом, рассмотренная в нашей статье рецепция Е. Полонской личности и творчества Н. Гумилёва, свидетельствует о том, что в 1920-е годы молодые авторы находились под влиянием поэта-акмеиста и в дальнейшем считали себя его учениками. Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении реализации принципов акмеизма в поэзии Е. Полонской.

#### Список литературы:

1. Полонская Е. Стихотворения и поэмы / Е. Полонская. – Санкт-Петербург : Издательство пушкинского Дома, 2010. – 384 с.
2. Полонская Е. Города и встречи / Е. Полонская. – Москва : Новое литературное обозрение, 2008. – 656 с.
3. Гумилёв Н. Анатомия стихотворения [Электронный ресурс] / Н. Гумилёв . – Режим доступа : <https://gumilev.ru/clauses/4/>
4. Полонская Е. Николай Гумилёв [Электронный ресурс] / Е. Полонская . – Режим доступа : <https://gumilev.ru/biography/150/#tp10>
5. Тихонов Н. Как я работаю / Н. Тихонов // Литературная учеба . – 1980. – № 5. – С. 105

**Головченко И. Ф.**

Пятигорский государственный университет

## ФИЛОСОФИЯ ПУТЕШЕСТВИЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ Н. С. ГУМИЛЕВА И СВОЕОБРАЗИЕ ЕЕ МОТИВНО-ЖАНРОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

*Комплекс мотивов, связанных с путешествием, является центральной точкой притяжения в творчестве Н. С. Гумилева. В данной статье рассмотрена философия путешествия, очень важная для корпуса текстов «отца акмеизма». При этом уделяется внимание образу-символу вещи, привезенной из путешествия, значимому для «географических» произведений Н. С. Гумилева.*

**Ключевые слова:** философия путешествия, мотивы, образы, символы, жанровая модель.

Важность мотива пути, перехода, движения в лирических, прозаических и драматических произведениях поэта подчеркивается в исследованиях Л. Г. Кихней<sup>1</sup>, Ю. В. Зобнина<sup>2</sup>, Е. Ю. Раскиной<sup>3</sup>, А. А. Кулагиной<sup>4</sup>, Е. В. Меркель<sup>5</sup>, Е. Г. Раздьяконовой<sup>6</sup>, Е. Ю. Кармаловой<sup>7</sup>, О. В. Панкратовой<sup>8</sup>, П. В. Паздникова<sup>9</sup>. В работах этих авторов отмечается, что путешествие – центральная тема для понимания лирического героя стихотворений Н. С. Гумилева: «лирический герой Гумилева – пассионарий, открыватель новых земель, новых горизонтов. Его путешествие также отличается устремлением за границы возможного»<sup>10</sup>. При этом речь не всегда идет о физическом путешествии в ту или иную страну, в передвижениях героя гораздо важнее мистическое, духовное

измерение: по терминологии Е. Ю. Раскиной, география перерастает в геософию – описание сакральных географических объектов, благодатных и «безблагодатных»<sup>11</sup>.

Е. В. Меркель отмечает, что в реальных и воображаемых путешествиях на страницах поэтических сборников Н. С. Гумилева объективируются его психологические переживания, что связано с овеществлением и специализацией психологической сферы переживаний лирического героя, характерной для акмеизма в целом<sup>12</sup>.

Ю. В. Зобнин видит в теме путешествий, прежде всего, бегство от цивилизации – вектор главных путешествий Гумилева предполагал движение «от культуры», это «символический акт капитуляции человеческой воли перед «телесной усталостью». Собственно «человеческое» существование, предполагающее диктат «ума», контролирующего стихийно возникающие желания «плоти», в какой-то момент оказывается невыносимо-тяжелым бременем – и происходит стремительное «падение» (воображаемое или действительное) в «простоту» первобытного зверства, которое оказывается возможным лишь в дальних диких джунглях удаленных от христианской Европы стран»<sup>13</sup>.

Е. Ю. Кармалова и Е. В. Меркель отмечают духовную природу путешествий Н. С. Гумилева, проявляющуюся начиная с самых ранних произведений о путешествиях: еще до того, как поэт предпринял реальные путешествия, его увлекали образы капитанов, конкистадоров, образ корабля-скитальца Летучего Голландца<sup>14</sup>.

<sup>1</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М.: Макс пресс, 2001.

<sup>2</sup> Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – поэт православия // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/about/57/>

<sup>3</sup> Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – Автореферат дисс. ... д.ф.н. – М., 2008.

<sup>4</sup> Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – М., 2012.

<sup>5</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015.

<sup>6</sup> Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – Нерюнгри, 2013.

<sup>7</sup> Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900 – 1910 гг. – Дисс. ... к.ф.н. – Омск, 1999.

<sup>8</sup> Панкратова О.В. Эволюция образов-символов в поэтическом наследии Н.С.Гумилева // Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1997.

<sup>9</sup> Паздников П.В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева. – Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Владивосток, 2003.

<sup>10</sup> Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – Нерюнгри, 2013. – С. 47.

<sup>11</sup> Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева. – Автореферат дисс. ... д.ф.н. – М., 2008. – С. 2.

<sup>12</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 36.

<sup>13</sup> Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – поэт православия // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/about/57/>

<sup>14</sup> Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900 – 1910 гг. – Дисс. ... к.ф.н. – Омск, 1999. – С. 111.



Путешествие – не только передвижение в пространстве, но и символическое странствие, пересечение границы между мирами. По мысли Е. В. Меркель, странствия лирического героя следует прочитывать как бинарное противопоставление двух миров и постоянное пересечение границы между ними<sup>15</sup>.

При этом путешествия в творчестве Н. С. Гумилева близки романтическому пониманию отъезда в экзотические страны как попытке убежать от окружающей действительности. А. А. Кулагина отмечает близость путешествий Гумилева к романтическому бегству от реальности<sup>16</sup>. О романтической сущности «бегства» поэта пишет и Ю. В. Зобнин<sup>17</sup>. Е. Г. Раздьяконова отмечает, что Н. С. Гумилев противопоставляет «здесь» и «там», что характерно для романтического мироощущения<sup>18</sup>.

Однако в странствиях Гумилева и его стихах о путешествиях отражается не только романтический эскапизм: «Путешествие в гумилевской сакральной географии сродни открытию, художественному постижению, «называнию» историко-культурного и религиозного центра-локуса. Путешествие в поэзии Н. С. Гумилева – реализация «божественного движенья», в котором «живым становится, кто жил» (поэма «Открытие Америки»). <...> Гумилевская сакральная география актуализирует основные религиозные и историко-культурные центры-локусы мировой истории, предлагает читателю уникальное путешествие по временам и культурам, в котором тема России занимает едва ли не главное место»<sup>19</sup>.

Путешествие – не только и не столько бегство от окружающей повседневности. С точки зрения типологической принадлежности путешествия Н. С. Гумилева – это добровольные *путешествия-открытия* и *путешествия-поиск*, вектор движения в которых – *от дома к природе*. В первую очередь, специфику путешествий у Гумилева определяет именно поиск. Речь идет как о поиске какого-либо объекта, так и духовном поиске – открытии себя. А. А. Ахматова неоднократно упо-

минала, что в странствиях по Африке Н. С. Гумилев хотел найти некую «золотую дверь»: «Сколько раз он говорил мне, – вспоминала Ахматова, – о той «золотой двери», которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий, а когда вернулся в 1913 (году), признался, что «золотой двери» нет. Это было страшным ударом для него (см. «Пятистопные ямбы»)»<sup>20</sup>). Путешествие для поэта было созвучно поискам Святого Грааля («золотой двери») – того объекта, который наполнит смыслом все скитания и лишения, пережитые в путешествии.

Лирический герой многих стихотворений Н. С. Гумилева – путешественник, странник, поэт, что отмечается различными исследователями творчества поэта: «в каких бы образах ни выступали эти герои, их всегда характеризует одна черта – активное передвижение во времени и пространстве, они всегда деятельны и энергичны. Возможно, это связано с жизненной позицией самого поэта»<sup>21</sup>.

Первый сборник произведений Гумилева открывается стихотворением, в котором авторская маска сразу же задает образ путешественника, конквистадора. Тема пути, движения, бесконечного путешествия возникает в первых же строках:

Я конквистадор в панцире железном,  
Я весело преследую звезду,  
Я прохожу по пропастям и безднам  
И отдыхаю в радостном саду<sup>22</sup>.

Как указывает Е. В. Меркель, «структурно значимой характеристикой гумилевского пространства оказывается его «динамичность». И именно мотив пути является важнейшим, нередко – сюжетобразующим в ранних гумилевских стихотворениях. Хрестоматийным примером здесь может быть названо первое стихотворение сборника «Путь конквистадоров», где представлена раннеакмеистическая концепция пути, связанная с поступательным преодолением «символистского кода». Здесь в нескольких поэтических формулах дается не только наличное бытие, а не потусторонние неясные миры, но и указывается на его причастность к сфере живого, радостного, здорового»<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> Там же. – С. 159.

<sup>16</sup> Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – М., 2012. – С. 9.

<sup>17</sup> Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – поэт православия // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/about/57/>

<sup>18</sup> Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – Нерюнгри, 2013. – С.6.

<sup>19</sup> Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – Автореферат дисс. ... д.ф.н. – М., 2008. – С. 40.

<sup>20</sup> «Самый непрочитанный поэт»: Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилёве. Вступит, заметка, сост. и примеч. В. А. Черных. – «Новый мир», 1990, № 5. – С. 219.

<sup>21</sup> Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – М., 2012. – С. 82.

<sup>22</sup> Гумилев Н.С. Забытая книга. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 34.

<sup>23</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.:

Путешественник становится основным лирическим героем Н. С. Гумилева. О.В. Панкратова<sup>24</sup> выделяет, прежде всего, образ странника, встречающийся во всех сборниках поэта, но в разных ипостасях. В сборнике «Путь конкистадоров» – это образ странствующего рыцаря, завоевателя экзотических земель. В «Романтических цветах» – это скиталец, основная цель которого неведомая красота. В «Жемчугах» в образе странника предстает Капитан, жаждущий открывать новые земли и покорять мир. В сборнике «Чужое небо» мореплаватель становится философом.

Путешествия в ранней поэзии Гумилева – это мысленные странствия, скитания по другим странам и эпохам. Путешественники приезжают из дальних краев, свидетельствуя о пройденном пути с помощью привезенных ими вещей:

Мореплаватель Павзаний

С берегов далеких Нила

В Рим привез и шкуры ланей,

И египетские ткани,

И большого крокодила<sup>25</sup>.

(«Император Каракалла»)

Тема вещи, артефакта как свидетельства о проделанном путешествии – одна из сквозных тем всей поэзии Гумилева. В стихах об Африке привезенные поэтом предметы становятся поводом вспомнить путешествие и пережить его вновь:

Я хожу туда трогать дикарские вещи,

Что когда-то я сам издалека привез,

Чуют запах их странный, родной и зловещий,

Запах ладана, шерсти звериной и роз.

И я вижу, как знойное солнце пылает,

Леопард, изогнувшись, ползет на врага,

И как в хижине дымной меня поджидает

Для веселой охоты мой старый слуга<sup>26</sup>.

(«Абиссиния»)

В воспоминании о путешествии также упоминаются в первую очередь вещи, артефакты:

Но проходили месяцы; обратно

Я плыл и увозил клыки слонов,

Картины абиссинских мастеров,

Меха пантер – мне нравились их пятна...<sup>27</sup>

(«Пятистопные ямбы»)

ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 33.

<sup>24</sup> Панкратова О.В. Эволюция образов-символов в поэтическом наследии Н.С.Гумилева // Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1997. – С. 11-13.

<sup>25</sup> Гумилев Н.С. Забытая книга. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 69.

<sup>26</sup> Там же. – С. 298.

<sup>27</sup> Там же. – С. 303.

Предмет из «другого мира» становится не только знаком совершенного путешествия, но и визитной карточкой самого путешественника в его странствиях:

Я бельгийский ему подарил пистолет

И портрет моего государя<sup>28</sup>.

(«Галла»)

Интерес к конкретному предмету, вещи, объекту – отличительная черта акмеизма как направления. Сергей Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) пишет: «Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка – хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятных» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий»<sup>29</sup>.

Осип Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма» говорит о том же самом – вещь перестала быть символом, она стала тождественна сама себе: «А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного а realibusadrealiora. Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом – тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений»<sup>30</sup>.

Тенденция к осмыслению конкретной вещи, предмета как знака совершившегося события развивалась в лирике Гумилева постепенно, в раннем творчестве упоминаются скорее символические, абстрактные категории, чем реальные<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Там же. – С. 299.

<sup>29</sup> Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/acmeism/5/>

<sup>30</sup> Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Электронный ресурс: <https://gumilev.ru/acmeism/4/>

<sup>31</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике

Не менее важно в акмеизме и слово как инструмент поэта. В описании путешествий Н. С. Гумилев часто упоминает и след путешественника в виде слова. Чаще всего упоминается тот факт, что именем путешественника что-то названо в стране, в которой он побывал:

Древний я отрыл храм из-под песка,  
Именем моим названа река...<sup>32</sup>  
(«У камина»)

Этот же мотив упоминается во вступлении к сборнику «Шатер»:

Дай назвать моим именем черную,  
До сих пор неоткрытую реку...<sup>33</sup>  
(«Вступленье»)

«Именование, согласно акмеистической эстетике, означало постижение сущности вещей (срывание с них покровов тайны). Здесь мы видим явный посыл к преодолению символистской эстетики, для которой наоборот тайные смыслы, эзотеричность и неявленность интерпретаций были одним из важнейших художественных постулатов. ... Цель художника-акмеиста – обнажить смысловую парадигму, потенциально заложенную в слове, что достигается путем семантических (контекстуальных) сцеплений и интертекстуальных ассоциаций»<sup>34</sup>. Л. Г. Кихней отмечает важность слова для акмеистов и то, какое значение они придавали акту наименования: «Акмеисты первыми из русских поэтов поняли неисчерпаемые семантические возможности контекста. В этом заключается одно из их открытий, позволивших «вливать в русскую поэзию новую кровь». Они своей художественной практикой доказали, что слово имеет неиспользованные запасы семантической энергии, которая остается нереализованной в стандартном узусе, но заново генерируется в новом контекстуальном окружении, что приводит к огромной смысловой насыщенности слова, делает его по своему функциональному значению равным символу, либо приводит к рождению вообще нового смыслового образа»<sup>35</sup>.

Путешествие должно запечатлеть себя в слове, от него должен остаться зримый след – имя на карте, привезенные экзотические вещи, – или

стихотворения. Е. Ю. Раскина отмечает важность путешествия как названия: «для творчества Гумилева характерно сближение образов поэта, дающего вещам имена, и географа, путешественника, открывающего и познающего далекие земли. Как следствие, путешествие сродни познанию, открытию, названию, одухотворению и окультуриванию земного пространства»<sup>36</sup>.

Гумилев чувствует себя первооткрывателем – особенно в стихах, посвященных Африке, он стремится в слове запечатлеть образ того или иного африканского государства, дать тем, кто никогда не бывал в этой стране, целостное представление о ней. Так, Судан предстает в стихах гигантским ребенком:

Люди молятся. Тихо в Судане,  
И над ним, над огромным ребенком,  
Верю, верю, склоняется Бог<sup>37</sup>.  
(«Судан»)

Очертания Абиссинии на карте напоминают поэту спящую львицу:

Между берегом буйного Красного моря  
И суданским таинственным лесом видна,  
Разметавшись среди четырех плоскогорий,  
С отдыхающей львицею схожа, страна<sup>38</sup>.  
(«Абиссиния»)

Иными словами, каждая страна в представлении Гумилева – это некий целостный образ, который в дальнейшем необходимо раскрыть, насытить экзотическими деталями, не известными тому, кто никогда не был в Африке. «Экзотизм Гумилева – это не бегство усталого и мечтательного декадента от европейской цивилизации, а стремление освоить новые для русской поэзии пространства. Так, благодаря «Шатру» в пространство русской поэзии вошла Абиссиния-Эфиопия – одна из самых таинственных и насыщенных культурными реалиями стран загадочного «черного континента», земля «черных христиан». Поэтому мы можем говорить о гумилевском «активном экзотизме» как о совершенно особом феномене, восходящем к геософским аспектам творчества поэта»<sup>39</sup>.

Лирический герой поэта – активный путешественник, первооткрыватель, пассионарий. Е. Сорокина пишет: «Николай Степанович предугадал появление пассионарности, разработанной

акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 66.

<sup>32</sup> Гумилев Н.С. Забытая книга. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 158.

<sup>33</sup> Там же. – С. 284.

<sup>34</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 113.

<sup>35</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М.: Макс пресс, 2001. – С. 74.

<sup>36</sup> Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – Автореферат дисс. ... д.ф.н. – М., 2008. – С. 7.

<sup>37</sup> Гумилев Н.С. Забытая книга. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 296.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – Автореферат дисс. ... д.ф.н. – М., 2008. – С. 9.

впоследствии как теория в работах известного историка – Л. Н. Гумилёва, поскольку в своем творчестве поэт прославлял тех, кто бесстрашно смотрел смерти в лицо. Это и «конквистадоры в панцире железном», и путешественники «умиравшие от жажды в пустыне», и «открыватели новых земель». У героев Гумилёва чувство риска, пассионарности во имя идеи постоянно преобладало над инстинктом самосохранения»<sup>40</sup>. Следует отметить, что Гумилев-отец не «предугадал», а явился прямым вдохновителем и источником образа пассионария в научной концепции Гумилева-сына. Слова Л.Н. Гумилева «Деяния, продиктованные пассионарностью, легко отличимы от обыденных поступков, совершаемых вследствие наличия общечеловеческого инстинкта самосохранения, личного и видового. Не менее отличаются они от реактивных акций, вызываемых внешними раздражителями, например, вторжением иноплеменников. Реакции, как правило, кратковременны и потому безрезультатны. Для пассионариев же характерно посвящение себя той или иной цели, преследуемой иной раз на протяжении всей жизни»<sup>41</sup>, – в полной мере применимы ко всем действиям Н.С. Гумилева: экспедициям в Африку, добровольному уходу на войну, реакции на социальные изменения в России и пр. И ярчайшим способом проявления пассионарности стало именно путешествие – как реальное, так и воображаемое.

Стихотворения, в которых использован мотив путешествия, целесообразно разделить на две больших группы, которые условно можно назвать «новеллами» и «образами». В стихах первого типа поэт представляет какой-либо сюжет из экзотической страны, наполненный деталями и подробностями быта ее жителей.

Второй тип представлен попыткой открыть для читателя неведомый ему образ, «назвать», «овеществить» определенную точку на карте. Стихотворения-«новеллы» чаще встречаются в раннем творчестве Гумилева, переход к стихотворениям-«образами» начинается в сборнике «Жемчуга» и продолжается вплоть до «Шатра» и «Огненного столпа». Для понимания различия между этими типами раскрытия комплекса мотивов путешествия уместна кинематографическая метафора: в ранних стихотворениях

представлен «короткометражный фильм», а в более поздних – «стоп-кадр», подразумевающий фиксацию на моментальном образе и детальное его описание во всех подробностях.

Так, третью часть раннего стихотворения «Озеро Чад» составляет история африканской женщины, увлекшейся европейцем, и брошенной им:

Я была жена могучего вождя,  
Дочь любимая властительного Чада,  
Я одна во время зимнего дождя  
Совершала тайны древнего обряда<sup>42</sup>.

(«Озеро Чад»)

Такие же «новеллы» представлены в цикле «Абиссинские песни»: используя ролевые маски, автор рассказывает истории от имени персонажей-африканцев. Как отмечает А.А. Кулагина, «для акмеистической поэзии также характерна своеобразная театрализация, которая проявляется в том, что авторское «я» либо реализовывалось в сознательном стремлении к самовыражению в авторской маске»<sup>43</sup>.

В ранних стихотворениях, посвященных теме путешествия, Гумилев также прибегает к использованию авторской маски:

Нас было пять... мы были капитаны,  
Водители безумных кораблей,  
И мы переплывали океаны,  
Позор для Бога, ужас для людей.

Далекie загадочные страны  
Нас не пленяли чарою своей,  
Нам нравились зияющие раны,  
И зарева, и жалкий треск снастей<sup>44</sup>.

Если же речь идет не о «новелле», а о «стоп-кадре», то в большинстве случаев поэт использует одинаковую композицию этого кадра для одного географического направления (в дальнейшем этот феномен продемонстрирован на примере ряда «итальянских» стихотворений, в которых Н. С. Гумилев как бы «ставит» точку на карте: стихотворение названо по имени определенного города/местности/достопримечательности, и задача произведения – создать некий образ, отразить впечатление поэта от того или иного топоса, который он мог и не посещать).

Прежде чем перейти к анализу «географически» сгруппированных стихотворений, необходимо провести анализ проявления семан-

<sup>40</sup> Сорокина Е. Пассионарии и пассионарность в творчестве Н.С. Гумилева // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/165/>

<sup>41</sup> Гумилев Л.Н. Этногенези биосфера Земли // Электронный ресурс <http://gumilevica.kulichki.net/EBE/ebe06.htm#ebe06chapter22>

<sup>42</sup> Гумилев Н.С. Забытая книга. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 80.

<sup>43</sup> Кулагина А.А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. – Дисс. ... к.ф.н. – М., 2012. – С. 48.

<sup>44</sup> Гумилев Н.С. Нас было пять... мы были капитаны // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/260/>

тического комплекса путешествия в ряде стихотворений Гумилева, которые не основаны на впечатлениях от конкретного географического объекта, а скорее воплощают архетип путешествия как таковой.

Прежде всего, представляет интерес проявления семантического комплекса путешествия в программном стихотворении Н. С. Гумилева «Блудный сын», написанном разбор которого и стал «яблоком раздора» между символистами и акмеистами. Разгромная оценка этого произведения стала причиной отмежевания акмеистов от посетителей «сред» Вяч. Иванова<sup>45</sup>. Более того, «Блудный сын», написанный в 1911 году, предшествовал формированию циклов стихотворений, объединенных «географической» темой, и развитию семантического комплекса литературного путешествия на материале реального путешествия.

Сюжет притчи о блудном сыне – это сюжет путешествия-возвращения домой. При этом Гумилев отступает от библейской притчи, вводя тему некой миссии блудного сына: сын просит отправить его с тем, чтобы приумножить богатство отца:

Позволь, да твое приумножу богатство,  
Ты плачешь над грешным, а я негодую,  
Мечом укреплю я свободу и братство,  
Свирепых огнем научу поцелую<sup>46</sup>.

Во второй части также упомянуто, что блудный сын послан с тем, чтобы «исправить пороки»:

Вы помните верно отцовское слово,  
Я послан сюда был исправить пороки...<sup>47</sup>

В библейском тексте мотивация ухода блудного сына с некой миссией отсутствует – это полностью является инициативой сына. Более того, в каноническом тексте притчи он даже не путешествует – речь идет о выделении доли имущества, затем, после того, как имущество было истрачено на развлечения, – о возвращении<sup>48</sup>. Блудный сын Гумилева, с одной стороны, сам просит отпустить его, с другой стороны – имеет некую цель поездки, которая, впрочем, не реализуется.

Отец в притче является символом Бога, блудный сын – символом раскаявшегося грешника. В изложении Гумилева можно предположить, что отец – священник, так как сын, обращаясь к нему, говорит:

<sup>45</sup> Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М.: Макс пресс, 2001. – С. 12.

<sup>46</sup> Гумилев Н.С. Блудный сын // Электронный ресурс <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=5729>

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Притча о блудном сыне // Евангелие от Луки, 15: 11 – 32 // Электронный ресурс <http://www.pravoslavie.ru/59890.html>

Нет дома подобного этому дому!

В нем книги и ладан, цветы и молитвы!  
Но, видишь, отец, я томлюсь по иному,  
Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы.  
На то ли, отец, я родился и вырос,  
Красивый, могучий и полный здоровья,  
Чтоб счастье побед заменил мне твой клирос  
И гул изумленной толпы – славословья<sup>49</sup>.

В доме отца – «ладан и молитвы», у него есть «твой клирос», а сын, желая вырваться из этого дома, говорит «и я буду князем во имя господне», – Гумилев старается натолкнуть читателя на мысль, что отец из притчи – не просто символ Бога, это и есть Бог.

Однако тогда получается, что блудный сын – это сын Божий, то есть Иисус. Этой трактовке есть два подтверждения: прежде всего, в тексте Гумилева нет упоминания о старшем брате, образ которого является ключевым в евангельской притче. У блудного сына есть сестра, а также, возможно, предназначенная ему невеста:

Там празднество: звонко грохочет посуда,  
Дымятся тельцы и румянится тесто,  
Сестра моя вышла, с ней девушка-чудо,  
Вся в белом и с розами, словно невеста<sup>50</sup>.

Образ обиженного несправедливостью старшего брата убран, вместо него оставлена сюжетная канва взаимоотношений сына и отца: сын просит отца отправить его с некой миссией, чтобы стать «князем во имя господне» – не сумев реализовать эту миссию, сын оказывается рабом – сын возвращается к отцу и попадает на праздник, устроенный (возможно!) в его честь – стихотворение обрывается перед счастливым финалом, сын пребывает в сомнениях, в его ли честь намечается празднество и ему ли предназначена девушка-невеста. Термины «сестра Христова» и «Христова невеста» часто применяются для обозначения монахинь, либо – в раннем христианстве – женщин, посвятивших себя служению Христу, и, более широко, для обозначения души праведника<sup>51</sup>.

Образ Христа-путешественника, призывающего за собой людей, появляется в стихотворении 1910 года «Христос»:

Он идет путем жемчужным  
По садам береговым,  
Люди заняты ненужным,  
Люди заняты земным.

<sup>49</sup> Гумилев Н.С. Блудный сын // Электронный ресурс <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=5729>

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Минеева Ю. Термин «Христова невеста» не имел отношения к женщинам // <https://www.infox.ru/news/10/science/universe/33558-termin-hristova-nevesta-ne-imel-otnosheniya-k-zhenshinam>

«Здравствуй, пастырь! Рыбарь, здравствуй!  
Вас зову я навсегда,  
Чтоб блюсти иную паству  
И иные невода»<sup>52</sup>.

В словах Христа из этого стихотворения упоминаются ключевые для притчи о блудном сыне понятия – дом, сын, отец:

Солнце близится к притину,  
Слышно веянье конца,  
Но отраднo будет Сыну  
В Доме Нежного Отца»<sup>53</sup>.

Если блудный сын из одноименного стихотворения – это Иисус, тогда, очевидно, Гумилевым излагается некая альтернативная версия библейских событий: посланный «исправить пороки» герой в итоге пирует и веселится, а затем – становится рабом и кормит мулов.

О. Верник видит в «Блудном сыне» историю взаимоотношений Гумилева и Вячеслава Иванова<sup>54</sup>, как минимум во второй части, где описывается веселый пир – по мнению исследователя, это прямой намек на «башню» Иванова. По свидетельству Ахматовой, Иванов обрушился с критикой и даже бранью на «Блудного сына», так как был возмущен вольным прочтением библейского сюжета<sup>55</sup>.

Вектор движения блудного сына у Гумилева предполагает, что сначала он едет из дома отца в «веселую столицу», воплощая тем самым архетип путешествия «из дома», а затем скитается – в последней части упоминается, что он «блуждал» «долгие годы».

Для описания притчевого сюжета Гумилев находит интересное решение: поэма состоит из четырех картин-монологов, во всех случаях изложенных от первого лица. Смысловые связи между ними не простроены, читатель видит только четыре состояния главного героя: любимый сын – пирующий в столице – раб – скиталец.

Каждый раз монолог завершается обращением к какому-либо персонажу стихотворения: первая и третья часть завершается обращением к отцу, вторая – к другу Цинне, последняя – обращением к самому себе. Автор завершает текст вопросом: блудный сын сам не уверен, что праздник у отца проводится именно в его честь, однако догадывается и предполагает, что это так.

<sup>52</sup> Гумилев Н.С. Христос // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/302/>

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Верник О. «Мой опыт мне дорого стоит»: Н. Гумилев и Вяч. Иванов // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/196/>

<sup>55</sup> Анна Ахматова Автобиографическая проза // Лит. обозрение. – 1989. – № 5. – С. 11.

Сюжет путешествия в силу композиции стихотворения также вынесен за скобки: Гумилев не описывает собственно перемещение блудного сына из дома в столицу, из столицы в услужение хозяину, от хозяина к родному дому. Читатель может только догадываться, сколько времени прошло между этими фрагментами и почему счастливый человек, пирующий среди друзей, вдруг оказался слугой, ухаживающим за скотом. В евангельской притче герой прокутил все выделенное ему состояние, однако в сюжете Гумилева деньги вовсе не упоминаются: юноша жаждет уехать в столицу, чувствуя, что ему тесно и душно в доме отца, что он мечтает о чем-то большем. Вторая часть демонстрирует, что вместо реализации своих великих планов он пирует и смотрит на танцовщиц, что закономерно приводит его к провалу задуманной миссии:

Но в мире, которым владеет превратность,  
Постигнув философов римских науку,  
Я вижу один лишь порок – неопрятность,  
Одну добродетель – изящную скуку»<sup>56</sup>.

Имена друзей – Цинна, Петроний, использованные фразы на латинском языке, упоминание галер «в пламенном Тибре» подразумевают, что «веселой столицей» является Рим. Можно предположить, что Н. С. Гумилев представил не только свое прочтение евангельской притчи о блудном сыне, но и показал некий альтернативный вариант развития истории Иисуса: отправившегося в Рим и не сумевшего справиться с пороками жителей этого города. Когда главный герой возвращается в дом, видя издалека сад своего отца, он вспоминает о своем ручном звере – лисице:

Я помню... мне было три года... по саду  
Я взапуски бегал с лисицей моею»<sup>57</sup>

Образ лисицы используется Иисусом Христом в связи с понятием дома. В Евангелии от Матфея Он говорит фразу: «лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову»<sup>58</sup>, и эта фраза произносится в ситуации, когда после исцеления больных и бесноватых ученики принимают решение следовать за Иисусом. В тексте стихотворения Гумилева показано, какую важность герой придает лисице:

Но целое море печали не смоеет  
Из памяти этого первого зверя»<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Гумилев Н.С. Блудный сын // Электронный ресурс <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=5729>

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Евангелие от Матфея, 26, 8: 14 – 23 // Электронный ресурс <http://www.pravoslavie.ru/3402.html>

<sup>59</sup> Гумилев Н.С. Блудный сын // Электронный ресурс <http://>

Не сумев «исправить пороки», герой оказывается в услужении у некоего хозяина, и представляет себе сад отца, образ которого противопоставлен тяжелой жизни работника. В данном случае, Гумилев обращается к символу райского сада, который является антитезой тяжелой и трудной земной жизни, и возвращение блудного сына в дом отца может быть истолковано и как возвращение в райский сад после попытки земной жизни, оказавшейся неудачной. Все это позволяет прочитывать стихотворение «Блудный сын» в двух измерениях: и как переложение библейской притчи, рассказанной Иисусом, и как предположительный вариант развития жизни самого Сына Божьего, своего рода апокриф.

С точки зрения семантического комплекса путешествия «Блудный сын» является обращением к образу путешествия – возвращения домой. Гумилев создал это произведение после возвращения из Абиссинии: впечатления путешествия – возвращения домой также стали поводом к обращению к образу блудного сына. Это прибавляет еще одно – личностное – измерение – к прочтению стихотворения. О. Верник трактует «Блудного сына» как историю возвращения Гумилева к Вяч. Иванову после долгого отсутствия в Абиссинии и одновременно как призыв к Иванову оставить ложные идеи и обратиться к настоящей поэзии<sup>60</sup>.

Репликой к «Блудному сыну» отчасти является стихотворение «Снова море», в котором представлено путешествие не «домой», но «из дома». Лирический герой, как и блудный сын, стремится «из дома», но предчувствует благоприятный исход этой поездки:

Вот и я выхожу из дома  
Повстречаться с иной судьбой,  
Целый мир, чужой и знакомый,  
Породниться готов со мной:

...

Никогда не вернусь обратно,  
Усмирю усталую плоть,  
Если лето благоприятно,  
Если любит меня Господь<sup>61</sup>.

Герой пускается в путь, услышав «песни Улисса» и предполагает, что путешествует, усмиряя плоть: вектор движения «от дома» в данном случае мыс-

лится позитивно, и в случае благоприятного исхода путешествия он не вернется обратно: автор словно обращается снова к сюжету о блудном сыне, отвечая на образ «неудачного путешествия» путешествием «удачным». Косвенным свидетельством взаимодействия «Снова море» с «Блудным сыном» является письмо Н. С. Гумилева А. А. Ахматовой от 9 апреля 1913, в котором и приводится данное стихотворение: выше Гумилев пишет, что «уже нет прежних кошмаров; снился раз Вячеслав Иванов, желавший мне сделать какую-то гадость, но и во сне я счастливо вывернулся»<sup>62</sup>. Гумилев снова отправляется в Африку, это начало его самого масштабного путешествия, итогом которого стали не только многие «африканские» стихотворения, но и обширная коллекция предметов туземного быта и фотографий.

В «Снова море» возникает важный образ голоса, зовущего путешественника, причем лирический герой стихотворения удивлен тем, что этот голос не слышен остальным. Голос, позвавший в путь, возникает и в стихотворении «Паломник» 1911 года:

«Я этой ночью слышал зов Аллаха,  
Аллах сказал мне: – Встань, Ахмет-Оглы,  
Забудь про все, иди, не зная страха,  
Иди, провозглашая мне хвалы;  
Где рыжий вихрь вздымает горы праха,  
Где носятся хохлатые орлы,  
Где лошадь ржет над трупом бедуина,  
Туда иди: там Мекка, там Медина»<sup>63</sup>

Таким образом, Н. С. Гумилев обращается в своей поэзии и к путешествию-паломничеству. В стихотворении «Паломник» подчеркивается недостижимость цели пути главного героя:

Он очень стар, Ахмет, а путь суров,  
Пронзительны полночные туманы,  
Он скоро упадет без сил и слов,  
Закутавшись, дрожа, в халат свой рваный<sup>64</sup>.

У старика-паломника есть возможность увидеть Мекку только после смерти: в стихотворении автор предсказывает его судьбу и сообщает, что, хотя формально Ахмет-Оглы и не дошел до Мекки, но Аллах примет его после смерти и он все же достигнет цели своего путешествия.

Путешествие паломника описывается как полное тягот, при этом ему все время кажется, что оно вот-вот закончится:

[www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=5729](http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=5729)

<sup>60</sup> Верник О. «Мой опыт мне дорого стоит»: Н. Гумилев и Вяч. Иванов // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/196/>

<sup>61</sup> Гумилев Н.С. Снова море // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/513/>

<sup>62</sup> Гумилев Н.С. Письмо А.А. Ахматовой 9 апреля 1913 года, Одесса // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/letters/8/>

<sup>63</sup> Гумилев Н.С. Паломник // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/7/>

<sup>64</sup> Там же.

И каждый вечер кажется, что вскоре  
Окончится терновник и волчцы,  
Как в золотом Багдаде, как в Бассоре  
Поднимутся узорные дворцы...<sup>65</sup>

Совершение путешествия-паломничества Ахметом вдохновлено обратившимся к нему Аллахом. Паломника высмеивают, первая половина стихотворения представляет собой диалог-антитезу: старик Ахмет-оглы противопоставлен юному и прекрасному пророку Мухаммеду. Тем не менее, он принимает решение идти в путь, и

---

<sup>65</sup> Там же.

Гумилев подчеркивает, что ни звери, ни разбойники не трогают паломника:

Но ни шайтан, ни вор, ни зверь лесной  
Смиренного не тронут пилигрима<sup>66</sup>.

Голос, позвавший в путь Ахмета-Оглы, оказывается голосом Аллаха, и поэтому путешествие пилигрима охраняется и никто его не трогает. Голос, позвавший героя «Снова море», хотя и назван голосом Улисса, также связан с образом божества: Улисс в стихотворении призывает «к игре с трезубцем Нептуна».

---

<sup>66</sup> Там же.



**Дмитриева Ю. Ю.**

Московский государственный университет технологий и управления имени К. Г. Разумовского

**Кихней Л. Г.**

Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова

## **ПАТЕРНЫ ТУПИКА И ПРОРЫВА В ХРОНОТОПЕ «ОГНЕННОГО СТОЛПА» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА**

*Стихотворения 1919 – 1921 гг., собранные автором в опубликованный уже после смерти сборник «Огненный столп», неоднократно отмечались в качестве вершины творчества поэта, прорыва<sup>1</sup>. Само название сборника – отсылка и к христианской мифологии (образ Бога, явленного в виде огненного столпа, в Ветхом Завете), и к зороастрийскому поклонению огню, и к буддизму, в котором огненный столп также является одним из обликов Будды. Сборник отличается принципиально иным пониманием пути – не «горизонтальным», «плоскостным», как прежде, а новым – «вертикальным».*

**Ключевые слова:** патерны, тупик, прорыв, христианская мифология, буддизм, зороастризм, концепт пути

«Огненный столп» – не только синтез основных творческих идей предыдущих периодов, но и прорыв к новой, интегральной, поэтике, преодолевшей программные установки акмеизма, о чем писал и сам Гумилев: «В письме Ларисе Рейснер от 8 ноября 1916 г. Гумилев писал: «У меня «Столп и Утверждение Истины», долгие часы одиночества, предчувствие надвигающейся творческой грозы. Все это пьянит как вино и склоняет к надменности соллепсизма. А это так не акмеистично. Мне непременно нужно ощущать другое существование, яркое и прекрасное»<sup>2</sup>.

В «Огненном столпе» возникает принципиально новая модель мира. Путь в ней понимается как фактор соединения: с одной стороны, это соединение различных культурно-исторических парадигм (древнерусской, скандинавской, зороастрийской, африканской, западноевропейской), с другой стороны – слияние различных мифов и религий, в итоге объединяющееся в синтетическую русскую культуру и особый исторический путь России. В то же время Гумилев создает начала своей, авторской, мифологии, в которой конец чего-либо оборачивается началом нового, зарей новой жизни и нового пути. Окончание жизненного пути как момент начала нового развития отсылает и к мифологии переселения душ, и к образу бабочки-куколки, проживающей несколько перерождений. Исторический путь народа и его перипетии получает отражение в индивидуальном пути конкретной личности, который, по Гумилеву, отличается некой неотвратимостью и фатальностью. Сборник открывается стихотворением «Память», в котором автор проводит лирического героя через все жизненные ипостаси – от ребенка до взрослого, зрелого человека, сменившего несколько парадигм и систем восприятия («колдовской ребенок», сверхчеловек, хотевший стать «богом и царем», «мореплаватель и стрелок», «воин», который «знал муки голода и жажды», «угрюмый и упрямый зодчий»). Личность человека проходит путь среди своих ипостасей, и путеводной нитью в данном случае становится память. Метафора конца пути как начала нового этапа получает продолжение и в «Шестом чувстве», и в «Душе и теле». В «Ольге» тема пути и памяти трансформируется в память слова: Ольга – это и Ольга Арбенина, которой посвящено стихотворение, и скандинавская Эльга/Хельга, и сжегшая в бане древлян княгиня Ольга, и даже князь Олег, совершивший поход на Царьград, также предстает как носитель созвучного имени. Путь слова – важная тема «Огненного столпа» («Слово», «Поэма начала»), и зачастую этот путь смыкается с путем человека.

В «Огненном столпе» развивается тема эонического времени и пространства: «В сборнике «Огненный столп», времена и пространства у Гумилева оказываются соединены живой телеологической связью, в которой явственно угадыва-

<sup>1</sup> Раскина Е.Ю. Поэтическая география Н.С. Гумилева. Санкт-Петербург: Алеф-Пресс, 2018.

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Письмо Л. Рейснер 8 ноября 1916 года // Цит. по: Поэт на войне. Документальная хроника. Ч. 2. Выпуск 6 / Сост. Е. Степанов // Электронный ресурс: <http://gumilev.lit-info.ru/gumilev/bio/poet-na-vojne-2-6-stepanov.htm>

ются черты христианского представления о пространственно-временном континууме, известном в богословии под названием «эон». Эоническое время является неким универсальным хронотопом, включающим в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине. Такие воззрения были намечены уже в ранних стихах Гумилева («Сон Адама», «Современность»), но свое полное воплощение получили лишь в «Огненном столпе» (произведения «У цыган», «Заблудившийся трамвай», «Память», «Лес» и т.д.)<sup>3</sup>. Путь в эоническом хронотопе – это одновременно движение и в пространстве и во времени, как у героя «Заблудившегося трамвая», который проезжает на трамвае сквозь все события своей жизни. «Переехав через три моста, – пишет исследователь, – «заблудившийся трамвай» преодолевает период почти в 15 лет, с 1921 по 1906 г., он оказывается теперь в Царском Селе, сперва у вокзала, а затем, переехав зеленую, достигает дома на углу Широкой ул. и Безымянного пер., где жили «Машенька» в XVIII веке и А. А. Ахматова в пору своего юношеского знакомства с Н.С. Гумилевым, в 1904-1905 годах; после этого трамвай возвращается в Петроград и подъезжает через Дворцовый (может быть, Николаевский) мост к Медному всаднику и Исаакиевскому собору»<sup>4</sup>. В воспоминаниях И. Одоевцевой о написании «Заблудившегося трамвая» также упоминается об эоническом времени, вмещающем в себя и прошлое, и будущее: «Меня что-то вдруг пронзило, осенило. Ветер подул мне в лицо, и я как будто что-то вспомнил, что было давно, и в то же время как будто увидел то, что будет потом. Но все так смутно и томительно»<sup>5</sup>.

Концепт пути в «Огненном столпе», таким образом, получает воплощение как путь человека, путь его души и его тела, путь народа, путь слова и пр. Эта интегральность согласуется с поэтическими принципами Гумилева последних лет жизни – формирование «интегральной поэтики», которой поэт планировал посвятить теоретический труд. Гумилев вынашивает идеи мистической поэзии, к образцам которой можно отнести и многие стихотворения «Огненного столпа»: «Сегодня она возрождается только в России, бла-

<sup>3</sup> Меркель Е.В. Миромоделирующие образы и мотивы в поэтике акмеизма: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2015. – С. 340.

<sup>4</sup> Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С.214.

<sup>5</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. – М., Астрель, 2011. – С. 101.

годаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет – это завещание Бога-Отца, Новый Завет – Бога Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этими ожиданиями. <...> Когда современный поэт чувствует ответственность перед миром, он обращает мысли к драме как к высшему выражению человеческих страстей, чисто человеческих страстей. Но когда он задумывается о судьбе человечества и о жизни после смерти, тогда он и обращается к мистической поэзии»<sup>6</sup>.

Концепт пути, являясь смысловой константой творчества Н.С. Гумилева, в то же время меняется на протяжении творческой биографии поэта. В доакмеистический период Гумилев воспринимает путь как движение «вовне»: из дома, от Родины, его путники отправляются к дальним рубежам, на поиск разнообразных экзотических стран и диковинных артефактов. Типичный путник в стихах этого периода – конквистадор, корсар, мореплаватель, путешественник. В раннеакмеистическом периоде акцент смещается на понимание пути как жизненного пути, осеянного судьбой и зачастую предначертанного. В этот период путник – это воин, полководец, совершающий движение «на преодоление».

Позднеакмеистический период приносит представление о пути в его синкретизме: путь может быть присущ не обязательно человеку, но и слову, и народу. Путь превращается не в движение «вовне», а в движение «собираения», приближается к пониманию путеводной нити, средства соединения, а не разделения. Подобно тому, как в литературных путешествиях путь героя становится нитью, на которую нанизаны события и эпизоды его жизни, так же и в поздней поэзии Гумилева путь превращается в средство не разделения («от – к»), а соединения.

Если в раннем периоде творчества Н.С. Гумилева архетипический концепт пути можно обозначить как «путь к», а в период 1912 – 1918 гг. – как «путь с», то в центре внимания в «Огненном столпе» оказывается «путь за», что обозначено в самом названии – цитате из Ветхого Завета: «Господь же шел перед ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе

<sup>6</sup> Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С.307.

огненном, светя им днем и ночью»<sup>7</sup>. Как указывает Т. Богданова, «В основу книги положен архетип извечного поиска пути, поиска счастья. Библейская притча о поисках нового пристанища, жаждемого благоденствия, ропоте толпы, ответственности и судьбе вожаков и их праве в революционный период была популярна в русской литературе, так как оказалась созвучна времени»<sup>8</sup>.

«Огненный столп» состоит всего из 20 стихотворений, и в каждом из них кто-либо идет по зову кого-то, за кем-то и пр. Так, в «Памяти» память «жизнь ведет, как под уздцы коня», в «Лесе» герой призывает свою любимую после смерти направиться с ним вместе в лес, в «Душе и теле» у единства души и тела оказывается ведущий – «я», человеческая личность, в «Канцоне второй» «не приведет единорога / Под уздцы к нам белый серафим». В «Подражании персидскому» герой призывает жестокую красавицу прийти к нему, в «Персидской миниатюре» – шах стремится «за улетающею серной», в «Слоненке» слон несет «к трепетному Риму Ганнибала».

Герой «Заблудившегося трамвая» следует за трамваем и оказывается внутри него, «У цыган» девушка манит опьяненного гостя, рефреном «Пьяного дервиша» повторяются слова о друге, в «Леопарде» убитый леопард зовет героя в ту страну, где он погиб. Герои «Молитвы мастеров» сами являются ведущими для своих учеников, в «Перстне» девушка-героиня призывает к себе тритонов и ундин, дева-птица из одноименного стихотворения призывает к себе пастуха, среди героев «Моих читателей» – «лейтенант, водивший канонерки», а в завершающем книгу «Звездном ужасе» все племя последовательно друг за другом призывает взглянуть на небо.

При этом стихотворения, вошедшие в «Огненный столп», отличаются парадоксальным для всей предыдущей поэзии Гумилева осмыслением идеи пути как отсутствия направления – и здесь можно говорить о формировании патерна экзистенциального *тупика* в его творчестве (ср. пушкинское «Плывет. Куда ж нам плыть?»).

Лирический герой Гумилева едва ли не впервые в своей истории оказывается статичным:

И зато мне не снился  
Путь, ведущий к добру

<sup>7</sup> Исход 13: 21 // Электронный ресурс <https://bible.by/verse/2/13/21/>

<sup>8</sup> Богданова Т. Коллективное бессознательное как прием семантического развертывания текста (на материале поэтической книги Н. Гумилева «Огненный столп») // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. – Смоленск, 2004. – Ч. 2. – С. 81.

И уста мои рады  
Целовать лишь одну,  
Ту, с которой не надо  
Улетать в вышину.  
(«Канцона первая»)<sup>9</sup>

В «Канцоне второй» эта тема получает продолжение: герой погружен в безвременье и беспутье: Маятник старательный и грубый,  
Времени непризнанный жених,  
Заговорщицам секундам рубит  
Головы хорошенькие их.

Так пыльна здесь каждая дорога,  
Каждый куст так хочет быть сухим,  
Что не приведет единорога  
Под уздцы к нам белый серафим.  
(«Канцона вторая»

(«И совсем не в мире мы, а где-то...»)) [315]

В стихотворении «Ангел боли», не включенном в «Огненный столп», эксплицитно обозначена тема, лишь намеком проскальзывающая в «Канцонах»: причиной этого тупика является возлюбленная героя. Сама она при этом не статична и даже является ведущей в пути («Ангел боли» начинается словами «Праведны пути твои, царица / по которым ты ведешь меня»), а героя «сковывает»:

Пусть же сердце бьется, словно птица,  
Пусть уж смерть ко мне нисходит... Ах,  
Сохрани меня, моя царица,  
В ослепительных таких цепях.

(«Ангел боли»)<sup>10</sup>

Тема тупика, остановки, статичности отражается и в «Персидской миниатюре»: герой воображает, что превратится в персидскую миниатюру – застывшее, статичное изображение. В то же время лирического героя томит духовная жажда, подобная той, которую испытывал герой пушкинского «Пророка»:

Так, век за веком – скоро ли, Господь? –  
Под скальпелем природы и искусства,  
Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства.

(«Шестое чувство») [329]

В стихотворениях периода «Огненного столпа» представлено несколько вариантов выхода из этого тупика, которые образуют патерновую парадигму экзистенциального *прорыва*. Первый

<sup>9</sup> Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Ленинград: Советский писатель, 1988. – С. 314. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием в квадратных скобках страницы.

<sup>10</sup> Гумилев Н.С. // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/verses/348/>

вариант, отвергаемый автором, – это слом, взрыв, попытка вырваться из тупика насильно:

Не думай, милая, что день настанет,  
Когда, взбесившись, разорвет он цепи  
И побежит по улицам и будет,  
Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро  
В парче и меди, в страусовых перьях,  
Как тот, Великолепный, что когда-то  
Нес к трепетному Риму Ганнибала.

(«Слоненок») [330]

Интересна формулировка «не думай»: это не означает, что слоненок, в образе которого воплощается любовь героя к героине, не станет взбесившимся неуправляемым животным, разорвавшим цепи и давящим людей. Герой лишь просит героиню не думать о таком варианте развития событий и представить себе слоненка таким, каким он, возможно, никогда не станет: в парче и меди, в страусовых перьях. Преодоление тупика как взрыв и безумие – один из возможных вариантов выхода из состояния «беспутья», и он связан с трагедиями и человеческими жертвами. Поэтому герой и просит возлюбленную не думать об этом.

Второй вариант выхода из экзистенциального тупика – это поворот назад, оглядка на тот путь, который уже пройден. Ряд стихотворений «Огненного столпа» объединен темой подведения жизненных итогов: в «Памяти», «Моих читателях», «Заблудившемся трамвае» автор перечисляет знаковые моменты своей биографии. Таким образом, к многочисленным моделям пути, аккумулированным на протяжении всего творчества поэта, добавляется модель разбора жизненного пути, взгляда на него с высоты прожитых лет. Эти три стихотворения с различных сторон освещают тему жизненного пути и подводят итоги: «Память» перечисляет те личности, которые «в этом теле жили до меня», «Заблудившийся трамвай» представляет собой движение вспять по времени. На сходство и родство этих стихотворений обращали внимание многие исследователи Гумилева: в частности, П. Спиваковский<sup>11</sup>, П.Н. Лукницкий<sup>12</sup> и др.

В «Памяти» смыкаются модели *я-пути* и *он-пути*, обобщаясь в *мы-путь*: «Мы меняем души, не тела». Как отмечает А. Бичевин, «Субъект предстает в «Памяти» разделенным на несколько

ипостасей: от «внешней», включенной в «мы», до подлинной, глубинной («ты» – Памяти – воспоминания) – средоточия личности. Материальное начало вынесено за пределы «я» в область «мы», фиксирующего ситуацию разрыва природного и духовного, рефлексию неизбежности смертного удела, к преодолению которого устремлено «я» героя»<sup>13</sup>. В «Заблудившемся трамвае» герой говорит все время от первого лица – «я», «мне», при этом у него, как и у героя «Памяти» есть некий проводник – вагоновожатый. В. Малых подробно анализирует образ спутника, проводника в творчестве Н.С. Гумилева от стихотворений «Чужого неба» до «Огненного столпа» и приходит к выводу, что этот вожатый-проводник тождествен самому герою, это его alter ego, другое воплощение:

«В стихотворении «Память», таким образом, осуществляется транссубъективный прорыв: герой преодолевает свои прежние греховные «души» и встречается в визионерском пространстве с самим собой, имеющим высшее духовное воплощение, восходит к своему акме. В связи с этим картину мировой катастрофы, описанную в тексте, следует, по всей видимости, относить не к плану общечеловеческой эсхатологии, но к личной эсхатологии героя, его индивидуальному пути к Спасению»<sup>14</sup>.

«Память» в оценке жизненного пути значительно прозрачнее, чем «Заблудившийся трамвай». Главный герой рассказывает о себе в третьем лице, причем параллели ипостасей лирического героя с биографией самого Н.С. Гумилева вполне очевидны<sup>15</sup>. Метаморфоза, описываемая автором в конце, предполагает гибель очередной его ипостаси-души: «но разве кто поможет / чтоб моя душа не умерла?» для некоего нового перехода, о котором лирический герой еще ничего не знает.

В «Памяти» намечается переход некой границы, которая открывается герою в виде «сада планет»:

И тогда повеет ветер странный –  
И прольется с неба страшный свет,  
Это Млечный Путь расцвел неожиданно  
Садом ослепительных планет.

(«Память») [309]

<sup>11</sup> Спиваковский П. У входа. Анализ стихотворения Н. С. Гумилева «Заблудившийся трамвай» // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/270/>

<sup>12</sup> Лукницкий П. Н. О Гумилеве: Из дневников // Лит. обозрение. 1989. – № 6. – С. 88.

<sup>13</sup> Бичевин А. Субъективная структура стихотворения Н.С. Гумилева «Память» // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/303/>

<sup>14</sup> Малых В. Проблема границ личности в стихотворении Н. С. Гумилева «Память»: внутрисистемный горизонт понимания // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/254/15> См. Тарасова Н. Н.С. Гумилев. Стихотворение «Память» как отражение жизни поэта // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/311/>

Сад планет возникает и перед глазами героя «Заблудившегося трамвая»: «люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет». Образ сада играл важнейшую роль в поэзии раннего Гумилева: «радостный сад», в котором отдыхал конквистадор, соприкасался одновременно и с образом райского сада, и с образом «садов души», красоту которых не могут тронуть никакие внешние потрясения. В акмеистическом периоде символом такого сада стал Эзбеки в Каире, красота которого привела героя к мысли об эфемерности всех его страданий. В «Огненном столпе» сад обозначает границу пластов времени: в «Памяти» сад упоминается в момент появления путника, знаменующего гибель очередной души главного героя, а в «Заблудившемся трамвае» образ сада возникает в строфах, посвященных Машеньке и отсылающих как минимум к XVIII столетию: герой «с напудренной косой» идет представляться Императрице.

«Заблудившийся трамвай», как неоднократно отмечалось различными исследователями, аккумулирует в себе различные мотивы, служа как бы «точкой сборки» различных ключевых тем творчества поэта, путь во времени осуществляется вспять<sup>16</sup>, а его вехи, хотя и зашифрованы, но соответствуют основным моментам жизни самого поэта<sup>17</sup>. Многочисленные интерпретации «Заблудившегося трамвая» как цепочки ассоциаций<sup>18</sup>, пучка интертекстуальных связей<sup>19</sup>, описания корабля-призрака – Летучего Голландца современности<sup>20</sup> и пр. сходны в одном: в стихотворении описывается путь, ведущий к смерти и подводющий итоги жизни. Модель личного пути, таким образом, как в «Памяти», так и в «Заблудившемся трамвае» предполагает понимание смерти как переход некоей границы, выход на новый уровень существования.

При этом в «Заблудившемся трамвае» представлены практически все семантически зна-

чимые модели пути, ранее присутствовавшие в жизни героя. Это и путь духовного поиска («Индия Духа»), путь конквистадорских и туристических скитаний («роща пальм», «Нева, Нил и Сена» – упомянута точка постоянного проживания – «Нева», путешествия в Европу – «Сена», и, конечно, путешествия в Африку – «Нил»), путь в глубину истории (погружение в XVIII век и воспоминание о Французской революции), исторический и религиозный путь России, литературное путешествие (обращение к мотивам «Капитанской дочки») и пр. – герой охватывает взглядом все пережитое, чтобы подвести итог:

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.

(«Заблудившийся трамвай») [331]

Итак, обзор всех пройденных ранее путей привел героя к мысли, что прорыв из тупика – в «оттуда бьющем свете», в мистическом и экзистенциальном прорыве.

Та же модель жизненного пути представлена в стихотворении «Мои читатели», при этом значимые вехи жизни самого поэта поданы через образы его читателей. Поездки в Африку воплощаются в образе старого бродяги из Аддис-Абебы, военный опыт – в образе лейтенанта, жизнь в послереволюционной России – в образе человека, застрелившего императорского посла<sup>21</sup>. На протяжении всего стихотворения автор обращается к образам пути войны и пути географических открытий: его читатели испытывают лишения в походах и путешествиях, но тем не менее не расстаются с его книгами:

Много их, сильных, злых и веселых,  
Убивавших слонов и людей,  
Умиравших от жажды в пустыне,  
Замерзавших на кромке вечного льда,  
Верных нашей планете,  
Сильной, веселой и злой,  
Возят мои книги в седельной сумке,  
Читают их в пальмовой роще,  
Забывают на тонущем корабле.

(«Мои читатели») [341]

Модель «пути за» в данном случае воплощается не только в образе «лейтенанта, водившего канонерки», но и в более широком понимании: ведущим для своих читателей выступает сам поэт. Совокупность читателей включает в себя и путников-воинов, и путников-первооткрывателей,

<sup>16</sup> Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/43/>

<sup>17</sup> Кроль Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 208–218.

<sup>18</sup> Голикова М. «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева // Журнал «Траектория Творчества» №1 (29) 2016 // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/181/>

<sup>19</sup> Ичин К. Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева // Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 года // Электронный ресурс <https://gumilev.ru/about/27/>

<sup>20</sup> Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза. Переводы. – Новосибирск: Свинья и сыновья, 2015.

<sup>21</sup> Шубинский В. И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилева. – М.: АСТ, 2015. – С. 622.

и путников-Дон-Жуанов: не случайно отдельная строфа посвящена взаимодействию этих читательниц с женщинами. И, как и в «Памяти», и в «Заблудившемся трамвае», путь приводит к смерти, однако она лишь открывает новый этап. Если в более ранних стихотворениях («Путешествие в Китай», «Орел» и пр.) смерть не воспринималась даже как повод для остановки пути, то в поздней поэзии путь приводит к смерти как к некому прорыву в новый мир – и новую дорогу. Читатели стихотворений Гумилева предстают перед Богом и ждут его суда, попадают в новую реальность.

Тема смерти как перехода в новую жизнь, новое существование, метемпсихоза обыгрывается и в «Персидской миниатюре»:

Когда я кончу наконец  
Игру в cache-cache со смертью хмурой,  
То сделает меня Творец  
Персидскою миниатюрой.

(«Персидская миниатюра») [316]

Если в «Памяти» в тело входит новое «я», то в «Персидской миниатюре» «я»-субъект превращается в неодушевленный предмет, миниатюру, в сюжете которой соединены путник-Дон-Жуан (принц, наблюдающий за девушкой, которая качается на качелях), путник-охотник (шах, который преследует серну) и образ райского сада:

И ни во сне, ни наяву  
Невиданные туберозы,  
И сладким вечером в траву  
Уже наклоненные лозы.

(«Персидская миниатюра») [316]

При этом «я»-субъект не тождественен ни душе, ни телу: это отдельная сущность, подробно описанная в трехчастном стихотворении «Душа и тело». Душа в этом произведении «бросила мой дом» и оказалась прикованной к земному шару (следовательно, «дом» находится за его пределами), и ее монолог печален. Тело выступает, напротив, с оптимистической точки зрения, но говорит о своей смертности:

Но я за все, что взяло и хочу,  
За все печали, радости и бредни,  
Как подобает мужу, заплачу  
Непоправимой гибелью последней.

(«Душа и тело») [312]

Примерно в таком же ключе обозначено противопоставление души и тела в «Шестом чувстве»: радующееся плотским наслаждениям тело и томящаяся душа:

Прекрасно в нас влюбленное вино  
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,  
И женщина, которую дано,  
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой,  
Что делать нам с бессмертными стихами?

(«Шестое чувство») [329]

Однако в «Душе и теле», помимо двух обозначенных в заголовке антагонистов, есть еще и некая третья сущность, «я». «Я» в этом стихотворении – вечный субъект, по отношению к которому и душа, и тело вторичны – «только слабый ответ сна, / Бегущего на дне его сознания». В таком понимании антагонизма души, тела и «я» Гумилев близок философии Платона: «По Платону, человеческая душа состоит как бы из двух «частей»: высшей – разумной, с помощью которой человек созерцает вечный мир идей и которая стремится к благу, и низшей – чувственной. ... Платон – сторонник теории переселения душ; после смерти тела душа отделяется от него, чтобы затем – в зависимости от того, насколько добродетельную и праведную жизнь вела она в земном мире, – вновь вселиться в какое-то другое тело (человека или животного). И только самые совершенные души, по Платону, совсем оставляют земной, несовершенный мир и остаются в царстве идей. Тело, таким образом, рассматривается как темница души, из которой последняя должна освободиться, а для этого очиститься, подчинив свои чувственные влечения высшему стремлению к благу. Достигается же это путем познания идей, которые созерцает разумная душа»<sup>22</sup>. «Я»-субъект Гумилева близок разумной, высшей части души Платона своим стремлением к вечным и возвышенным идеям:

– Ужели вам допрашивать меня,  
Меня, кому единое мгновенье  
Весь срок от первого земного дня  
До огненного светопреставленья?

– Меня, кто, словно древо Игдразиль,  
Пророс главою семью семь вселенных,  
И для очей которого, как пыль,  
Поля земные и поля блаженных?

(«Душа и тело») [312]

Тем самым «Огненный столп» продолжает и наметившиеся в «Костре» идеи о наличии иной, истинной жизни. В размещенных после «Души и тела» «Канцонах» также возникает мысль о платоновском противопоставлении эйдоса – его бледному отражению в земном мире:

Там, где все сверканье, все движенье,  
Пенье все, – мы там с тобой живем.

<sup>22</sup> Фролов И.Т. Введение в философию. – М.: Республика, 2003. // Цит. по Электронный ресурс <https://fil.wikireading.ru/7759>

Здесь же только наше отраженьё  
Полонил гниющий водоем.

(«Канцона вторая») [315]

Мысль о настоящем, истинном мире упоминается и в не вошедшем в «Огненный столп» стихотворении «Среди бесчисленных светил...»:

Среди бесчисленных светил  
Я вольно выбрал мир наш строгий  
И в этом мире полюбил  
Одни веселые дороги.

(«Среди бесчисленных светил...») [409]

Эта идея также близка концепции Платона: разумная душа, которая вела праведную жизнь, получает новое воплощение. У Гумилева это воплощение является результатом свободного выбора души, припоминающей о прежней жизни (платоновское «знание как припоминание»):

И если мне порою сон  
О милой родине приснится,  
Я так безмерно удивлен,  
Что сердце начинает биться.

Ведь это было так давно  
И где-то там, за небесами.  
Куда мне плыть – не все ль равно,  
И под какими парусами?

(«Среди бесчисленных светил...») [409]

Семантическое пространство стихотворений «Огненного столпа» пронизано диахронически осмысляемыми психологическими, мифологическими, культурными, параллелями, позволяющими одним смыслообразам «просвечивать» сквозь другие. Отсюда нарушение причинно-следственных связей и линейного течения времени в ряде стихотворений, что в итоге приводит к контаминации разновременных и разноплановых образов, объединенных в соответствии с ассоциативной логикой автора. Лирическое развертывание смысла происходит по принципу «наложения планов», как если бы на один «кадр» сделали несколько фотографических снимков.

Ярким примером подобной образно-смысловой «интерференции» может служить стихотворение «У цыган», в котором сюжетное действие разворачивается одновременно сразу в двух пространственно-временных планах – в реальной действительности (в ресторане, где поют и пляшут цыгане, «где пробки хлопают, люди кричат») и в ирреальном мире («иных, родных... краях»: то ли на лесной поляне у костра, то ли «в струге алмазном», плывущем по реке).

Соответственно, и лирический герой начинает двоиться: он и пьяный ресторанный гость

(ср.: «Толстый, качался он, как в дурмане... На ярко-красном его доломане / Сплетались узлы золотых шнуров»), и в то же время, он – бенгальский тигр (ср.: «Ржавые листья топчет гость влюбленный, кружащийся в толпе бенгальский тигр»).

По тому же принципу построен и «Лес» и «Заблудившийся трамвай». Сюрреалистические наложения образов (сохраняющих свою смысловую очерченность и акмеистическую пластичность) характеризуют не столько картину мира автора, сколько картину его сознания, те процессы, которые в нем происходят (чувственные восприятия, свободный поток ассоциаций, интуитивные прозрения, толчком к которым служат внешние впечатления или «включение» механизмов родовой памяти и т.п.). Прошлое, настоящее и будущее предстает в стихах позднего Гумилева в виде «потока сознания», скрещивания и переплетения психических состояний, залогом целостности которых выступает память.

Отметим, что вариант пути к смерти в бреду – это и еще один вид «выхода из тупика», характерного для «Огненного столпа». Тупик можно преодолеть / забыть в бреду, либо в состоянии опьянения – пьян герой «У цыган», пьян и герой «Пьяного дервиша» (при том, что дервиш как представитель ислама вообще не должен употреблять спиртное). Дервиш идет не к смерти (хотя пьяные скитания приводят его, среди прочего, и на кладбище), вино позволило ему открыть истину, рефреном повторяющуюся в конце каждой строфы: «Мир лишь луч от лика друга, все иное – тень его!». Эта мысль смыкается с мотивом другого, истинного бытия, представленном и в «Душе и теле», и в «Канцонах». Состояние опьянения героя не обязательно вызвано употреблением чего-либо – его может охватить и опьяняющее счастье (как в написанном в 1917 году «Рыцаре счастья», не вошедшем в «Огненный столп»). «Рыцарь счастья» становится своего рода подведением итогов для «пути конквистадора»: герой готов рассказать «Как сладко жить, как сладко побеждать / Моря и девушек, врагов и слово», однако сам уже не стремится вновь совершать указанные подвиги, а лишь воспекает их, обращаясь ко всем, кто уныл и недоволен.

Путь к смерти становится смысловой доминантой «Огненного столпа». В нескольких стихотворениях этого сборника главными героями являются некие вымышленные существа – женщина с копащей головой в «Лесе», дева-птица из одноименного стихотворения, которые возникают перед читателем, фактически, в момент своей смерти: и та, и

другая появляются из загадочного, мистического пространства (леса, в котором «великаны жили, карлики и львы»), взаимодействуют с обыкновенными людьми – кюре, пастухом – и умирают. Это актуализирует концепт границы, неразрывно связанный с концептом пути: как и в раннем периоде творчества поэта, достижение границы, окончание пути мыслится как печальное событие: и женщина-кошка, и дева-птица печальны, они плачут, стонут, вздыхают. И если мотивы женщины-кошки из «Леса» нам неизвестны, то дева-птица рассказывает о причинах своей печали, вызванной также неким экзистенциальным тупиком: ее судьба – умереть прежде, чем родится ее возлюбленный.

Граница между мирами становится подвижной и проницаемой: для ее осязания обязательно входить в мистическое пространство, в мир легенд: в стихотворении «Леопард» убитый главным героем на охоте леопард преследует его и убивает, «чтоб я снова мог родиться / В леопардовой семье». Тем самым в данном стихотворении актуализируется и важная для «Огненного столпа» тема переселения душ, и характерный для всего творчества Гумилева образ путника-охотника, который сам становится объектом преследования.

Концепт границы оказывается в контексте «Огненного столпа» субконцептом для концепта пути: мир, моделируемый стихотворениями этого сборника, мистичен, разделен на автономные, но взаимопроницаемые миры, и один и тот же путь может параллельно осуществляться в нескольких мирах. Двоемирие и многомирие представлено в «Памяти», «Заблудившемся трамвае», «У цыган», «Леопарде». Пребывание на границе сопровождается озарением, при этом герой зачастую приближается к переходу между мирами случайно. Показателен в этом отношении «Звездный ужас», индизонательно описывающий переход от старого мира к новому: племя, которое никогда не поднимало головы и не смотрело в небо, в итоге рассматривает звезды. «Звездный ужас» достаточно прозрачно отсылает к чеховскому «небу в алмазах», которое увидят люди будущего, однако Гумилев помещает действие стихотворения в свою любимую Африку. Описание перемен в жизни племени показывает, что переворот не может обойтись без жертв: погибает осмелившийся взглянуть в небо взрослый мужчина, сходит с ума его жена, однако их дочь, только что потерявшая обоих родителей, смотрит в небо с большим воодушевлением, и не только не боится, а напротив, вдохновляет все племя:

и вот все племя  
Полегло, и пело, пело, пело,  
Словно жаворонки жарким полднем,  
Или смутным вечером лягушки.

(«Звездный ужас») [342]

Знаковым моментом является то, что новый мир принимает и радостно приветствует именно молодое поколение: сначала восьмилетняя девочка, затем 18-летняя девушка. Молодые люди видят в небе зверей (ср. «зоологический сад планеты»), цветы, «золотые пальцы» – их восприятие неба позитивно в отличие от мистического ужаса старшего поколения.

Интересным представляется также следующий факт: никто из представителей племени не смотрит в небо, стоя, подняв голову, хотя физически человек вполне может это сделать. Все герои «Звездного ужаса», начиная со старика, который случайно увидел небо, перевернувшись во сне на спину, смотрят на него лежа. Аллегорически это может обозначать, что для привыкания к новому миру, к его новому устройству и вызовам, необходимо бросить все свои прежние занятия:

Он свое оплакивал паденье  
С кручи, шишки на своих коленях,  
Гарра и вдову его, и время  
Прежнее, когда смотрели люди  
На равнину, где паслось их стадо,  
На воду, где пробегал их парус,  
На траву, где их играли дети,  
А не в небо черное, где блещут  
Недоступные чужие звезды.

(«Звездный ужас») [342]

Сравнение переворота в сознании с пением, более того, единым, хоровым, всенародным пением, перекликается с блоковским призывом «слушать революцию»<sup>23</sup>. В контексте «Звездного ужаса» показано, что, с одной стороны, новый мир прекрасен – и свидетельством тому является вдохновение, охватившее все племя, – но и старый мир был по-своему прекрасен, и его очень жаль. Старик же, с кошмарного пробуждения которого и начался сюжет истории, оплакивает «свое паденье» – и это не только падение в прямом смысле (он падает, не заметив в темноте кручу), но и в переносном – именно он первым, хоть и ненамеренно, посмотрел на небо и стал зачинщиком переворота.

Экзистенциальный тупик, зафиксированный в стихотворениях последних лет жизни поэта,

<sup>23</sup> Блок А.А. Интеллигенция и революция // «Знамя труда», 1918, 19 января. // Цит. по Электронный ресурс [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_intelligentzia\\_i\\_revolutzia.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligentzia_i_revolutzia.shtml)



таким образом, может быть преодолен несколькими способами: взрывом и переворотом, попыткой «оглянуться назад» и подвести итоги, смертью с последующим метемпсихозом.

Особенно ярко эти тенденции проявились в стихотворении Гумилева «Заблудившийся трамвай». Структурообразующим мотивом стихотворения «Заблудившийся трамвай» становится мотив пути. При этом фантастические пространственные «смещения» в этом стихотворении обусловливаются временной инверсией, которая приводит к парадоксальным семантическим сдвигам, связанным с наложением хронологических пластов (ср.: «Мчался он бурей темной, крылатой, / Он заблудился в бездне времен...»). Это стихотворение может быть прочитано как в ключе метемпсихоза, так и в ключе православной идеи эона – как восхождения героя к своему надвременному прообразу, посредством совмещения всех разновременных событий в один панхронический пучок и воспоминания о всех проявлениях этого прообраза в других временах.

В пользу последнего прочтения говорит и то, что «в оконной раме» промелькнул старик умерший «в Бейруте год назад», что исключает идею метемпсихоза, поскольку старик появляется в пространстве Петрограда – значит перед нами совмещение временных планов, а не перерождение души лирического героя. Собственно, совмещение времен оборачивается и совмещением пространств, приуроченных к каждому из этих времен. Мотивацией подобных наложений могут служить механизмы человеческой памяти, которая вольна «сжимать» время и трансформировать пространство. Но личная авторская память, постепенно расширяясь, начинает вбирать в себя мифопоэтически сдвинутое пространство культуры (как это наблюдалось и в стихотворении «Лес»).

Так, ситуации современной действительности по ассоциативному принципу притягивают аналогичные литературные коллизии. Совсем не случайно в тексте стихотворения сразу после жуткого видения торговли «мертвыми головами» возникает идиллическая тема «Машеньки», развиваемая в коллизиях, типология которых напоминает инверсированный сюжет «Капитанской дочки». Ведь основная тема пушкинского романа – «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», в условиях которого сохранение личной и дворянской чести возможно только ценою собственной жизни. Отсюда – и гумилевские «поправки» пушкинского счастливого финала, и трагедий-

ная, «панихидная» тональность последних строк «Заблудившегося трамвая».

Но это еще не все. В эонический архетип всевременности и всепространства оказывается включено и будущее. Оно предстает в сюрреалистическом образе «зеленой», в которой:

*Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают...  
В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне...*

Гумилев здесь не просто дает свою интерпретацию действительности, а творит новую реальность в графически четких и в то же время как бы галлицинирующих образах, содержащих предвидение собственной насильственной смерти и коллективной судьбы в эпоху Большого террора (когда человеческая жизнь будет стоить не больше, чем капуста и брюква).

Но если роковая «логика пути» приводит лирического героя к гибели, то мистический поиск «Индии Духа» увенчивается небывалым духовным прорывом и сакральным озарением, позволяющим постичь тайну вселенского бытия и обрести духовную свободу:

*Понял теперь я: наша свобода –  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.*

Есть основания полагать, что сам Гумилев считал стихотворение «Заблудившийся трамвай» – образцом «мистической поэзии». В интервью (1917) английскому журналисту Бечхоферу Гумилев поясняет, что понимает мистической поэзией: «Сегодня она возрождается только в России, благодаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет – это завещание Бога-Отца, Новый Завет – Бога Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этими ожиданиями. <...> Когда современный поэт чувствует ответственность перед миром, он обращает мысли к драме как к высшему выражению человеческих страстей, чисто человеческих страстей. Но когда он задумывается о судьбе человечества и о жизни после смерти, тогда он и обращается к мистической поэзии»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С.307.

Как следует из процитированного интервью (которое могло бы служить комментарием к «Заблудившемуся трамваю»), мистические прозрения поэта тесно связаны с его размышлениями о духовной судьбе России. Отсюда и реминисцентный образ «Медного всадника», символизирующий «твердыню» российской государственности и сразу следующий за ним образ «твердыни православия» – Исакия. Символичен тот факт, что Исаакиевский Собор оказывается «конечным пунктом» трамвайного маршрута, некоей «точкой сборки», собирающей время и пространство. Очевидно, православие осмысляется поэтом как некая нерушимая национальная твердь, общий «соборный знаменатель» русского народа, с которым лирический герой ощущает глубинную, сакральную связь. Вот почему стихотворение заканчивается мотивом церковного отпевания самого себя – как умершего – и признанием, на

которое способен только поэт, сознательно делающий трагический выбор:

*... трудно дышать, и больно жить...*

*Машенька, я никогда не думал,*

*Что можно так любить и грустить.*

«Заблудившийся трамвай» – уникальное произведение, написанное «визионером и пророком» (А.Ахматова), предвидевшим свою судьбу и судьбу своего поколения.

В итоге Гумилев в «Огненном столпе» вырабатывает новый поэтический метод который он сам назвал (в рецензии на стихи В.Нарбута) «галлюцинирующим реализмом», сплавляющим в единой сюрреалистической картине «измененное состояние сознания» с «измененным состоянием мира». Эта творческая стратегия позже получит свое развитие в поэтике позднего Мандельштама (в «Стихах о неизвестном солдате») и поздней Ахматовой (в «Поэме без героя»).

**Зобнин Ю. В.**

доктор филологических наук, профессор, исследователь творчества  
Н. С. Гумилева и поэзии Серебряного века (посмертная публикация)

## ГЛАВА ПЕРВАЯ ИЗ НЕЗАВЕРШЕННОЙ КНИГИ О ВЯЧЕСЛАВЕ ИВАНОВИЧЕ ИВАНОВЕ, «ВЯЧЕСЛАВЕ ВЕЛИКОЛЕПНОМ» СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Был ранний час, и солнце в тверди ясной  
Сопровождали те же звезды вновь,  
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный

Божественная двинула Любовь.  
*Данте Алигьери. Ад. Песнь I.*

### I

Образ отца, **Ивана Тихоновича Иванова** (1816-1871), скончавшегося, когда его единственному ребенку от второго брака едва исполнилось пять лет, сохранился в творчестве сына-поэта исключительно как ряд обрывочных, романтически-туманных младенческих воспоминаний:

Отец мой был из нелюдимых,  
Из одиноких, – и невер.  
Стеля по мху болот родимых  
Стальные цепи, землемер<sup>1</sup>  
(Ту груди звучную, чьи звенья

<sup>1</sup> Земля в традиционно аграрной России являлась основным источником дохода и, начиная с XV века, передавалась (на разных условиях) в пользование служилым людям, которые затем привлекали на свое «поместье» работников-крестьян, или облагали оброком уже проживающих на ней земледельцев. С 1714 г. поместные земли отошли в собственность помещиков, ставших особым, привилегированным сословием. Поместное землевладение ставило государство перед необходимостью четко обозначать границы (*межи*) казенных земель и частных владений. Помимо того, межевые споры все время возникали и среди самих помещиков. Для урегулирования конфликтов между землевладельцами и возник институт государственных чиновников-землемеров, которые являлись на места с измерительным инструментом (мерными цепями и шагомером) и сверяли соответствие реальных межей с документально подтвержденными земельными имущественными границами. Естественно, что работа землемера проходила в бесконечных разъездах с места на место с весьма объемным багажом. Следует добавить, что после манифеста 19 февраля 1861 года об освобождении крепостных крестьян и отхода их земельных участков (наделов) в общинную или подворную крестьянскую собственность, аграрные отношения в стране крайне обострились и, соответственно, работа землемеров (в том числе – Ивана Тихоновича Иванова) стала очень интенсивной.

Досель из сумерек забвенья  
Мерцают мне, – чей странный вид  
Всю память смутную давит), -  
Схватил он семя злой чахотки,  
Что в гроб его потом свела.  
Мать разрешения ждала, -  
И вышла из туманной лодки  
На брег земного бытия  
Изгнанница – душа моя.

Из бесед с семидесятилетним Ивановым его секретарь Ольга Шор вынесла убеждение, что лично «отца своего Вячеслав почти не знал». Тем не менее, из семейных преданий известно, что тот, служивший в Москве чиновником Министерства государственного имущества, был несчастлив в первом браке: жена Генриетта, оставив на его руках двух сыновей, бежала из семьи в начале бурных для русского общества 1860-х годов.

Эта эскапада, о конкретных мотивах и обстоятельствах которой мы не знаем ничего, была вполне *в духе эпохи*: реформы, начатые императором Александром II с момента вступления на престол (1856), за минувшее пятилетие вскружили голову целому поколению интеллигентной молодежи, взявшему на вооружения идею отрицания патриархальных отечественных ценностей, идею *нигилизма*. «Это было отрицание во имя личной свободы, всяких стеснений, налагаемых на человека обществом, семьей, религией, – вспоминал «лихие шестидесятые» революционер С. М. Степняк-Кравчинский. – Нигилизм был страстной и здоровой реакцией против деспотизма не политического, а нравственного, угнетающего личность в ее частной, интимной жизни». Сложно судить насколько «здоровым» было это модное поветрие, но страстности русским нигилистам и, особенно, *нигилисткам* было, действительно, не занимать: девушки и молодые женщины, начитавшись Чернышевского и Бакунина, смело «бросали вызов предрассудкам», – и хорошо, если дело обходилось только короткой стрижкой и курением «папихоток» в общественных местах...

Неизвестно, насколько Генриетта Иванова руководствовалась в своем порыве идеологическими соображениями, но то, что она находилась, так сказать, в кругу идей эпохи – несомненно. В доме Ивановых на рубеже 1850-х – 1860-х годов водились свежие номера «Современника», «Искры», а то и «Колокола»: без этого образ разночинца-«шестидесятника» просто непредставим, а Иван Тихонович был

...века сын! Шестидесятых  
Годов земли российской тип;  
«Интеллигент», сиречь «проклятых  
Вопросов» жертва – или Эдип...

«Проклятые вопросы», действительно, сыграли с ним злую шутку. Вряд ли достойный землемер подозревал, что призыв к «эмансипации», гремевший со страниц демократических изданий, будет воспринят его собственной женой столь буквально...

Брошенный муж, переживая свою трагедию, искал поддержку у старинной знакомой семьи, бывшей воспитанницы известного семейства ученых московских немцев Кёппенов **Александры Дмитриевны Преображенской** (1824-1896). Если вспомнить явно инославное имя легкомысленной супруги Ивана Тихоновича, вполне можно предположить, что и Генриетта принадлежала к немецкому московскому клану, еще с допетровских времен игравшему существенную роль в культурной и промышленной жизни русской столицы. По крайней мере, Генриетта познакомилась с Александрой Дмитриевной именно в доме Кёппенов, прозвав ее тут же «рыбой» и «царевной Несмеяной». Это впрочем, не помешало возникшей дружбе, подтвердив лишний раз истину о том, что крайности сходятся. «Александрина» скоро стала confidentкой Генриетты и та, оказавшись замужней дамой, постоянно приходила жаловаться на невыносимый характер супруга. Впрочем, особого сочувствия у Александры Дмитриевны подобные откровения подруги не находили, а скандальное бегство Генриетты из семьи она решительно осудила и твердо стала на сторону оскорбленного мужа и осиротевших приживой матери детей.

К моменту разрыва Ивана Тихоновича с женой, Александра Дмитриевна, похоронив своих престарелых воспитателей, жила у Большого Вознесенья, «своим домком» с прислугой, пожилой украинкой Татьяной, одиноко и благочестиво, всерьез задумываясь об уходе в монастырь. Господь рассудил иначе: визиты Ивана Тихоновича, его печальные рассказы, –

Как оставался безответен  
Призыв души его больной,  
Как он покинут был женой, –  
сообщили внезапный поворот в намереньях, к которому она обратилась со всей сострадательной истовостью внучки русского сельского священника. Более того, «царевна Несмеяна», в отличие от своей подруги, вовсе не видела в суровой интеллигентской духовной и интеллектуальной самоуглубленности Ивановой, в его замкнутости и прямоте – недостаток, могущий служить источником постоянного раздражения. Наоборот, в ее глазах это было чертой, несомненно, привлекательной, как в его человеческом, так и в *мужском*, эротическом облике:

Он холодно-своеобычен  
И непохож ни на кого;  
Каким-то внутренним отличен  
Сознанием права своего –  
Без имени, без титул обрядных –  
На место меж людей изрядных.  
Под пятьдесят; но седины  
Не видно в бороде. Темны  
И долги кудри; и не странен  
На важном лике, вслед волос  
Закинута – огромный нос.  
Движеньем каждым отчеканен  
Ум образованный... Года? –  
Но мать совсем не молода.

Дело решила судьба: Генриетта Иванова в «беггах» вдруг скоропостижно скончалась и Иван Тихонович, получивший вместе с вдовством полную свободу в своих чувствах, недолго думая, привел в домик на Вознесенской сыновей Анатолия и Евгения, велел детям встать на колени перед потрясенной «Александринкой» и «просить как-нибудь за них всех».

Мальчики-сироты встали на колени и сказали Александре Дмитриевне просто:  
– Будь нам мамой!..

В начале 1865 года Иван Тихонович и Александра Дмитриевна обвенчались в уже знакомом читателю Георгиевском храме в Грузинах и поселились в домике «напротив Зоологического сада», а вскоре разменявшая четвертый десяток «молодая» сообщила мужу о грядущем прибавлении семейства.

## II

Александра Дмитриевна, как уже говорилось, была внучкой сельского священника и дочерью

московского судебного чиновника, служившего в Сенате. Осиротев в ранней юности, она поступила в услужение в дом главноуправляющего имений князя М. С. Воронцова Карла Ивановича Кёппена, прижилась там и обрела в бездетной супружеской чете Кёппенов вторых родителей:

...Сироту за дочь лелеять  
Взялась немецкая чета:  
К ним чтицей в дом вступила та.  
Отрадно было старым сеять  
Изящных чувств и знаний сев  
В мечты одной из русских дев.

Убежденный гуманист-просветитель, ученый богослов, лесовод и ботаник К.И. Кёппен был сыном доктора медицины Марбургского университета Иоганна Кёппена (Johann Kerpen), прибывшего с супругой Каролиной в 1786 г. в Россию в числе 30 немецких врачей, приглашенных Екатериной Великой для налаживания здесь системы здравоохранения по европейскому образцу. Иоганн Кёппен был определен заведовать медицинской частью на Украину, в Харьков. Сыновья Иоганна и Каролины Петр и Карл, родившиеся уже в России, учились в Харьковском университете, где в 1815 году Карл Иванович Кёппен получил степень магистра философии (годом ранее степень магистра правоведения получил его старший брат, впоследствии – прославленный академик, филолог-славист, статистик и географ).

Как раз в эти годы в России активно разворачивалась деятельность Библейского общества, созданного по инициативе обер-прокурора Синода князя А. Н. Голицына, личного друга императора Александра I. По образцу британского, русское Библейское общество ставило своей задачей перевод Библии на различные языки и распространение книг среди самых широких кругов населения, включая беднейшие слои<sup>2</sup>. В Харькове отделе-

<sup>2</sup> Выдающимся деянием Библейского общества стал перевод Священного Писания на русский язык, начатый по императорскому указу 28 февраля 1816 года. Огромный вклад в эту работу, продолжавшуюся вплоть до закрытия Общества в 1826 г., внесли митрополит Московский Филарет (Дроздов), ученые богословы Петербургской, Московской и Киевской духовных академий. Всего же за 12 лет существования русского Библейского общества оно издало 876772 экземпляра различных библейских текстов (из них – 208068 экземпляров полной Библии) на 41 языке (в том числе – на 14 языках и наречиях, бытовавших в Российской Империи).

Деятельность А. Н. Голицына на посту обер-прокурора Синода, главы Министерства вероисповеданий и Библейского общества вызвала протест со стороны консервативных кругов духовенства, вождем которых был архимандрит Фотий. 15 мая

ние русского Библейского общества действовало весьма активно, и К. И. Кёппен имел возможность проявить свои богословские познания в полной мере. Увлечение толкованием библейских текстов (особенно – Ветхого Завета) он пронес через всю свою жизнь, начинал утро с чтения Священного Писания и до конца своих дней совершенствовал знание иврита, греческого и латыни:

С осанкою иноплеменной  
Библейский посещали дом  
То квакер в шляпе, гость надменный  
Учтиво-чопорных хором,  
То меннонит, насельник Юга.  
Часы высокого досуга  
Хозяин, дерптский богослов<sup>3</sup>,  
Все посвящал науке слов  
Еврейских Ветхого Завета.  
В перчатке черной (кто б сказал,  
Что нет руки в ней?) он стоял  
И левою писал с рассвета,  
Обрит и степен, в парике  
И молчаливом сюртуке.

Другой яркой страницей деятельности братьев Кёппенов стало их сотрудничество с гра-

1824 года Александр I вынужден был уступить: А. Н. Голицин был отстранен от обер-прокурорской должности, а Министерство вероисповеданий распущено. После этого оставаться президентом Библейского общества А. Н. Голицин, естественно, не мог, хотя его заслуги в создании и деятельности этой крупнейшей русского просветительской организации первой четверти XIX века были весьма велики.

Справедливости ради, надо сказать, что и сам Голицин давал поводы для недоумения и возмущения не только со стороны религиозных фанатиков, но и со стороны обычных православных мирян, не видящих необходимости в каких-либо сомнительных новациях, если речь идет не о культурном, а о *молитвенном* общении. Обер-прокурор Синода не находил предосудительным для себя участвовать в богослужениях квакеров и даже – в молитвенных собраниях у Е. Ф. Татаринной, которые проводились по образцу хлыстовских оргий. Что же касается самого русского Библейского общества, то оно существовало до 12 апреля 1826 г., когда новый император Николай I специальным указом приказал прекратить все виды деятельности Общества и распустить существовавшие на тот момент 289 частных отделов во всех концах России.

<sup>3</sup> О связи К.И. Кёппена с *Дерптским* (ныне – Тартуским) университетом на настоящий момент никакой информации нет. Возможно, Иванов путает его с племянником, естествоиспытателем *Федором Петровичем Кёппеном* (1833-1908), действительно получившим образование в Дерпте. Автор фундаментальных трудов по энтомологии, ботанике и зоологии, Ф. П. Кёппен во второй половине жизни работал заведующим отделом по математическим, естественным и медицинским наукам Императорской публичной библиотеки и был членом ученого комитета Министерства народного просвещения.

фом (а затем князем) *Михаилом Семеновичем Воронцовым*, с весны 1823 года занимавшим пост Новороссийского генерал-губернатора и бессарабского наместника (т.е. возглавлявшего весь причерноморский край). Канцелярия Воронцова располагалась в Одессе, куда сорокалетний генерал-губернатор, деятельный и честолюбивый, собирал отовсюду талантливую и энергичную молодежь<sup>4</sup>. Стараниями Воронцова член-корреспондент Российской Академии наук П. И. Кёппен в 1827 году был назначен помощником главного инспектора Министерства внутренних дел по шелководству, садоводству и виноделию, переселился в Крым и семь лет собирал материалы по географии, естественной истории и хозяйству Причерноморья. По-видимому, в это же время в поле зрения Воронцова ока-

<sup>4</sup> В современном отечественном сознании М. С. Воронцов намертво связан с пушкинской эпиграммой о «*полу-милорде, полу-кутце*»*et*с*et*. Ввиду того, что инвектив, спровоцированных этими строками, в прошлой и современной исторической литературе более чем достаточно (и нисколько не отрицая многих неприятных черт в характере Воронцова и его несомненных грехов), воспользуемся случаем сказать все-таки несколько добрых слов о Михаиле Семеновиче – он того заслуживает.

М. С. Воронцов был талантливым руководителем, как военным, так и гражданским. Высокомерный, обидчивый и злопамятный, если дело касалось конкретных личностей, он был внимателен к подчиненным вообще, видя своей задачей создание наилучших условий для проявления их деятельной инициативы. Командуя в 1815-1818 гг. русским корпусом во Франции, М. С. Воронцов на свой страх и риск *первым в истории русской армии отменил телесные наказания* – не из соображений человеколюбия, а в силу здравого рассуждения, что подобные унижительные обычаи роняют авторитет победителей-русских в глазах побежденных французов. Перейдя на гражданское поприще, он с первых шагов показал себя прагматиком, стремящимся повысить благосостояние вверенного ему края путем последовательной и грамотной кадровой политики, развития торговли, более эффективного использования экономического потенциала местного сельского хозяйства (та же эпопея с кёппенским крымским виноградом), улучшения судоходства и т.д.

И это ему, действительно, удалось.

Что же касается «пушкинского» эпизода, то ни Александр Сергеевич, ни Михаил Семенович не оказались здесь образцами для подражания, прежде всего, потому, что между ними оказалась женщина – Елизавета Ксаверьевна Воронцова (которой, кстати, в данный момент была увлечена А. Н. Раевским). Помимо того, «хозяйственник» Воронцов и в самом деле имел туманное представление об эстетических ценностях. «Раз, – вспоминал об одесских встречах с М.С. Воронцовым в «пушкинскую весну» Ф.Ф. Вигель, – он сказал мне: “Вы, кажется, любите Пушкина; не можете ли вы склонить его заняться чем-нибудь путным под руководством вашим?” – “Помилуйте, такие люди умеют быть только великими поэтами”, – отвечал я. – “Так на что же они годятся?” – сказал он».

В этой сцене – весь Воронцов.

зался и К. И. Кёппен, который стал заниматься здесь лесоводством и виноградарством – и столь успешно, что в 1833 г. получил за заслуги чин надворного советника.

В 1834 г. министр народного просвещения граф С. С. Уваров вызывал Петра Кёппена в Петербург; Карл же Кёппен так и остался на службе у Воронцова, а после смерти князя (†1856) – у его наследников. В момент появления в семье Карла Ивановича юной сироты Александры Преображенской тот жил в Москве, руководя отсюда всем громадным хозяйством воронцовских земель, раскинувшихся «от тундры до степных окраин».

Александра Дмитриевна была миловидна (что свойственно, впрочем, подавляющему большинству молодых и здоровых русских девушек), серьезна и благочестива (чем могут похвастаться немногие), а также обладала пытливым умом и глубоким чувством прекрасного (удел единиц). В стихотворном портрете, нарисованном сыном (а он единственный, которым и следует удивляться читателю, ибо никаких других изображений – ни рисованных, ни фотографических – матери поэта до нас не дошло) изображается «дева русская» –

Похожа поступью на паву, -  
Кровь с молоком, – она цвела  
Так женственно-благоуханно,  
Как сердцу русскому желанно.  
И косы темные до пят  
Ей достигали. Говорят  
Пустое всё про «долгий волос»<sup>5</sup>:  
Разумницей была она –  
И «Несмеяной» прозвана.  
К тому ж имела дивный голос:  
«В театре ждали б вас венки» -  
Так сетовали знатоки.

Старики Кёппены, искренне полюбив «Александрину», стремились развить все благородные свойства, дарованные этой яркой натуре от рождения. Однако вскоре выяснилось, что таланты сообщены воспитаннице прихотливо неравномерно. Так, по свидетельству сына (уже не поэтическому, а прозаическому), несмотря на все усилия воспитателей-немцев, Александра Дмитриевна так и не одолела немецкого языка и до конца дней оставалась не в ладах даже с русским правописанием. Зато она – жадный и благодарный слушатель, легко усваивающий благородный художественный вкус старого книжника, равно хорошо знакомого, как

<sup>5</sup> Иванов имеет в виду пословицу: «Долгий волос – короткий ум».

с немецким, так и с русским искусством. Попав в дом Кёппенов Александра Дмитриевна быстро расстается с прежним пристрастием к «легкомысленным» французским авторам и романтическим романам Марлинского. В ее «девической келье» появляется бюст Гете, она заполняет «вороха тетрадей списанными стихами» и зачитывается статьями В.Г. Белинского (сыну она рассказывала, что в молодые годы «водила знакомство» с сестрой великого критика<sup>6</sup>).

Другим персонажем ее рассказов был молодой А. Н. Островский, для которого она даже что-то «переписывала». Это возможно: в марте 1850 года, после публикации в «Московитянине» комедии «Свои люди – сочтемся», двадцатисемилетний автор стал популярен среди интеллигентной московской молодежи настолько, что в трактирах, за книжкой журнала выстраивались очереди. Впрочем, Островский, печатавшийся в «Московском городском листке» и выступавший с чтением своих «сцен» на университетских литературных вечерах, имел устойчивый круг молодых почитателей (и почитательниц) с конца 1840-х годов, а Александра Дмитриевна была практически ровесница драматурга.

Еще один возможный круг ее литературных знакомств в 1840-е – 1850-е годы – московские славянофилы (А. С. Хомяков, братья Киреевские, братья Аксаковы, Ю. Ф. Самарин, А. И. Кошелев и др.), регулярно публиковавшиеся в том же «Московитянине» и выпускавшие собственный «Московский сборник» в 1846, 1847, 1852 гг. Здесь можно вспомнить А. И. Герцена, писавшего о «молодой Москве сороковых годов», принимавшей деятельное участие в спорах вокруг идеи самобытности России (в герценовской иронической терминологии – спорах «за мурмолки и против них»): «Барыни и барышни читали статьи очень скучные, слушали прения очень длинные, спорили сами за К. Аксакова или за Грановского, жалея *только*, что Аксаков слишком славянин, а Грановский недостаточно патриот. Споры возобновлялись на всех литературных и нелитературных вечерах, на которых мы встречались – а это было раза два или три в неделю. В понедельник собирались у Чаадаева, в пятницу у Свербеева, в воскресенье у А.П. Елагиной. Сверх участников

<sup>6</sup> Насколько точно отражает эта формула реальное положение дел – судить сложно, но Александра Григорьевна Белинская, действительно, некоторое время проживала в Москве, уехав из нее с мужем, педагогом М.Н. Козьминичем к месту его нового назначения в Пензу только в 1847 году, т.е. когда А.Д. Преображенской было уже около двадцати трех лет.

в спорах, сверх людей, имевших мнения, на эти вечера приезжали охотники или даже охотницы, и сидели до двух часов ночи, чтобы посмотреть, кто из матадоров кого отделает и как отделают его самого; приезжали в том роде, как встарь ездили на кулачные бои и в амфитеатр, что за Рогожской заставой». В «Автобиографическом письме» Иванов пишет, что его мать и в 1860-е – 1870-е годы «славянофильствовала с оттенком либеральным», поддерживая прежние знакомства: «Помню, что в детстве заезжал к нам раз толстый барин в голубой шелковой русской рубахе<sup>7</sup> (по фамилии, кажется, Нащокин), и мы ездили с ним куда-то в его карете, а потом мать объясняла мне, что это – “славянофил”».

Даже если все эти «литературные истории» Александры Дмитриевны и являются апокрифическими, а на деле она была не более чем незаметной и немой свидетельницей московской литературной жизни 1840-х – 1850-х гг. – сама попытка выдать *такое* желаемое за действительное уже говорит о многом. И уж, конечно, совершенно очевидно, что и помимо этих громких имен круг общения молодой воспитанницы в доме Кёппенов был неизмеримо выше обычного круга общения московской девушки ее происхождения. И, главное, атмосфера этого дома, по точной формулировке автобиографии Иванова, «взлелеяла» в ее душе «идеал умственного трудолюбия и высокой образованности, который <она> желала видеть непременно осуществленным в своем сыне. Хотелось ей также, чтобы ее будущий сын был поэт». Последнее обстоятельство наглядно свидетельствует, что усилиями Карла Ивановича было совершено настоящее педагогическое чудо...

Однако чудо это имело и свою оборотную сторону, весьма неприятную для молодой московской барышни, да еще обладавшей внешностью Александры Дмитриевны. Она сделалась крайне разборчивой невестой, отпугивающей непритязательных кавалеров из мещан и духовенства:

<sup>7</sup> «Исконно русскую» одежду – косоворотку, зипун и мурмолку – как альтернативу «противоестественному» на отечественной почве западному платью московской интеллигенции, первым стал демонстративно носить самый неистовый из ранних славянофилов К.С. Аксаков. Несмотря на остроумную (и справедливую) насмешку П.Я. Чаадаева, что после такой смены костюма простой московский народ чаще всего принимает славянофила за... «персианина», у К.С. Аксакова нашлось много последователей и элементы национальной «экзотики» в костюме долго отличала последователей московских славянофилов славных 1840-х годов.

...Сколько сороков трезвонят  
По всей Москве ей столько лет.  
И думы скорбные хоронят  
Давно девический расцвет.

Впрочем, свое медленное превращение во второй половине 1850-х годов из красавицы-невесты в старую деву «Александрина», насколько можно понять из рассказов сына, переживала удивительно спокойно, отчасти из-за неких *предчувствий и вещей снов*, которым верила безусловно, –

Заране храм ей снился, – тот,  
Где столько лет ее приход:  
В нем луч в нее метнул Георгий;  
Под жалом Божьего посла  
Она в земную глубь вросла, –

отчасти – из-за развитого чувства долга, отвлекавшего все ее душевные силы на заботу о безнадежно дряхлеющих «старичках».

19 февраля 1861 года, в очередной день рождения Александры Дмитриевны,

Настало Руси пробужденье.

Манифест Александра II «*О всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей и об устройстве их быта*» вызвал в доме Кёппенов всеобщее ликование, оставившее навсегда в душе Александры Дмитриевны восторженно-благоговейное отношение к Царю-Освободителю (она искренне гордилась, что ее день рождения отныне совпадал с днем рождения *новой России*). Если учесть род занятий Карла Ивановича в последний период жизни это ликование может показаться странным, ибо его многолетние сюзерены Воронцовы тогда же

...Охали, дрожа,  
В тот день прощенный – мятежа.

Однако старый идеалист был убежден в том, что освобождение более двадцати миллионов крепостных рабов дает ставшей ему родной стране великий исторический шанс и

Благословил желанный день.

Сразу после этого «старички» слегли окончательно.

В Прощенное воскресенье, возвращаясь из церкви, Анна Дмитриевна вдруг увидела обоих,

нарядных и оживленных, идущих навстречу по многолюдной улице, но тут же затерявшихся, так и не поравнявшись с ней. В изумлении она прибежала домой, где и нашла обоих – бездыханными.

Так случилось первое из видений, заполонивших вдруг жизнь Александры Дмитриевны в следующее, самое важное ее десятилетие.

### III

Ожидание первенца стало для Александры Дмитриевны, вероятно, самым счастливым временем ее семейной жизни. По крайней мере, никакие внешние обстоятельства не омрачали ее. Она зажила московской домохозяйкой в собственном домике на Пресне, любимая мужем и пасынками. Иван Тихонович, продолжая служить землемером в Министерстве государственного имущества, в своих обычных частых разъездах по «полям унылым» с «цепями и циркулем», засыпал беременную жену восторженными письмами,

Где, в благодарном умиленье,  
Увядшей жизни обновленье  
Он славил, скучный клял урок  
И торопил свиданья срок.

Как уже говорилось, Александра Дмитриевна была хорошо, спокойно и глубоко набожна. Теперь, в эти счастливые и одинокие месяцы она больше прежнего проводила времени перед иконами, прибавив к обычному вечернему правилу чтение акафистов и Псалтири, к которой всегда была особенно пристрастна.

Боговдохновенное создание Давида, великого иудейского царя, пророка, поэта и музыканта (он пел свои песнопения, аккомпанируя себе на *псалтирионе*, древнем струнном инструменте, подобном гусях), гениально переведенное на церковнославянский язык Кириллом и Мефодием, было всегда любимым отечественным Православием. Александра Дмитриевна не была исключением из многих и многих поколений русских девочек и мальчиков, душа которых, из века в век, то замирала от восторга, слыша в храме, в начале Божественной Литургии нарастающее, подобно волне, хоровое ликование первого антифона:

Благослови душе моя Господа, благословен еси Господи. Благослови душе моя Господа, и вся внутренняя моя имя святое Его. Благослови душе моя Господа, и не забывай всех воздаяний Его. Очищающего вся беззакония твоя, исцеляющего вся



недуги твоя. Избавляющего от истления живот твой, венчающего тя милостью и щедротами -

то содрогались от сладко-таинственного ужаса при скороговорке дьячка-начетчика с его одинокой свечой во мраке вечернего Шестопсалмия:

Человек, яко трава дние его, яко цвет сельный, такооцветет, яко дух пройде в нем, и не будет, и не познает ктому места своего (Пс. 102, 1-4, 15-16).

Сейчас же, коленопреклоненная, читая кафизмы<sup>8</sup>, она доводила себя до восторженных слез, мысленно, почему-то, все время возвращаясь за чтением к тем словам Давида, которыми псалмопевец рассказывал о себе самом, в последнем, «автобиографическом» 151 псалме, завершающем книгу:

Мал бех в братии моей и юнший в дому отца моего: пасох овцы отца моего. Руце мои сотвори-сте орган, и персты мои составивша псалтирь.

**«Я был младшим в доме отца моего... Пальцы мои настроили псалтирь...».**

Всей душой ждала она некоего знака, чуда.  
И чудо произошло!

В полночный, безотзывный час,  
Беременная, со слезами,  
Она, молясь пред образами,  
Вдруг слышит: где же?.. точно, в ней –  
Младенец вскрикнул!.. и сильней  
Опять раздался заглушенный,  
Но внятнй крик...

<sup>8</sup> *Кафизмами* (от греческого «кафизо» – «сизжу») называют 20 разделов Псалтири, на которые книга разделена в современном уставе православной церкви для удобства употребления ее за богослужением и в домашнем молитвенном правиле. Слово это происходит от обычая в древней церкви сидеть после пропетых стоя псалмов, духовно размышляя об услышанном. Ранее упомянутый *антифон* – хоровое песнопение, исполняемое в начале Божественной Литургии (обедни), после Великой ектении. В древней церкви псалмы-антифоны пели, разделившись на два хора во время торжественных процессий, направлявшихся в храм для совершения Литургии. После создания Иоанном Златоустом канонического текста Литургии, в него вошли три антифона – фрагменты 102 и 145 псалмов и Заповеди Блаженства из Нагорной проповеди (Мф. 5. 3-12). 102 псалом читается и во время *Шестопсалмия*, части утреннего богослужения, состоящей из шести (3, 37, 62, 87, 102 и 142) псалмов. Устав повелевает слушать это чтение с полным благоговением и тишиной, для чего в храме гасятся все светильники, кроме свечи, освещающей книгу. Согласно церковному преданию Страшный суд Христов будет длиться столько, сколько по времени читается шестопсалмие.

Случаи, когда будущая мать слышит голос – плач или восклицание – своего еще не рожденного младенца, запечатлены в преданиях многих народов, и каждое такое знамение толкуется по-разному. Что же касается Александры Дмитриевны, то она, удивившись и умилившись, приняла случившееся, по словам сына (с которым со временем поделилась своей тайной), «*душой, от воли отрешенной*»:

Но как же знак истолковала?  
Какой вещал он тайный дар?  
Не разумела, не пытала;  
Но я возрос под сенью чар  
Ее надежды сокровенной –  
На некое благословенный  
Святое дело... Может быть,  
Творцу всей жизнью послужить...  
Быть может, славить славу Божью  
В еще неведомых псалмах...  
Мать ясновидела впотьмах,  
Мирской не обольщаясь ложью...

Этому материнскому «ясновиденью впотьмах», как уже известно нашему читателю, будущий поэт, явившийся на свет в феврале 1866 года, и был обязан своим необыкновенным именем «святого двух церквей». А, несколькими месяцами спустя, счастливый отец, укачивая младенца, поднес его к окну детской, выходящему прямо на буйную зелень Зоологического сада.

Сад был прекрасен!..

Впрочем, и это тоже читателю уже известно.

Первые, как бы *до-сознательные* впечатления Иванова связаны с созерцанием некоего простора, подобного простору морскому, простиравшегося за этими «окнами в предел Эдема», у которых любили вечерами сидеть Иван Тихонович и Александра Дмитриевна:

Но, верно, был тот вечер тайный,  
Когда, дыханье затая,  
При тишине необычайной,  
Отец и мать, и с ними я,  
У окон, в замкнутом покое,  
В пространство темно-голубое  
Уйдя душой, как в некий сон,  
Далече осзали – звон...  
Они прислушивались. Тщетно  
Ловил я звучную волну:  
Всколеблет что-то тишину –  
И вновь умолкнет безответно...  
Но с той поры я чтить привык  
Святой безмолвия язык.

Если же говорить о первых *сознательных* образах, запечатлевшихся в памяти будущего поэта, то они менее романтичны, но зато дают нам представление, что время детского самосознания наступило у него поразительно рано, очевидно, – весной 1867 года. Мать и кормилица, отлучая ребенка от груди, по незапамятному русскому обычаю повязали на ветви березы, растущей во дворе у дома в Волковом переулке, алую тряпочку, которую затем показывали орущему младенцу:

– Вон, смотри: Лель улетел, молоко унес!

Эту сценку Иванов, сам поражаясь, какой давности «эхо» ловит его «душа в кладбищенской тиши Дедала дней», с поразительной отчетливостью вывел в автобиографическом «Младенчестве»:

Ужель к сознанию дух проснулся  
Еще в те дни, как я тянулся  
Родной навстречу, из дверей  
Внесен кормилицей моей  
Куда-то в свет, где та сидела?..  
Стоит береза зелена:  
Глянь, птичка там – как мак, красна!  
Высоко гостья залетела,  
Что мне дарила млечный хмель! –  
Ты на березе, алый Лель!

Оттуда же, из «*тиши Дедала дней*» (то бишь, из *лабиринта памяти* – легендарный Дедал был строителем знаменитого запутанного Кносского дворца) Иванову «мерцал» и «облик восковой» его няни – все той же «Татьянушки», которая была вывезена Кёппенами из Харькова, затем перешла «по наследству» к Александре Дмитриевне, а теперь доживала свой век в доме Ивановых, баюкая сына своей барыни:

Возле речки, возле моста...

«Ее Украина золотою / Мне снилась: вечерет даль, / Колдует по степи печаль...» – писал Иванов, вспоминая, очевидно, сказки, которые рассказывала ему няня «на сон грядущий» и добавляя, таким образом, в картину своего раннего детства сакраментальный биографический штрих, обязательный для жизнеописания каждого великого русского поэта со времен Пушкина:

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила;  
Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла...

Спустя много лет, когда у самого Иванова появятся дети, в жилах троих из них будет течь кровь Пушкина – кровь Ганнибалов!..

#### IV

Год рождения сына был для Ивана Тихоновича последним в карьере землемера. Во время одной из зимних командировок 1865/1866 гг. он жестоко простудился, и эта простуда спровоцировала давно намечавшийся процесс в легких:

Схватил он семя злой чахотки,  
Что в гроб его потом свела.

После первых недомоганий, отец поэта, не желая более испытывать судьбу, вышел в отставку. С болезнью своей он не смирился и *взропотал*, подобно библейскому Иову, – но на русский, истерический манер. Нигилистические сомнения молодости вновь овладели им, вероятно, с удесятенной силой теперь, когда жизнь, перевалив за пятый десяток, вдруг устремилась по крутой наклонной – к тому безвестному краю, откуда, по словам датского принца, нет возврата:

Так трусами нас делает раздумье,  
И так решимости природный цвет  
Хиреет под налетом мысли бледным...

Тяжело заболев, Иван Тихонович ощутил острый *личный* интерес в спорах, которые сотрясали в это время русское образованное общество:

На краю разверстой могилы  
Имеют спорить нигилисты и славянофилы.

Первые утверждают, что кто умрет,  
Тот весь обращается в кислород.

Вторые – что он входит в небесные угоidia  
И делается братчиком Кирилла-Мефодия.  
(*Козьма Прутков* (А. К. Толстой).  
«Церемониал»)

Это было время, когда русский нигилизм, пережив период молодежных эскапад, переместился в среду столичных интеллектуалов, азартно разрабатывавших отечественные версии *просвещенного безбожия*.

Самые деликатные и таинственные сферы мирового и человеческого бытия получали тут простое до изумления «естественнонаучное» объяснение.

Ангелоподобный Д. И. Писарев, переживший в студенческие годы страстное увлечение религиозным мистицизмом (вплоть до обета сохранения девственности до конца дней), поражал теперь светских красавиц в петербургских салонах, доказывая, как дважды два, что основанием разносторонности ума и гармонического равновесия между различными силами и стремлениями характера является лишь... разнообразие пищи, ведущее за собой разнообразие составных частей крови:

– Философия и эстетика исчезают ныне в физиологии и гигиене!

Все исторические успехи европейской цивилизации в XVIII веке он объяснял ростом потребления в Англии, Германии и Франции возбуждающих напитков – чая и кофе.

Великий И. М. Сеченов, создатель русской физиологической школы, в своей книге «Рефлексы головного мозга» (1866) доказывал, что все «акты» в жизни людей и животных «по способу происхождения суть рефлексы», – и, потому, само человеческое мышление (закрывающее в себе, в том числе, и идею Бога), не более чем «частное возбуждение чувствующих снарядов и связанной с ним репродукции предшествовавших сходных впечатлений с их двигательными последствиями». Человек уравнивался, таким образом, с прочими «чувствующими снарядами» (говоря проще – с животными), отличаясь от них лишь повышенной впечатлительностью.

За растущим к тому времени научным авторитетом Сеченова отчетливо угадывался и мировой авторитет корифея европейского естествознания – Чарльза Дарвина, недвусмысленно указавшего на истинного прародителя человека – *первобытную обезьяну*.

Противостоять этому интеллектуальному, научному напору для мыслящего россиянина было куда сложнее, чем наивному цинизму тургеневского Базарова. Придворная и творческая элита, не выказывая, разумеется, сочувствия салонным мятежникам, озадаченно молчала. Прослыть «обскурантистом» не хотелось никому, даже пылкому начальнику Главного управления по делам печати М. Н. Лонгинову:

Полно, Миша! Ты не сетуй!

Без хвоста твоя ведь ...

Так тебе обиды нету

В том, что было до потопа.

(А. К. Толстой. «Послание М. Н. Лонгинову о дарвинизме»)

Все эти общественные бури проникали и в мирный московский домик в Волковом переулке. Освободившись от служебных обязанностей, Иван Тихонович использовал образовавшийся у него непривычный досуг для усиленного чтения «вольнодумных книг» – материалистических и атеистических трудов «дарвинистов» Л. Бюхнера и Я. Молешотта, а также – Давида Штрауса<sup>9</sup>:

В уединенный кабинет

Он сел, от мира заградился

И грудю вольнодумных книг

Меж Богом и собой воздвиг.

«И в доме все пошло неладно», – прибавляет Иванов. Александра Дмитриевна была крайне обеспокоена неожиданным «философическим затворничеством» мужа, потребовала разъяснений и... оказалась в положении неопита, кото-

<sup>9</sup> Немецкий врач, философ и естествоиспытатель Людвиг Бюхнер (Buchner, 1824-1899) был одним из ярких представителей т.н. «социального дарвинизма» – европейского направления общественной мысли, пытавшегося объяснить социальные процессы с помощью учения Дарвина о борьбе за существование как основном механизме естественного отбора. Естественно, что подобная «биологизация» жизни человеческого общества оказывалась возможной только в том случае, если сам человек воспринимался как «биологическая особь», неспособная к активному восприятию действительности и действию, основанному на интеллектуально-волевой ее осмыслении. Л. Бюхнер отрицал свободу человеческой воли и видел в человеческом сознании такое же пассивное (зеркальное) отражение действительности, как и в мировосприятии млекопитающих животных, реагирующих лишь на непосредственные сиюминутные «вызовы среды», прежде всего – на угрозы их бытию. Не более чем «физиологический механизм» человеческое мышление представляло собой и в трудах немецкого физиолога и философа Якоба Молешотта (Moleschott, 1822-1893). Подобный «дарвинизм» приводил его сторонников к вульгарному материализму, в котором не было места не только идее Бога, но и собственно «идеализму» даже по отношению к человеческому мышлению, поскольку любое его действие, с этой точки зрения диктовалось лишь «внешними обстоятельствами». Крайние теологические выводы из подобных мировоззренческих установок были сделаны выдающимся немецким богословом и философом Давидом Фридрихом Штраусом (Strauß, 1808-1874), который в своей книге «Жизнь Иисуса» (1835-1836) попытался трактовать образ Иисуса Христа, как историческую фигуру античного философа-моралиста. Иисус помещался здесь в ряду таких «учителей жизни», как Сократ, Платон, Сенека и др. Признавая высокую ценность христианских морально-этических установок для современных гуманистических учений, Штраус отрицал достоверность Евангелий, а собственно христианство с его метафизикой считал историческим «пережитком», обреченным на исчезновение по мере развития науки и роста просвещения в народных массах. Все упомянутые мыслители были очень популярны в кругах российской разночинной интеллигенции 1860-х гг.

рого вновь открытый богородец попытался обратиться в «научный атеизм». Иван Тихонович часами зачитывал жене самые разрушительные пассажи из изученных им трактатов, тут же толкуя их, со свойственной ему живостью ума, в духе российского «шестидесятнического» максимализма.

Какую реакцию московской домохозяйки, – как тогда, так, вероятно, и сейчас, – можно представить в подобной ситуации? Такое «проповедничество» иногда приводит к семейному раздору, а то и разрыву. Иногда проповедь цели достигает, и супруги становятся единомышленниками. В подавляющем же большинстве – особенно, если, как в случае с Иваном Тихоновичем, идейная агрессия возникает на фоне развивающейся болезни – любящая женская половина склонна видеть в происходящем обычное мужское чудачество и считает своим долгом переносить его с подобающим терпением.

Но Александра Дмитриевна недаром была воспитана в доме Кёппенов!

Теологическими выкладками ее было не удивить, и она, к изумлению мужа, вступила с ним в полемику «на равных», выказывая недоужинную умственную изобретательность в этой области:

...Где причина всех причин,  
Коль не Предвечный создал атом?

Ответить на такой вопрос было сложно не только Ивану Тихоновичу, но и его любимым Бюхнеру с Молешоттом!

Действительно: как бы глубоко не проник ты в тайны материи (а атомарная теория в трудах вульгарных материалистов неизменно выступала в качестве последнего слова науки<sup>10</sup>), последователь-

<sup>10</sup> Учение о *неделимых* (атомах) частицах материи, являющихся первоэлементами всего многообразия материального мира, возникло в IV до Р.Х. У его истоков стоял греческий философ Демокрит, учивший о том, что существуют только «пустота» и атомы, из «вихрей» которых образуются материальные тела; ощущения Демокрит трактовал как реакцию на «истечения» атомов. В конце XIX века с изменением представлений о категориях материальности / нематериальности атомистика утратила актуальность как прикладная научная теория, однако может восприниматься как выражение дискретной (прерывной) природы изучаемого объекта (например: электроны – «атомы» электричества, фотоны – «атомы» света и т. д.). Вопрос о «первопричине» атомистика никогда *по существу* не снимала, ибо *существование первоэлемента не отменяло проблему его возникновения, как таковую*. Таким образом, богословский вопрос о Том, Кто сотворил «небо и землю» в контексте атомистики просто формулировался несколько иначе: «Кто сотворил атомы, из которых состоит небо и земля?». Любопытно, что именно так формулируется образ начала Творения и в Библии, которая упоминает о *пред-*

ное рассуждение не может не привести к итоговому вопросу о *причинах возникновения материи как таковой*. Более того, именно наука, утверждающая наличие «законов природы», приводит к мысли о том, что «первотолчок» явился не результатом хаотической игры случая, а был *разумным замыслом, «законотворчеством»*. Это, кстати, со всей определенностью признавал и Чарльз Дарвин, с которого следует решительно снять ответственность за буйные фантазии его немецких и русских последователей. «Мир, – говорил великий англичанин (три года изучавший богословие в Кембриджском университете), – покоится на закономерностях и в своих проявлениях представляется как продукт разума, – это указание на его Творца».

Неожиданная в устах миролюбивой Александры Дмитриевны апологетика ошеломила мужа. Безмолвный, «мрачней осенних туч», он вновь удалился в кабинет, провожаемый насмешливым возгласом:

– Вот вздор – признать орангутанга братом!..

В двери щелкнул ключ: Иван Тихонович затворился от домашних (в буквальном смысле) на недели, появляясь из своего убежища лишь для приема пищи. Дело, по всей вероятности, было на Новый 1869 Год, в канун праздника Крещения (6 января): Иванов вспоминал, что когда, после водосвятия в дом явился «седой батюшка и причет<sup>11</sup>», чтобы, как и полагалось, окропить жилище прихожан Георгиевского храма в день Богоявления, Иван Тихонович выдержал настоящую осаду, но не допустил, чтобы материалистические издания на полках его кабинета оросила святая вода.

После этого Александра Дмитриевна не на шутку встревожилась уже не столько за душу, сколько за рассудок пенсионера-нигилиста, ибо, как прозорливо заметил тот же псалмопевец Давид, усиленные размышления в подобном направлении легко сочетаются с обычными психическими расстройствами:

Рече безумень в сердцьсвоемъ: нльсть Богъ  
(Пс. 13. 1).

Богословские дискуссии были отставлены, а каждое явление Ивана Тихоновича «на свет» стало окружаться самым нежным и ласковым вниманием –

*бытии*, «когда еще Он <Бог> не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной» (Притч. 8. 26).

<sup>11</sup> *Причет* (правильно – *причит*) – собрание причетников, т.е. церковнослужителей (дьячков, пономарей и др.), помогающих иерею вести богослужения.

Пока безмолвия твердыня,  
Веселостью осаждена,  
Улыбкам женским не сдана...

За время, пока «тайна Божья и гордыня / боролась в алчущем уме», Иван Тихонович пришел к выводу, что, собственно, против *христианства* он не имеет ничего, и все дело – в конфликте мыслящих русских людей с Православием, в грубом народном суеверии и в агрессивном клерикализме российской внутренней политики, проводимой Синодом.

Ведь и Иван Тихонович, как и его жена, с детства любил величавую красоту православного богослужения, особенно выделяя для себя всеобщее бдение с его «вечерним тихим светом»:

Свете Тихий святых славы Безсмертного Отца  
Небесного, Святаго, Блаженного, Иисусе Христе!  
Пришедше на запад солнца, видевши свет вечерний,  
поем Отца, Сына и Святаго Духа, Бога.

И он, отказавшись от кощунств, вернулся к «здоровому эмпиризму». Это вполне устраивало Александру Дмитриевну: «идейный мир» в семье был, как будто, восстановлен.

Знали бы супруги, что готовит им провидение в совсем уже недалеком будущем!..

Разумеется, их маленький сын не мог вникнуть в суть происходящего тогда в семье. Однако на образно-эмоциональном уровне трехлетний малыш, не по годам впечатлительный, не мог не чувствовать некую особую значимость в жизни родителей религиозных переживаний. Насколько можно судить и по «*Младенчеству*» и по «*Автобиографическому письму*», эта «богословская распря» произвела на будущего поэта большое впечатление и религия изначально, с первых лет жизни стала связываться для него с чем-то крайне эмоциональным, «огненным», затрагивающим самые действенные начала человеческого существования.

Знаю твои дела; ты не холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но так как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих (Откр. 3. 15-16).

В духовной жизни Иванова будет много коллизий, весьма рискованных с точки зрения христианского вероучения, но «теплохладной» его религиозность не была никогда!

**Казарин В. П.**

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского

**Новикова М. А.**

профессор

## СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. АХМАТОВОЙ «ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...» (ИТОГИ ОПЫТОВ РЕАЛЬНОГО И ПОЭТОЛОГИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ)

*В работе выявляются петербургские и крымские реалии, которые легли в основу поэтических образов стихотворения А. А. Ахматовой 1912 года. Среди петербургских реалий – главная Морская Таможня российской столицы и специальный таможенный флаг над ней, клиника профессора Д. О. Отта, носившая прозвище «императорской родильни» (основана в 1797 году императрицей Марией Федоровной). В числе крымских реалий – дачные окрестности Севастополя (в том числе имение Н. И. Тура «Отрада» и грязелечебница доктора Е. Э. Шмидта), Стрелецкая и Песочная бухты, Херсонес и Свято-Владимирский собор. Предлагается новое понимание обстоятельств, инспирировавших ахматовский текст: рождение сына Льва, отчуждённость (затем и формальный развод) А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва. Доказывается двойная адресация стихотворения и особый, пророческий смысл его финала. Используются методы: историко-биографический, реального комментирования и глубокого поэтологического анализа. Текст сопровождается иллюстрациями.*

**Ключевые слова:** Ахматова, Гумилёв, отчуждение, развод, Петербург, Морская таможня, флаг, клиника профессора Д. О. Отта, Крым, Севастополь, Херсонес, Свято-Владимирский собор, смуглые главы, Стрелецкая бухта, Песочная бухта, имение Н. И. Тура «Отрада», грязелечебница доктора Е. Э. Шмидта, приморская девчонка, счастье, слава, дряхление сердца, историко-биографический метод, методы реального комментирования и глубокого поэтологического анализа.

Осенью 1912 года А. А. Ахматова написала стихотворение «Вижу выцветший флаг над таможней...». Текст его мы позволим себе напомнить читателю:

Вижу выцветший флаг над таможней  
И над городом жёлтую муть.  
Вот уж сердце мое осторожней  
Замирает, и больно вздохнуть.

Стать бы снова приморской девчонкой,  
Туфли на босу ногу надеть,  
И закладывать косу коронкой,  
И взволнованным голосом петь.

Всё глядеть бы на смуглые главы  
Херсонесского храма с крыльца  
И не знать, что от счастья и славы  
Безнадёжно дряхлеют сердца.  
[1, т. 1, с. 117]

Стихотворение напечатано в февральском номере журнала «Гиперборей» за 1913 год. Зна-

чит, написано оно не позже 1912 года: рукописи сдавались в журналы за два месяца до выхода в свет. Авторская датировка «Осень 1913» в книге Ахматовой «Бег времени» [5, с. 71, 458] правильно указывает на сезон, когда стихотворение было создано, но никак не на год. В январе 1913-го оно уже было в типографии. Кроме того, именно к концу 1912 года (судя по рукописям и авторским свидетельствам) относится большинство других стихотворений ахматовской подборки (их общее число – пять, наше стихотворение стоит посередине – третьим), напечатанных в той же книжке журнала [5, с. 456]. Да и сама атмосфера стихотворения, наполненная уходящим летним зноем, тоже заставляет связывать его замысел с осенью 1912 года, а не с зимой 1913-го.

В окончательном варианте стихотворение не имеет названия. Но первоначально оно было опубликовано под заглавием «Возвращение», – и это не случайно. Композиционно всё стихотворение построено на мысленном «возвращении» из современности в прошлое. Только учитывая

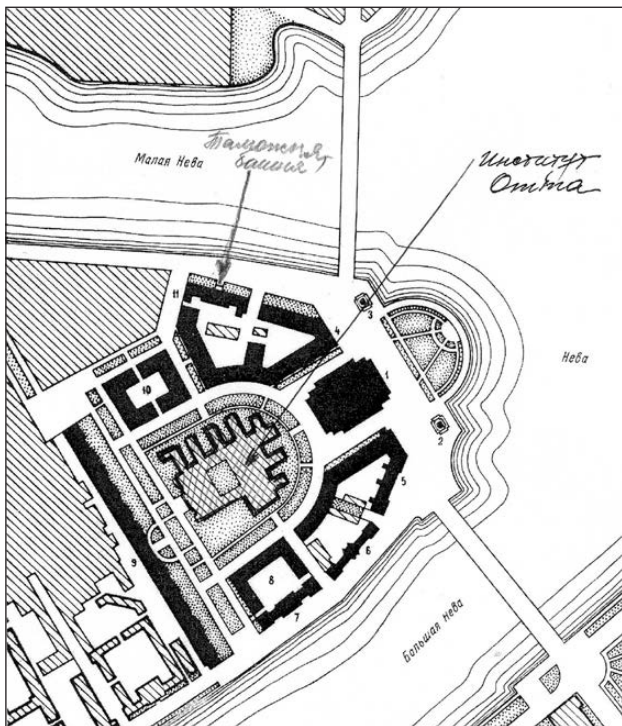


Рис. 1. Стрелка Васильевского острова



Рис. 2. Здание главной Морской таможни в Санкт-Петербурге

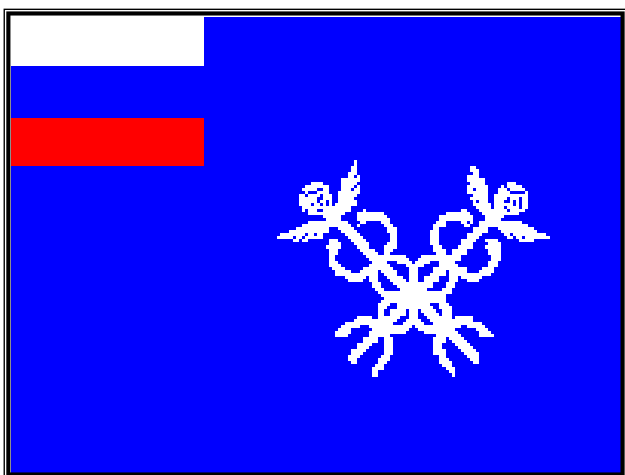


Рис. 3. Императорский флаг Российской таможенной службы

эту параллель-контраст, можно проникнуть в его замысел. А начать это «проникновение» стоит с ахматовских реалий.

## I.

**Вижу выцветший флаг над таможней <...>.**

О какой таможне пишет поэт? Откуда можно было видеть её флаг?

Главная Морская таможня Санкт-Петербурга находилась в начале XX века на стрелке Васильевского острова в здании, в котором с 1927 года и доньше располагается Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Глагол в первой строке стихотворения подразумевает длительность действия: не «увидела» или «заметила» таможенный флаг, не «посмотрела» или мимолетно «глянула» на него, а – «вижу». Не одновременно, а продолжительно, не единожды, а многократно, вновь и вновь. Почему же какое-то время осенью 1912 года Ахматова видела снова и снова именно таможню?

В столице в тот период наш поэт более или менее долго без перемены места оставалась только в одном учреждении – в так называемой клинике профессора Д. О. Отта. Она была основана императрицей Марией Федоровной в 1797 году. Сегодня клиника является Институтом акушерства и гинекологии имени Д. О. Отта. В этой самой «императорской родильне», как её называли петербуржцы, 18 сентября (1 октября по н. ст.) 1912 года Ахматова родила сына – Льва.

Клиника профессора Д. О. Отта, «очень дорогая и очень хорошо обставленная» [6, с. 89], куда привёз свою жену рожать Н. С. Гумилёв, с той поры и по сей день также находится на стрелке Васильевского острова, располагаясь чуть южнее здания тогдашней таможни – ныне Пушкинского Дома (см. рис. 1).

Трёхэтажное здание Морской таможни венчается круглой башней, которая по высоте совсем немного уступает своей архитектурной основе и одиноко возвышается над всей округой. На куполе башни установлен шпиль, длина которого, в свою очередь, равна этажу основного здания (см. рис. 2).

Именно шпиль на круглой башне здания нёс на себе до революции флаг Российского морского таможенного ведомства, который был утвержден 1 марта 1871 года, – синее полотнище с национальным триколором в кантоне и скрещенными кадуцеями (жезлами Меркурия), обвитыми змеями (см. рис. 3).

Таможенный флаг был виден далеко в округе. Роженица А. А. Ахматова-Гумилёва лежала, очевидно, в палате с северной стороны клиники. Именно оттуда она могла видеть в окно не только «жёлтую муть» осеннего неба, но и «таможенный флаг».

Все сказанное позволяет предположить, что анализируемое нами стихотворение было написано не раньше последних чисел сентября, когда поэт ложится в клинику профессора Д. О. Отта. Не раньше, но вполне может быть, что оно написано двумя-тремя неделями позже. 22 октября (4 ноября по н. ст.) 1912 года Ахматова пишет письмо В. Я. Брюсову, в котором посылает ему «несколько стихотворений, написанных на днях», и оставляет важное для нас признание: «Я не могла сделать этого раньше, потому что у меня родился ребёнок, и я ничего за всю осень не писала» [6, с. 90].

## II.

### <...> И над городом жёлтую муть.

Характерно: Ахматова пишет, что видит «жёлтую муть» – «над городом». Действительно, лежачей пациентке открывается в окне не сам город, а пространство над ним – с выцветшим флагом и жёлто-мутными небесами. Мало того, обоснованно можно предположить, что лежала наша роженица не на первом и даже едва ли на втором этаже клиники. Иначе соседние здания и деревья (а застроена стрелка очень плотно) заслонили бы от неё всякий вид из окна, включая небо.

Но почему небо у неё – «мутное»? И почему – «жёлтое»?

С «мутью» дело обстоит более или менее просто. В сентябре 1914 года, когда Санкт-Петербург будет уже переименован в Петроград, А. А. Блок напишет одно из самых известных своих стихотворений – о военном эшелоне Первой мировой войны, отправляющемся из столицы на «кровавые поля» Галиции. Первая строка стихотворения, давшая ему название, звучит так:

Петроградское небо **мутилось** дождём <...>  
[10, т. 3, с. 275]

Итак, версия первая – дождь. Версия вторая – туман. Конец сентября для приморского севера – это уже осень. Проверить обе версии можно было бы по столичным газетам сентября 1912-го. Метеопрогнозы и тогда уже печатались регулярно, как и теперь. Но есть ещё и внутренняя оптика самого ахматовского стихотворения. Она обе эти версии

исключает. Увидеть флаг над таможенной сквозь дождь или туман ещё возможно. Разглядеть, что этот мокрый флаг «выцветший», – нельзя.

Остается третья версия, уже упомянутая выше. Не воздух Петербурга мутен и жёлт, а именно небо, по которому Балтика уже нагоняет низкие клубящиеся тучи. Но откуда возник этот жёлтый колоратив?

От электрических фонарей. Для начала XX века яркое электрическое освещение улиц – ещё диковинка и прерогатива столиц. Об этом мы найдем немало стихов и у того же А. А. Блока, и у раннего В. В. Маяковского, и у других поэтов-петербуржцев. В искусственной желтизне ночных мегаполисов порой усматривали нечто дьявольское: всё подменяющее, обесценивающее, искажающее. Но у нашего поэта встречается и вполне позитивное восприятие новомодных светильников: «Чернеет дорога приморского сада, / Желты и свежи фонари» [1, т. 1, с. 175].

Если принять наше объяснение появления в стихотворении «жёлтой мути», получается, что Ахматова фиксирует своё круглосуточное пребывание в клинике. Днём она видит таможенный флаг, ночью – мутное и жёлтое от электрических фонарей низкое небо. Это свидетельствует о какой-то тревоге, переживаемой ею. Тревога, в свою очередь, оборачивается бессонницей.

## III.

### Вот уж сердце мое осторожней Замирает, и больно вздохнуть.

С медицинской точки зрения, ситуация ясна. У героини стихотворения налицо все симптомы сердечной недостаточности. Тут и внезапность приступа («вот уж...»), и перебои сердечного ритма, и острая боль в груди при вдохе. В письме 1907 года С. В. фон Штейну упоминается ещё один симптом болезни: «С сердцем у меня совсем скверно, и только оно заболит, левая рука совсем отнимается» [6, с. 51]. Наряду с чахоткой, болезнь сердца будет мучить Ахматову всю жизнь, – от неё она в конце концов и умрёт. Стихи нашего поэта (как всегда, документально точно!) фиксируют развитие этого недуга.

Но что могло спровоцировать его именно тогда – в сентябре 1912-го?

Конечно, роды – нелёгкое испытание для любой женщины, а для больной туберкулёзом – тем паче. Да, петербургская погода («жёлтая муть») сердцу не подмога. И всё же... Складывается впечатление, что во внутренней жизни Ахматовой именно



перед родами – или сразу после них – произошло нечто такое, что в буквальном смысле ударило по её сердцу.

Что мучает нашу роженицу в клинике? Что так тщательно скрывает она? Почему поэт в стихотворении ни единым словом не обмолвится, что стала матерью? Отчего в последующих изданиях упорно датирует стихотворение **осенью 1913 года**, фактически дезориентируя читателя? Чего он, читатель, не должен знать про ахматовский 1912 год?

Назовём это «малой тайной» стихотворения. К ней нам ещё предстоит вернуться. А пока – стихи делают неожиданный скачок во времени и пространстве.

#### IV.

### **Стать бы снова приморской девчонкой, Туфли на босу ногу надеть, И закладывать косы коронкой, И взволнованным голосом петь.**

В мечтах героиня во второй строфе мгновенно переносится назад: в счастливое подростковое детство, которое прошло там – у моря, в Севастополе. Это читателю понятно и без комментариев. Понятно ли ему иное?

Стремительный, лёгкий ритм. Ни единого анжамбамента, в отличие от предыдущих строк, с их физически ощутимой одышкой (сердце «осторожней / замирает...»). Звучный вокализм. Простая, разговорная, непринуждённая лексика. Поэт действительно «вернулась», она у себя дома – и душевно, и портретно, и (если угодно) физиологически. Наконец-то ей хорошо.

Какой ценой?

А той самой, что, вернувшись (пускай, повторим, в мечтах), героиня как бы аннулировала всё, произошедшее с нею в промежутке между «приморской девчонкой» 1896-1903 годов и женщиной, поэтом, человеком года 1912-го. Отречение фиксируется поэлементарно. «Косы коронкой» противостоят знаменитой эмблематичной прямой чёлке и волосам, небрежно подколотым длинными шпильками на модный японский лад. А ведь эта причёска была и будет запечатлена на полотнах прославленных художников, и не только отечественных.

То же можно сказать о костюме. Жёлтая шаль, которая, по одной из версий, будет привезена Ахматовой мужем из поездки по Востоку, и другие «ложноклассические шали», воспетые О. Э. Мандельштамом; агатовые и янтарные чётки на шее;

вызывающие строки, шокировавшие публику Серебряного века: «...Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней» [1, т. 1, с. 113], – всё отброшено. Счастье, оказывается, прячется в простом – «туфли на босу ногу надеть».

Необыкновенно гибкая от природы, Ахматова завораживала гостей в их с Н. С. Гумилёвым царскосельском доме «змеиными» акробатическими пируэтами: она «легко закладывала ногу за шею, касалась затылком пяток» [6, с. 76]. При всём изобилии «оргий» и «афинских ночей» в стилизованном обиходе Серебряного века, таких виртуозных экстравагантций не позволял себе, кажется, никто. Не случайно в зарисовке из четырех строк 1913 года О. Э. Мандельштам назовет Ахматову именно «гитаной гибкой».

Как выясняется, мечталось «жене-колдунье» совсем о другом – она хочет всего-то «взволнованным голосом петь». Все ампулы, – годами наработанные, Н. С. Гумилёвым властно и педантично отточенные, – оказались болезненными и ненужными.

О диалогизме (или полилогизме) ахматовской лирики, о её особой сюжетности написаны тома научных работ. Кажется, однако, никто из ахматоведов не сфокусировал внимания на том, что диалог – это разговор двух сторон (а не монолог одного в присутствии другого). И сюжет – это события, по-разному значимые для разных героев (а не для одного лишь субъекта действия, для кого все другие – суть только объекты).

«Малая» тайна анализируемого нами стихотворения состоит в том, что оно в зашифрованном виде есть диалог, и адресован он Н. С. Гумилёву. Брак их, который длился уже два с половиной года, не сделал двух поэтов роднее и ближе. Напротив, отчуждение, противостояние во всём (даже в стихах) только росло. Ахматова радовалась книге Н. С. Гумилёва 1910 года «Жемчуга» («3/4 лирики <...> относится ко мне»). Книгу 1912 года «Чужое небо» она восприняла как «борьбу» с ней «не на живот, а на смерть!» [6, с. 86]. Вернувшись весной 1912 года из совместной поездки с мужем в Италию и с удивлением обнаружив, что она не может рассказать близкому человеку об этом путешествии, столь важном для её внутреннего развития, «легко и плавно», Ахматова объяснит затруднение весьма характерно: «Должно быть, мы уже не так близки были друг другу...» [1, т. 1, с. 553].

Рождение сына только подтвердит опаску, высказанную Ахматовой в стихотворении «Он любил...» (1910) – через шесть месяцев после свадьбы. Сначала она перечисляет «три вещи»,

которые её муж любил. Потом называет три вещи, которые он не любит. Первая среди них – «когда плачут дети» [1, т. 1, с. 36]. Именно эта «вещь» и случилась – она родила. Поведение Н. С. Гумилёва во время беременности и родов жены, которого мы не будем касаться, нанесло ей незаживающие раны. Брак, юридически распадающийся в 1918 году, фактически умер осенью 1912-го. Об этом скажет сама Ахматова: «Скоро после рождения Лёвы мы молча дали друг другу полную свободу и перестали интересоваться интимной стороной жизни друг друга» [6, с. 89].

Но рана осталась, и сердцу больно. Оттого и стихотворение Ахматовой действительно адресовано ему – Н. С. Гумилёву. Он один знает, откуда она несколько дней снова и снова видела «выцветший флаг над таможенной». Защищая свою драму от посторонних, Ахматова не упомянет клинику, ни слова не произнесет о родах, о сыне. Она позволит себе только, обнаруживая накопившуюся тревогу и тоску, описать небо над Петербургом как «жёлтую муть», а флаг над таможенной назвать «выцветшим». О небе над Херсонесом, о флаге над Севастопольской таможенной она так не говорила и не скажет никогда.

Н. С. Гумилёв понял замысел своей жены и отреагировал на адресованное ему послание. 9 (22 по н.ст.) апреля – через месяц-полтора после публикации стихотворения – он из Одессы, перед очередным отъездом в Африку, откровенно отвечает на него. Начнёт он издали – с общей характеристики стихотворения и определения места его автора в поэзии: «Я весь день вспоминаю твои строки о “приморской девчонке”, они мало того что нравятся мне, они меня пьянят. Так просто сказано так много, и я совершенно убеждён, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» [12, т. 3, с. 236].

Ответ неожиданный, а местами вызывающий сомнения. Во-первых, обнаруживается, что не только Ахматова грезит счастливой «приморской девчонкой», – Н. С. Гумилёву она тоже не просто «нравится», она его «пьянит». Он выбирает не киевскую «колдунью», не царскосельскую «нимфу», не акмеистическую королеву, а ту – простодушную, наивную, радостную «дикую девочку». Но ведь нимфу и королеву годами ваял из Ахматовой сам Н. С. Гумилёв? Да. Но Пигмалион, судя по всему, не выдержал того, что Галатея его переросла.

Во-вторых, не очень-то верится в искренность рассуждения Н. С. Гумилёва об Ахматовой в паре

с В. И. Нарбутом. Что-то, а художественное чутьё было у Н. С. Гумилёва острым и точным. Он не мог не ощущать, что с Ахматовой В. И. Нарбут по дарованию не сопоставим. А потому это сопоставление не возвеличивает, а уменьшает масштабы её личности.

А что же дела семейные?

Из того же гумилёвского письма: «Милая Аня, я знаю, ты не любишь и не хочешь понять это, но мне не только радостно, а и прямо необходимо по мере того, как ты углубляешься для меня как женщина, укреплять и выдвигать в себе мужчину; я никогда бы не смог догадаться, что от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца, но ведь и ты никогда бы не смогла заняться исследованием страны Галла и понять, увидя луну, что она алмазный щит богини воинов Паллады» [12, т. 3, с. 236].

Казалось бы, зачем тут, в письме к тоскующей и ещё недавно близкой женщине, все эти исследования «страны Галла» и «алмазные щиты» богини Паллады? А вот это уже ревность творческая. Удел Ахматовой – говорить «так просто – так много». Удел его, Н. С. Гумилёва, – ехать в далёкую Африку, исследовать народ великанов «галла» (обитателей нагорья Западной Африки в верховьях Голубого Нила, севернее Сомали), изучать эллинскую мифокультуру. (Кстати, здесь Н. С. Гумилёв допустил несколько неточностей: Луна никогда не была щитом Афины, тем более алмазным, как и сама Афина не была богиней воинов.)

Всё это уже явная забота о «потомках», которые, по словам «разлюбленной» жены, должны «рассудить» их с Н. С. Гумилёвым спор:

<...> Чтоб отчётливей и ясней  
Ты был виден им, мудрый и смелый,  
В биографии славной твоей  
Разве можно оставить пробелы?  
[1, т. 1, с. 114]

И то, что эти слова сказаны в последнем – пятом! – стихотворении ахматовской подборки февральского номера «Гиперборея», позволяет заключить, что не одно, не два, а все они являются свидетельством и зримым результатом мучительного расставания в конце 1912 года «разлюбленной» жены с «разлюбленным» мужем. При этом важен не только состав поэтической подборки («Смятение», «Умирая, томлюсь о бессмертии...», «Вижу выцветший флаг над таможенной...», «И на ступеньки встретить...», «Столько просьб у любимой всегда...»), но и порядок, в котором были напечатаны эти пять стихотворе-

ний. Этот порядок – лирическая хроника расставания.

Ссылаясь на свои стихи «Галла» (пока в замысле) и «Одиссей у Лаэрта», Н. С. Гумилёв фактически признает правоту иронию Ахматовой, говорит о невозможности что-либо изменить с его стороны и предлагает ей то самое соглашение о полной взаимной свободе, о «молчаливом» заключении которого она писала. Поиски «счастья» и «славы» принесли ему известность, но лишили сердце героя способности любить, «безнадёжно» его «одряхлив».

Своим письмом Н. С. Гумилёв это только подтверждает. Он считает, что на основе «молчаливого» соглашения, которое они должны заключить, можно восстановить дружеские творческие взаимоотношения. Да, их обоих уже не связывает любовь, но продолжает связывать статус лидеров современной культуры, а также семья: «Любопытно, что я сейчас опять такой же, как тогда, когда писались Жемчуга, и они мне ближе Чужого неба. <...> Целуй от меня Львеца (забавно, я первый раз пишу его имя) и учи его говорить папа» [12, т. 3, с. 236].

И эта часть гумилёвского письма тоже, на сторонний взгляд, не безупречна. Молодой отец оставляет шестимесячного сына и его кормящую мать ради «творческой» поездки в далекие края. В каких же выражениях передаёт он свои чувства? «Любопытно...». «Забавно...». Словно не отрывается надолго от семьи, а ведёт тщательное наблюдение над самим собой.

Ещё одна красноречивая деталь. Поэты не дают случайных имен – ни своим персонажам, ни своим близким. Марина Цветаева назвала сына победоносным именем Георгий. Анна Ахматова нарекла ребенка царственным именем Лев. Из «Льва» муж (тоже поэт!) делает смешное имя-кличку «Лъвец», будто обращается к домашней игрушке.

Вряд ли это письмо свидетельствует о «счастье» гумилёвско-ахматовской семьи.

Вот теперь, восстановив петербургский контекст стихотворения, можно вернуться к его контексту крымскому.

## V.

Всё глядеть бы на смуглые главы  
Херсонесского храма с крыльца <...>.

«Херсонесский храм» – это Свято-Владимирский собор в Херсонесе. Однако большинство

комментариев в собраниях сочинений Ахматовой к стихотворению «Вижу выцветший флаг над таможней...» уклоняются от ответа на вопросы: почему у поэта купол собора назван «смуглым» и почему он обрел в её стихах множественное число («главы») [1, т. 1, с. 744; 2, т. 1, с. 393-394] ?

Опираясь на биографические заметки автора, комментаторы фактически ищут ответ только на один вопрос: где именно в Севастополе в детские годы поэт могла «глядеть» на Херсонесский собор «с крыльца». Например: «Речь идёт о даче “Отрада” (“Новый Херсонес”) на берегу Стрелецкой бухты – “дача Тура”, в трёх верстах от Севастополя, где семья Горенко проводила каждое лето с 1896 по 1903 г.» [1, т. 1, с. 744-745]. Или: «На даче Тура (“Отрада”) под Севастополем Аня Горенко жила с родителями каждое лето в 1896-1903 гг.» [2, т. 2, с. 429; см. также 2, т. 1, с. 394].

Двухтомник 1990 года, наряду с другими неточностями, ошибочно отождествляет время написания стихотворения со временем заключенных в нём воспоминаний. Так, мы читаем: «Написано на даче “Отрада” (“Новый Херсонес”) в трёх верстах от Севастополя на берегу Стрелецкой бухты, где Ахматова проводила каждое лето с 7 до 14 лет» [3, т. 1, с. 376]. Получается, что стихотворение 1912 года создано в 1903-м, то есть – четырнадцатилетней девочкой-подростком. На самом деле, конечно же, поэт возвращается к своему прошлому в мыслях, а не пребывает в нём в реальности. Напомним: в журнале «Гиперборей» стихотворение было опубликовано именно под названием «Возвращение» [1, т. 1, с. 744].

В очередной раз мы убеждаемся: без тщательного изучения реалий времени и места нельзя правильно прочесть даже автобиографические заметки писателя. Воистину, как она сама констатировала, «люди видят только то, что хотят видеть, и слышат только то, что хотят слышать» [2, т. 2, с. 243].

Вопреки цитированному выше мнению, Ахматова не жила **на даче** Н. И. Тура. Об этом она сама ясно скажет в одной из своих записей конца 1950-х – начала 1960-х годов: «**В окрестностях этой дачи** (“Отрада”, Стрелецкая бухта, Херсонес <...>) я получила прозвище “дикая девочка” <...> (выделено нами. – Авт.)» [1, т. 5, с. 215]. Правильно будет сказать, что Ахматова с родителями жила **на дачах Тура**.

Хорошо известное севастопольцам имение Н. И. Тура до 1905 года носило название «Отрада» [8, с. 905]. Хозяин имения был человеком предприимчивым. На части своих земель он построил

для отдыхающих дачный посёлок. По имени владельца посёлок получил название Туровская слобода, или Туровка. Сегодня Туровки на официальной карте города уже не найти. В 1923 году первоначально, а в 1935-м окончательно, слободка была переименована в честь матроса Г. Н. Вакуленчука, организатора восстания на броненосце «Потёмкин» [8, с. 147, 905]. Весьма показательно, что в устной традиции Туровка продолжает жить в Севастополе до сих пор, а слободка Вакуленчука в массовом сознании так и не закрепилась.

Вот на этой самой Туровке и снимала домик почти каждое лето на протяжении восьми лет семья Горенко. «На современной карте Севастополя нынешний проспект Гагарина, – пишет севастопольский краевед В. Н. Горелов, – примерно соответствует Туровскому шоссе, центральной улице этого посёлка. Установить местоположение домика, в котором останавливались Аня и Инна Эразмовна Горенко, сейчас вряд ли возможно...» [7, с. 2]. Ясно одно: домик располагался на возвышенной части Туровской слободы. Именно оттуда были хорошо видны и Херсонес, и Стрелецкая бухта. Это и получило отражение в стихотворении Ахматовой и в её воспоминаниях.

После 1905 года имение «Отрада» было перестроено в духе времени. Появились новейшей архитектуры рестораны, общественный сад, беседки, скамейки, открытые площадки. Изменив свой облик, имение изменило и название: было переименовано в «Новый Херсонес». В этой части города Ахматова появилась опять только в 1907 году. Поселилась она по соседству, на новом дачном месте – в грязелечебнице Е. Э. Шмидта, которая располагалась на берегу Песочной бухты. Ее владельцем был врач, надворный советник Евгений Эдуардович Шмидт, проживавший в собственном доме на той же Екатерининской улице, где жил и дед Ахматовой [6, с. 53; 7, с. 2; 13].

Места своего детства, изменившие и облик, и название, Ахматова, несомненно, видела. Об этом свидетельствуют её воспоминания: «Нет и дачи Тура (“Отрада” или “Новый Херсонес”) – три версты от Севастополя, где с семи до тринадцати лет (правильно – до четырнадцати. – Авт.) я жила каждое лето и заслужила прозвище «дикой девочки» <...> (выделено нами. – Авт.)» [1, т. 5, с. 693].

Кстати, внесённая нами возрастная поправка показательна. Ряд ошибок у комментаторов рождён ошибками в воспоминаниях самого поэта. Например, вслед за Ахматовой все в примечаниях пишут, что она проводила на даче Тура «каждое

лето». Писать следует иначе – «**почти** каждое лето», поскольку ни в 1898-м, ни в 1900-м годах семья Горенко летом там не отдыхала [6, с. 36, 38].

После этих необходимых разъяснений вернемся к Херсонесскому храму.

Свято-Владимирский собор в Херсонесе построен в 1861-1891 годах. Только двухтомник 2005 года справедливо указывает, что соборный купол был «незолочёным» [4, т. 2, с. 433]. Действительно, золочёным у собора был изначально один лишь крест. Купол покрыли золотом уже во время восстановительных работ 1998-2004 годов. В остальном и этот комментарий, к сожалению, не лишён неточностей. Строился Свято-Владимирский собор не в 1862-1892 годах. У собора один купол, а не несколько. Из Стрелецкой бухты этот купол не виден. Виден он (как мы уже отмечали) с возвышенностей, окаймляющих бухту. Там как раз и располагалась дача, снимаемая семьёй Горенко.

Нерешённым остается вопрос: так каким же был в конце XIX – начале XX веков купол Херсонесского храма?

Строился Свято-Владимирский собор к 900-летию Крещения в Херсонесе Св. Равноапостольного Великого князя Владимира. Именно поэтому автор проекта академик Д. И. Grimm предложил возвести крестово-купольный храм в византийском стиле. Помимо прочего, это предполагало (в соответствии с греческой православной традицией) отказ от золочения купола. (Ср. три Святые Софии – соборы Константинопольский, Киевский и в Великом Новгороде). Но купол собора и его двухъярусные кровли были покрыты почему-то не медью (что было уже традицией), а цинковой черепицей [8, с. 165]. Возможно, из соображений экономии. Цинк – металл достаточно легкий. Оттого первоначальное покрытие в декабре 1879 года сорвал ураган. После этого были произведены ремонтные работы, результатом которых стала замена части цинковой кровли (а именно – карнизов) на свинец [9, с. 97-98]. С одной стороны, это утяжелило крышу, предохранив её от сильных ветров, с другой, – сохранило цвет основного покрытия, поскольку свинец в окисленном состоянии визуально почти не отличается от цинка. Цветовая гамма цинка – голубовато-серая, со временем имеющая тенденцию к потемнению. В результате, цинково-свинцовые купол и двускатные двухъярусные крыши собора на дореволюционных фотографиях «имеют тяжёлый сумрачный цвет» [7, с. 2].

Всё это и дало Ахматовой основание гово-



Рис. 4. Херсонесский собор на дореволюционной открытке

речь о «смуглых главах» Херсонесского храма. Но почему же она пишет о единственном куполе собора во множественном числе?

Во-первых, у комментируемого стиха был исходный вариант. В. М. Жирмунский, издавая Ахматову в «Библиотеке поэта», приводит эту раннюю редакцию интересующей нас строки: «Херсонесских церквей у крыльца» [5, с. 387]. Несомненно, имелись в виду руины многочисленных византийских базилик V-IX веков на территории Херсонеса, а также православные храмы новейшего времени – Свято-Владимирский собор, храм Семи Херсонесских священномучеников, домовая церковь Настоятельского корпуса.

С молодых лет Ахматова относилась к Херсонесу по-особому. Для неё он – «главное место в мире» [6, с. 32]. «Самое сильное впечатление» подростковых лет – «древний Херсонес, около которого мы жили» [1, т. 5, с. 236]. «Непосредственно отсюда», по самооценке поэта, к ней пришла «античность – эллинизм» [1, т. 5, с. 215].

Вместе с тем, для нашего поэта, в чём мы не раз убеждались, характерна точность деталей. «Главы» Херсонесских церквей лишены позолоты и на вид они действительно «смуглые». Но располагались они совсем не «у крыльца» ахматовской дачи, хотя и были хорошо видны оттуда. Расстояние до них составляло около двух километров.

Это, видимо, побуждает Ахматову отказаться от ранней редакции строки, заменив её на нынешнюю: «Херсонесского храма с крыльца». Однако при этом в предыдущей строке она оставляет во множественном числе «смуглые главы», тогда как у Херсонесского храма купол только один. Почему?

Визуально (и это во-вторых) образ поэта совершенно точен. Свято-Владимирский собор спроек-

тировали таким образом, что издавек он выглядит как многоглавый храм. Многочисленные части его покрытия (от купола до фрагментов крыши), разной формы (круглые, угловые, квадратные), но при этом – в тот период – одного цвета, и впрямь смотрятся как отдельные «главы». Разрастаясь вширь, они ниспадают тремя ярусами – от вершины к основанию (см. рис. 4).

Особо отметим, что эпитет «смуглые» в определении «глав» храма нуждается в отдельном и более подробном комментировании. Конечно, в этом словоупотреблении есть дань колориту, что мы уже отметили, рассказав о цинковой кровле собора. Колористическая функция этого эпитета несомненна и в известных стихах о Пушкине 1911 года, из ахматовского цикла «В Царском Селе»:

Смуглый отрок бродил по аллеям <...>. [1, т. 1, с. 77]

Однако в 1913, 1914 и 1915 годах, уже вне всякой колористической привязки, Ахматова наделяет «пушкинским» колоративом свою Музу: «А смуглая сидела на траве» («В то время я гостила на земле...») [1, т. 1, с. 147]), «Допишет Музы смуглая рука» («Уединение» [1, т. 1, с. 183]), «И были смуглые ноги / Обрызганы крупной росой» («Муза ушла по дороге...») [1, т. 1, с. 247]).

В 1916 году этот эпитет снова появится в стихотворении Ахматовой о Бахчисарае. Внешне он вроде бы опять исполняет колористическую функцию – передаёт особый оттенок лица крымскотатарских женщин, персонифицированных в образе «смуглой» Осени:

<...> Осень смуглая в подоле  
Красных листьев принесла <...>. [1, т. 1, с. 275]

Но в стихотворении «Клеопатра» 1940 года уже неясно: «смуглая грудь», на которую героиня «равнодушной рукой» кладёт «чёрную змейку», – только ли колористическая деталь или это также траурный символ «прощальной жалости» к египетской царице [1, т. 1, с. 464] ?

Чем больше накапливается примеров, тем становится ясней: значение эпитета «смуглый» колоритом не ограничивается. Об этом свидетельствует и стихотворение А. А. Блока «Седое утро» – кстати, того же 1913 года, что и стихи Ахматовой о Музе:

Прощай, возьми ещё колечко,  
Оденешь рученьку свою  
И смуглое своё сердечко  
В серебряную чешую...  
[10, т. 3, с. 207]

Верно: речь у Ахматовой в 1916 году идет о татарке, а у А. А. Блока в 1913 году – о цыганке. Однако одним только оттенком их кожи эпитет «смуглый» тут уже не объяснишь. Почему у Анны Андреевны «смуглая» не просто женщина, а – Муза или Осень? И осень не какого-нибудь, а именно 1916 года? Отчего у А. А. Блока цыганка, прощаясь с лирическим героем после ночи, полной её страстных песен и его страстных объяснений, «хладно жмет» к его губам «свои серебряные кольца»? Не переключается ли этот мотив «страстного холода» и безнадёжного прощания со строками, адресованными «утешному» другу в бахчисарайском стихотворении Ахматовой?

Есть, быть может, ещё одна – сугубо личная, интимно-психологическая – причина столь сильной привязанности Анны Андреевны к эпитету «смуглый». С самого рождения Ахматова отличалась необыкновенно белой кожей. Помимо свидетельств современников, это подтверждается её собственным признанием: в Херсонесе она «загорала до того, что сходила кожа» [1, т. 5, с. 215]. Именно у того типа людей, к которому она принадлежала, упорное пребывание на солнце всё равно приводит не к загару, а к шелушению кожи.

По личному опыту Анна Андреевна знала, что такая белизна – характерный признак людей, больных туберкулёзом. Летом 1896 года умирает от этой болезни её четырехлетняя сестра Ирина (Рика), летом 1906-го с тем же диагнозом в возрасте 21 года уходит старшая сестра Инна, осенью 1922-го – 28 лет отроду – скончалась в Севастополе сестра Ия. В 1907 году в грязелечебницу доктора Е. Э. Шмидта привозят лечиться от первых признаков туберкулёза уже саму Анну Горенко [6, с. 53].

В стихотворении «Как невеста, получаю...», написанном в октябре 1915 года в туберкулёзном санатории близ Хельсинки, читаем:

Я гощу у смерти белой,  
По дороге в тьму.  
[1, т. 1, с. 245]

«Белая» смерть, разумеется, образ многозначный. Идёт ли речь о финских снегах? Для октября на юге Финляндии вроде бы рановато. Или о белых халатах врачей? Или о саване? Возможно.

Однако, не исключена еще одна интерпретация. Речь может идти и о нездоровой белизне кожи у больных туберкулёзом. Во всяком случае, эпитет «белый» у Ахматовой будет всегда сопровождать несчастье и беду [см. 1, т. 1, с. 267, 373]. Даже рай, если он «белый», – это не бессмертие, а смерть [1, т. 1, с. 177].

Не потому ли с такой готовностью подчеркивает Ахматова «смуглое» в дорогих ей людях и предметах? Смуглый – лицеистский Пушкин. (Сам-то он всю жизнь считал идеалом красоты именно белую кожу.) Смуглая – Осень в облике крымскотатарской женщины. Смуглая – дантовско-ахматовская Муза. Смуглая – грудь царицы Клеопатры. Смуглые – главы Херсонесского храма.

И повсюду этот «смуглый» цвет у Анны Андреевны – знак желанного, мечтаемого, идеального, но недостижимого. Поэтому в детстве она дни напролёт проводит на море, безуспешно стараясь обрести под южным солнцем столь заветный, но упорно ускользающий загар.

Итак, стихи Ахматовой накрепко спаяны между собой не простыми повторами отдельных «излюбленных» слов. Связывает их глубинная поэтика. Именно благодаря ей слова-образы переливаются в строки, строки – в целые тексты, тексты – в циклы, циклы разного времени – в единые вопросы бытия, обращенные к их, этих стихов и циклов, героям. А вот как отвечала Ахматова на эти вопросы, – предстоит внимательно изучать снова и снова.

## VI.

### <...> И не знать, что от счастья и славы Безнадёжно дряхлеют сердца.

Эти две последние строки на основе всего накопленного материала помогут нам понять не только «малую», но и ту «большую» тайну, которую скрывает в себе стихотворение и о которой в 1912 году пока не знает и сам поэт.

Начнём, как обычно, с реалий. Будем при этом помнить, что у Анны Андреевны реалии имеют обыкновение стремительно перетекать в поэтические образы и символы.

Трижды Ахматова вспомнит своё «главное место в мире» – Херсонес, античный город-полис, в 2013 году внесённый в список памятников Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО [1, т. 5, с. 215; там же, с. 236; там же, с. 693]. Воля автора (а тем паче, поэта) вспоминать так, как ей

в 1960-е годы – через полвека с лишним после детства и отрочества, связанных с Херсонесом, – вспоминалось. Долг исследователей – проверять высказывания не только коллег, но и исследуемых авторов. Что же показывает такая проверка?

«Главное место в мире» отразилось в стихах нашего поэта более чем скромно. Спешим оговориться: в виду имеется не весь комплекс севастопольских окраин в районе между бухтой Стрелецкой и бухтой Песчаной, а именно античный Херсонес. В поэме «У самого моря» будут и белые, крутые, известняковые херсонесские берега, и плоский камень, на котором отдыхала «дикая девочка», девочка-русалка Аня Горенко, и золотые херсонесские пляжи, и мысы, и многое иное. Потом эти реалии, уже в другом, зрелом и горьком контексте, воскреснут в поэме «Путём всея земли».

Всё так. Но реалии эти – не детали собственно античного Херсонеса. А ведь к 1890-м годам раскопки древнего эллинского города, начавшего своё существование в VI веке до н. э. и ставшего «малыми Афинами» Северного Причерноморья, – уже открыли многое и поражали многих [11]. Причём поражал этот город, вышедший из-под земли, не только профессионалов: археологов, историков, филологов-эллинистов. Посмотреть на него приезжали любители старины, путешественники, люди культуры. К таковым, несомненно, принадлежала и семья Горенко, несмотря на нефилологическую профессию отца.

Да, родилась Аня Горенко в Одессе на Большом Фонтане (тоже, кстати, прелюбопытнейшем одесском пригороде). Но именно в Херсонесе родные поведут дочь при полном параде дарить музею найденный ею кусок мрамора с древнегреческой надписью [6, с. 32].

Да, в силу сложных семейных обстоятельств мать Анны Андреевны с дочерьми и сыном вынуждена была переехать в Евпаторию. Однако и Евпатория ахматовского отрочества была на редкость колоритным, исторически богатым, многоверческим и многонациональным городом. И гимназистка Аня Горенко, конечно, не старшеклассники Бориса Балтера – евпаторийские «мальчишки», которых запомнил в пору «оттепели» весь читающий Советский Союз. Автор повести знал, они – как бы и не знали ничего ни про Джума-Джами (соборную мечеть выдающегося турецкого архитектора Синана), ни про уникальный монастырь дервишей, ни про духовный центр караимов – не менее уникальные евпаторийские кенасы.

Положим, воспоминания Б. И. Балтера могла ограничивать цензура. Но какая цензура мешала Ахматовой, упоминая Херсонес, вспомнить Уваровскую базилику? Античную купальню с её изысканной мозаикой? Высеченную на мраморе гражданскую присягу херсонеситов? И т. д., и т. п.

Вероятнее другое. Личный «херсонесский миф» (сперва «дикой девочки», потом «последней херсонидки») значил для поэтического мышления Ахматовой больше, чем реалии исторического Херсонеса. Заметим: реалии исторического Бахчисарая (как древнего, так и 1916 года) тоже заслонены в её стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» личным «бахчисарайским мифом». Мифом о «золотом» – но вневременном! – Бахчисарае, месте действия их с Н. В. Недоброво последнего лирического сюжета [см. об этом специальный цикл наших публикаций – 14].

Реалии, мы видим, действительно перетекают в творческом сознании поэта в символы, а из символов ткуются личные мифы.

Анне Андреевне осенью 1912 года (время написания стихотворения) уже исполнилось 23 года. Для самой популярной женщины-поэта Серебряного века это возраст немалый. Но задумаемся: а «знает» ли она не только в 1903-м, а и даже в 1912-м году, как «от счастья и славы безнадёжно дряхлеют сердца»?

И о «счастье», и о «славе» Ахматова будет думать, – и очень пристрастно думать, – ещё долго, по сути, до конца своих дней (см. пророческую строку 1912 года «Умирая, томлюсь о бессмертии...», открывающую второе из пяти стихотворений ахматовского цикла в «Гиперборее»). Об этом же свидетельствует и её обида на современников, русских эмигрантов, словно бы заперших её в 1910-х – начале 1920-х годов и забывших о ней последующей: пишущей, страдающей, но и мужающей. В том же ряду стоит и внимание Ахматовой к её зарубежным исследователям, к их публикациям 1960-х, и оживленная реакция на литературную премию «Этна-Таормина», и разговоры с друзьями о возможной «Нобелевке» и др. Понять Анну Андреевну можно. Испить к двадцати с небольшим годам полную чашу той самой славы, а потом на тридцать с лишним лет погрузиться в изоляцию, известность в узком, – очень узком – кругу, – испытание и впрямь не из легких. Для нашей темы, однако, важно иное. «Красавица тринадцатого года», Ахматова свою тогдашнюю славу с сердечным одряхлением не связывала.

То же можно сказать и о «счастье». Ахматова 1912-го года – автор первой книги стихов «Вечер»,

к которой «критика отнеслась благосклонно» [2, т. 2. с. 237]. Она уже два с половиной года замужем за знаменитым Н. С. Гумилёвым. У них родился сын Лев. Каждый год Ахматова наезжает в Европу. Там её окружают незаурядные люди и большие культурные события (например, «первые триумфы русского балета» в Париже [там же]). Она вся в водовороте страстей, ухаживаний, романов.

Снова оговоримся: речь идёт не о пошлой «*femme fatale*» – модном женском типаже Серебряного века, так остро спародированном А. Н. Толстым в «Сёстрах». Граф Толстой, вернувшись из эмиграции в СССР, поторопился разделиться со знаковыми фигурами этого века, его самого в знаковую фигуру не выбравшего. Так, толстовский поэт Бессонов – доказанная пародия на А. А. Блока. В таком случае почему не предположить, что бессоновская курортная (крымская!) пассия, актриса (т. е. женщина артистичная), худая, со змеиной пластикой, – не есть скрытая пародия на Ахматову? Как-никак, в глазах широкой публики оба поэта были символом и легендой Серебряного века: Он – как его идеальный мужчина, Она – как его идеальная женщина. Так что для массового мифосознания «роман» между ними подразумевался сам собой. Но занимают нас сейчас не эти мифы и не эти пародии, а факт: поэзия и личная биография Ахматовой, бесконечно от них далёкая, всё же их питала.

Итак, сама Ахматова 1912-го года не ощущает себя ни дряхлеющей сердцем, ни равнодушной к счастью и славе. Откуда же появились в финале стихотворения эти строки? Кто их произносит?

Прежде ответа (в свою очередь, требующего дальнейшей проверки) обратим внимание на ахматовский глагол в строках предыдущих: «**Всё глядеть** бы на смуглые главы / Херсонесского храма...». «Глядеть» означает совсем не то же, что «поглядеть». Попробуем заменить этот глагол: «Поглядеть бы на смуглые главы...». Тогда смысл финального четверостишия примерно таков: приехать ещё раз в памятные места отрочества, повидать их – и в блаженном неведении не догадываться о том, чего героиня-подросток ещё не могла знать: цену своей будущей взрослой славы и счастья.

Но ведь именно это она как раз уже знает!

Важный оттенок значения у глагола «глядеть» (как и в случае с глаголом «вижу») – его длительность. «Глядеть» долго может, конечно, означать и «любоваться», – но только не в ахматовском поэтическом мире. В нём множество пейзажей, они есть почти в каждой её лирической миниатюре.

Нет – созерцательного, внедиалогического любования: ни природой естественной, ни пейзажами урбанистическими

Если героиня глядит на «смуглые главы» Херсонесского храма, то ведь и главы эти тоже на неё глядят? Если она ведёт с ними свой мысленный диалог (вся предшествующая часть стихотворения и представляет собою такой диалог), то ведь и «смуглые главы» ведут его с героиней? Тогда позволительно предположить, что заключительные полторы строки есть также их ответ ей – ответ и пророчество, ответ и предупреждение на годы и десятилетия вперёд. Она может этого не знать – это знают они. Сказанное ей она услышит, уже подготовленная к пониманию «малой» тайной. А в результате и к «большой» тайне тяжкого жизненного испытания полузабвением и невниманием она будет готова.

Одесское письмо Н. С. Гумилёва свидетельствует: он понял, что финальное ахматовское двусторочие о «счастье и славе» имеет двойную адресацию. Херсонесским храмом оно адресовано Ахматовой, но ею самой оно переадресовано Н. С. Гумилёву, что он и подтверждает своим ответом.

Подобная гипотеза бросает новый свет и на те наблюдения, которые делались нами раньше. Оказывается, недаром «смуглые» у Ахматовой и купола херсонесского храма, и бахчисарайская осень, принёсшая красные листья в подоле, и муза, пришедшая к поэту по горной дороге (т. е. с некоей высоты). Все они – действующие лица (а не «фон»), все имеют свою, более высокую точку обзора, свой голос в диалоге с поэтом.

Скажем, Осень не просто усыпает листьями ступени, «где прощались» героиня с героем. Этот жест – тоже реплика, притом реплика со многими значениями. Цветами усыпают дорогу жениху и невесте при венчании. Сухие осенние листья – своеобразный антипод венчального обряда. Усыпают цветами и погребальное шествие. Но яркий, «страстный» красный цвет опровергает и это истолкование как единственно возможное, не отменяя терпкого погребального привкуса, вносимого им в ситуацию прощания. «Принести в подоле» – народный фразеологизм, он значит «родить ребенка на стороне, вне законного брака». Однако бахчисарайская Осень приносит героям не живого ребёнка, плод любви, а мёртвые листья, плод встречи «на стороне». (Напомним: Ахматова к моменту этой встречи разошлась, но не «развенчалась» с находящимся на войне Н. С. Гумилёвым, а Н. В. Недоброво ждёт в Алуште красавица-



жена, самоотверженно ухаживающая за большим мужем.)

Тот же вывод применим и к «смуглой» Музе. Её смуглоту также можно трактовать как цвет-реалию (крымскую? итальянскую?). Вместе с тем, смуглая Муза, которая будет опять и опять приходить к нашему поэту, окажется не той, что «диктовала» Данте страницы «Чистилища» или страницы «Рая». Диктовала она, согласно Ахматовой, страницы «Ада» [1, т. 1, т. 403].

От этого двусторочия тоже разойдутся отражения далеко вперёд – до «Реквиема», с его политическими застенками, и «Поэмы без героя», с её дьявольским карнавалом. И об этом будущем ещё не догадывается крымская Ахматова. Но о нём уже ведают её «смуглая» собеседница и «смуглые главы» Херсонесского храма...

Заключение к теме «Ахматова и Крым» дописать (как мы убедились) пока невозможно: работы здесь хватит надолго. Можно, на наш взгляд, уже сегодня констатировать: в судьбе Ахматовой Крым сыграл роль, подобную его роли в судьбе Пушкина. Многоголосый, поликультурный, насквозь «диалогичный» и метафизичный, – Крым как бы зарядил этими свойствами всех великих художников, попавших в его силовое поле.

## Приложение

### Предлагаемый вариант комментария к «херсонесскому» фрагменту стихотворения А. А. Ахматовой:

#### Всё глядеть бы на смуглые главы Херсонесского храма с крыльца <...>.

Речь идёт о дачном поселке, построенном владельцем имения «Отрада» Н. И. Туром недалеко от Стрелецкой бухты. В этом посёлке семья Горенко снимала домик почти каждое лето с 1896 по 1903 год. Как известно, сама А. А. Ахматова называла Херсонес «главным» для неё «местом в мире». Установить, где точно располагался дачный домик, и выяснить, не меняла ли семья свой летний адрес на протяжении восьми лет, пока не представляется возможным. Твёрдо можно сказать лишь, что дача стояла на возвышенном месте, поэтому «с крыльца» её был хорошо виден Херсонес и, в частности, Свято-Владимирский собор. Купол храма и его двухъярусные крыши имели тёмное цинково-свинцовое покрытие и визуально создавали эффект многоглавого собора. Это и породило поэтический образ «смуглых глав Херсонесского храма».

#### Список литературы:

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. – Москва: Эллис Лак, 1998-2002; Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Художественная литература, 1986.
3. Ахматова А. А. Сочинения. В 2 т. – Москва: Правда, 1990.
4. Ахматова А. А. Победа над судьбой. В 2 т. – Москва: Русский путь, 2005.
5. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы / Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. – Издание 2-е. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – (Библиотека поэта. Большая серия).
6. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889-1966. – Издание 3-е, исправленное и дополненное. – Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2016.
7. Горелов В. Н. Херсонес Анны Ахматовой // Литературная газета + Курьер культуры: Крым-Севастополь: Региональное обозрение. – 2008. – 26 сентября-10 октября. – №18(23). – С. 2.
8. Севастополь: Энциклопедический справочник. Издание 2-е, дополненное и исправленное. – Севастополь: «Салта» ЛТД, 2008.
9. Золотарёв М. И., Хапаев В. В. Херсонесские святыни. – Севастополь: Фуджи-Крым, 2002.
10. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. – Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1960-1963.
11. Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Под редакцией Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского и др. – СПб.: Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. – 1552 с. – С. 280.
12. Гумилёв Н. С. Сочинения. В 3 т. – Москва: Художественная литература, 1991.
13. Витухновская Н. И., Зубарев А. А. Морские врачи и Севастопольская морская офицерская библиотека // Сайт «Графская пристань» (grafskaya.com).
14. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 1 // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 10. – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – С. 60-72; Публикация 2 // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. Вып. 24 (81). – Симферополь: Крымский Архив, 2012. – С. 11-18; Публикация 3 // Сайт «Бахчисарайский историко-культурный заповедник» (biks.org). – 06.06.2013.

**Казарін В. П., Новікова М. О. ВІРШ А. А. АХМАТОВОЇ  
«ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...»**

**(ПІДСУМКИ ДОСЛІДІВ РЕАЛЬНОГО І ПОЕТОЛОГІЧНОГО КОМЕНТАРЯ)**

*У статті виявлено петербурзькі та кримські реалії, які покладено в основу поетичних образів вірша А. А. Ахматової 1912 року. Серед петербурзьких реалій – головна Морська митниця російської столиці та спеціальний митний прапор над нею, клініка професора Д. О. Отта, яку прозвали «імператорською родильнею» (заснована в 1797 року імператрицею Марією Федорівною). Серед кримських реалій – дачні передмістя Севастополя (зокрема маєток М. І. Тура «Відрада» і грязелікарня доктора Є. Е. Шмідта), Стрілецька й Пісочна бухти, Херсонес і Свято-Володимирський собор. Запропоновано нове розуміння обставин, що інспірували ахматівський текст: народження сина Лева, відчуження (потім і формальне розлучення) А. А. Ахматової та М. С. Гумільова. Доведено подвійну адресацію вірша й особливий, пророчий сенс його фіналу. Застосовано методи: історико-біографічний, реального коментування та глибинного поетологічного аналізу. Текст супроводжується ілюстраціями.*

**Ключові слова:** Ахматова, Гумільов, відчуження, розлучення, Петербург, Морська митниця, прапор, клініка професора Д. О. Отта, Крим, Севастополь, Херсонес, Свято-Володимирський собор, смугляві глави, Стрілецька бухта, Пісочна бухта, маєток М. І. Тура «Відрада», грязелікарня доктора Є. Е. Шмідта, приморська дівчисько, щастя, слава, постаріння серця, історико-біографічний метод, методи реального коментування та глибинного поетологічного аналізу.

**Kazarin V. P., Novikova M. A. POEM BY A. A. AKHMATOVA**

**“ВИЖУ ВЫЦВЕТШИЙ ФЛАГ НАД ТАМОЖНЕЙ...”**

**(RESULTS OF EXPERIMENTS OF REAL AND POETOLOGICAL COMMENTARY)**

*The paper reveals Petersburg and Crimean realia underlying the poetic imagery in Anna Akhmatova's poem written in 1912. Among the Petersburg realia there are the main Maritime Customs House with its special flag and Prof. D. Ott's clinic founded in 1797 by Empress Maria Feodorovna and widely referred to as the Imperial Maternity Home. Among the Crimean realia there are the suburbs of Sevastopol (with N. Tour's estate Otrada and Dr. E. Schmidt's mud cure clinic), the Streletskaya and Pesochnaya Bays, Chersonese and St. Vladimir's Cathedral. New insights into the circumstances which inspired Akhmatova's text are offered such as the birth of her son Leo and her estrangement (as well as subsequent official divorce) from N. Gumilev. The double addressee of the poem is proved, as well as a special prophetic meaning of its final part. The historical and biographical methods are combined in the research with realia comments and in-depth poetological analysis. The text is interspersed with illustrations.*

**Key words:** Akhmatova, Gumilev, estrangement, divorce, Petersburg, Maritime Customs House, flag, Prof. D. Ott's clinic, Crimea, Sevastopol, Chersonese, St. Vladimir's Cathedral, swarthy cupolas, Streletskaya Bay, Pesochnaya Bay, N. Tour's estate Otrada, Dr. E. Schmidt's mud cure clinic, seaside girl, happiness, fame, decaying heart, historical and biographical methods, realia comments, in-depth poetological analysis.

**Крюкова М. И.**

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук

## ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ГРИНА И В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*В творчестве А.С. Грина наиболее частотен живописный экфрасис («Искатель приключений», «Аquareль», «Алые паруса»). Очень важны портреты («Таинственный лес», «Пролив бурь», «Джесси и Моргиана», «Повесть крутых гор») и карточные изображения («Серый автомобиль», «Гениальный игрок», «Клубный арап», «Жизнь Гнора»). Интерьер присутствует в повести «Фанданго», пейзаж – в рассказах «Шедевр» и «Враги». Скульптурный экфрасис представлен в романе «Бегущая по волнам», рассказах «Победитель», «Редкий фотографический снимок», «Белый огонь», «Серый автомобиль», «Убийство в Кунст Фише». Манекены – в романе «Золотая цепь», повестях и рассказах «Серый автомобиль», «Бунт на корабле Альцест», «Лабиринт». Архитектурный экфрасис идентифицируется нами, согласно определению О. Клинг, как топоэкфрасис («Крысолов» и «Золотая цепь»)¹.*

**Ключевые слова:** экфрасис, интерьер, пейзаж, скульптурный и портретный экфрасис.

Для беллетристики XX в. экфрасис – это довольно-таки освоенная область. Экфрасисы в беллетристике, возможно, даже более многочисленны, чем в классике, вероятно, потому, что в беллетристике XX в. остаются актуальными уже отыгранные романтические сюжеты прозы века XIX-го.

Экфрасисы Е.А. Нагродской («Белая колоннада», «Гнев Диониса») служат дидактической иллюстрацией основного сюжета. А.С. Грин не придерживается столь жестких дидактических принципов, его проза лишена прямой и однозначной поучительности. В рассказах А.П. Каменского экфрасисы представляют собой орнаментальные картинки, содержание которых клишировано (к примеру, рассказ «Париж» изобилует картинками-изображениями на тему литературно-живописно-кинематографических представлений о Париже).

Описания произведений искусства *по объему*, включающих *полный экфрасис*, представлены в повестях и рассказах А.С. Грина «Искатель приключений», «Фанданго», «Белый огонь» и «Победитель», «Далекий путь», романах «Бегущая по волнам», «Джесси и Моргиана» и нек. др. *Свернутый экфрасис* можно проследить в романе «Дорога никуда» и рассказе «Редкий фотографический аппарат». *Нулевой экфрасис* встречается в романе «Джесси и Моргиана». По наличию или отсутствию в истории художественной культуры

реального референта экфрасисы делятся на *миметические* и *немиметические*. В прозе А.С. Грина преобладает *немиметический экфрасис*, то есть предметом описания становятся не реально существующие живописные полотна, скульптуры и артефакты, а воображаемые.

В основе экфрасиса почти всегда лежит метафора, уподобляющая живое мертвому и мертвое живому. Картины в произведениях искусства, и А.С. Грин – подтверждение правила, а не исключение из него, – это всегда ожившие картины. И, наоборот, живому миру, противопоставленному застывшему миру искусства, художник может всегда через экфрасис придать мертвенные черты, поскольку «живость» мира искусства может описываться убедительнее, чем динамика реального мира. Примером тому может служить повесть «Джесси и Моргиана», где Джесси перемещается в изображенную сцену, попадает в давнюю легенду, принимает правила ушедшей эпохи. А потом, уже в роли художника, она мысленно воображает свою картину, все так же являясь ее соучастником. Мир картины, мир искусства в этом примере сильнее реального мира. Но есть у А.С. Грина и противоположные примеры, особенно в фантазиях на темы будущего. Писателя пугает абстрактная стилистика футуризма, и его «футуристические натюрморты» агрессивны, губительны для человека, они негативно сравниваются с природой («Шедевр»).

Экфрасисы М. П. Арцыбашева и А. С. Грина детализированы. Так, у А. С. Грина экфрасисная тема мстящей статуи усилена темой «фотогра-

¹ О. Клинг. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 98.

фического» изображения (следа молнии, обличающего преступника), а у М.П. Арцыбашева проведена параллель между деревянным идолом и бурятом, сама внешность которого напоминает деревянную скульптуру и несет коннотации чужого, экзотического, беспощадного и беспристрастного возмездия.

В повести А.А. Кондратьева «Сны» соединены различные типы экфрасиса внутри одного фрагмента: пейзаж, зеркальность, архитектура, музыка, что напоминает экфрасисные наслоения сновидческих изображений-отражений из новелл А.С. Грина «Фанданго» и «Безногий».

Рассказы Г.И. Чулкова «Морская царевна» и новелла «Красный жеребец» имеют, как и произведения А.С. Грина, богатые романтические подтексты: «Морская царевна» – реализация русалочьего мифа, а в «Красном жеребце» отчетлив подтекст из «Метценгерштейна» Э. По. Кроме того, в рассказе А.С. Грина «Шедевр» есть пугающий, «технический» экфрасис-натюрморт, он напоминает «геометрический» натюрморт из рассказа Г.И. Чулкова «Судьба», написанного годом раньше гриновского «Шедевра». Экфрасисы-натюрморты – это более редкое явление, чем экфрасисы-ожившие портреты/статуи.

Беллетристика (А. А. Кондратьев, М. П. Арцыбашев, Г. И. Чулков) образует промежуточный слой между классикой и массовой литературой, беллетристике свойственны не только традиционные, но и новаторские приемы в области экфрасиса (сочетание разных видов экфрасиса, богатая фактура, детализация экфрасисных описаний, интертекстуальность экфрасисных описаний).

В первую очередь, важно, что экфрасисы А. С. Грина динамичны. В новелле «Искатель приключений» динамика изображения настолько сильна, что создается впечатление, будто герой рассказа, рассматривающий картину, и герой этой рассматриваемой картины находятся в одном пространстве. Это позволяет сравнить текст А. С. Грина с рассказом Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве», написанным на тему противоречий теории отражения жизни в искусстве.

С другой стороны, «живые» портретные экфрасисы А. С. Грина можно соотнести с такими текстами, как «Безумный художник» И. А. Бунина, где трагедия художника описывается через ужасающее полотно, созданное им. На похожий сюжет указывает Е. Д. Толстая у А. Н. Толстого («Она»). И на фоне «советской» прозы Б. А. Лавренева, и на фоне лирической прозы И. А. Бунина выявляется то, как в прозе А. С. Грина остро противопоставлены

искусство и реальность. Искусство у А. С. Грина не отражает реальность, а конкурирует с ней, превосходит ее в динамике, которая может быть столь сильной, что внушает ужас и страх.

Несмотря на то, что экфрасисы А. С. Грина немиметичны, можно увидеть и обобщенный живописный подтекст, который стоит за его текстами. «Искатель приключений» перекликается и с рассказом Э. По «Колодец и маятник». Пугающее живописное пространство, сокрушающее художника, восходит у Э. По к И. Босху и П. Брейгелю, тот же живописный подтекст можно отметить и у А. С. Грина.

Переход границы между картиной («искусством») и пространством, оставленным за гранью картины («жизнью»), образует главную перипетию произведения, это и есть преодоление героем границ, составляющих основу любого сюжета. В ряде случаев экфрасис определяет основную линию произведения («Фанданго», «Искатель приключений», «Победитель», «Белый огонь», «Убийство в Кунст Фише» и др.) или же образует вставной сюжет («Алые паруса», «Пролив бурь», «Джесси и Моргиана» и др.), пересекающийся с ведущим сюжетом произведения.

Следует обратить особое внимание на то, как соотносятся между собой условное (живописное или скульптурное пространство, пространство искусства) с тем пространством, в которое помещено живописное полотно или скульптура («реальное»). Привлекают внимание сюжеты, в которых герой входит в картину или, напротив, персонажи или реалии картины выходят за рамку полотна, в мир героев.

При этом граница между двумя мирами то исчезает, «растворяется», намеренно нивелируется писателем, то, напротив, обостряется, тем самым открываются большие возможности для пространственных и временных переходов и даже скачков в тексте, то есть нарративный рельеф усложняется разными формами экфрасиса. Герои А. С. Грина совершают условное перемещение, при котором рама полотна как бы размывается, стирая грани двух пространств, что углубляет в конечном итоге не только тему живописи, но и делает ярче словесную ткань произведения («Дорога никуда», «Далекий путь», «Клубный арап», «Акварель»). Экфрасис практически всегда влияет на хронотоп новеллы, поворачивая сюжет в новое русло, позволяя сочетать в пределах одного текста разнообразные времена и пространства.

Исследователями неоднократно отмечались романтические черты поэтики А. С. Грина, и

в данной работе описывается переключка рассказа «Далекий путь» с повестью В. Одоевского «Саламандра», что подчеркивает «неоромантизм» А. С. Грина. Только, в отличие от писателя XIX в., А. С. Грин динамизирует экфрасическое описание, сделав его не просто изображением, но *тем, иным* миром, куда может уйти герой.

В пятом параграфе «Динамичные картины в рассказах Грина» анализируется «динамический» экфрасис как элемент текста, который выявляет богатые интертекстуальные связи произведений А.С. Грина с живописными и литературными произведениями разных веков. Писатель «оживляет» своих нарисованных персонажей, которые косвенно влияют на судьбы героев рассказа, существующих вне картины. Все изображенные красавицы и демоны Грина будто переселились из картин знаменитых художников.

Особо важны отмеченные в работе интертекстуальные связи рассказов А. С. Грина с произведениями XVIII-XIX вв. («Фауст» И. Гете, «Искушение святого Антония» Г. Флопера, «Портрет» Н.В. Гоголя, «Штосс» М.Ю. Лермонтова, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда) и XX в. («Воскресшие боги» Д. С. Мережковского, «Красногубая гостья» Ф. К. Сологуба, повесть А. Н. Толстого «Граф Калиостро», рассказы А. И. Куприна), что позволяет проследить движение мотива «оживающих» произведений. Картины и скульптуры, описанные А.С. Грином, придают текстам писателя пространственную трехмерность, выразительную колористику.

Писатель органически вписывается в интермедиаальный контекст культуры XX в., поскольку в словесной ткани его произведений плотно синтезировано живописное, картинное, скульптурное и словесное. Ключевой мотив, лежащий в основе экфрасиса, – мотив ожившего изображения. В экфрасический тезаурус включены не только привычные портреты и статуи, но и оживающие карточные изображения, манекены и куклы, зеркальные отражения. Все это аналитически описывается с привлечением интертекстуальных параллелей и выявлением приемов построения экфрасических описаний.

Экфрасические портреты в повестях Грина («Пролив бурь», «Таинственный лес», «Джесси и Моргиана») возвращают нас к размышлениям о границах между жизнью и искусством в творчестве А. С. Грина, эти границы размываются и сложнейшим образом переплетаются. Иногда размывание границ происходит в сознании героев: герои с легкостью путают действительность и

изображение. «Оживающие» в сознании героев портреты резко меняют их судьбу. Подобный сюжетный ход характерен как для прозаиков XIX (Э. По, Н. Готорна, О. Уайльда), так и XX века (М. А. Кузмина). В произведениях А.С. Грина собрана богатая коллекция описаний предметов, представляющих разные виды искусств, но, кроме того, представлены и разные способы восприятия произведений искусства, чем достигается синестетический эффект.

Метафорическая «живость» картины в тексте переживается ярче, сильнее от того, что иногда портрет превращается в живой образ, в живого персонажа. Благодаря этому гриновский портрет подвержен различным метаморфозам: он обретает динамику еще на полотне, в его восприятии задействованы тактильные ощущения, предшествующие реализации метафоры «оживления».

Являясь метафорой человека-вещи, карты создают эффект «динамического» экфрасиса, когда изображенное на картах лицо дамы, валета или короля наделяется свойствами портрета. Мотивы карт привлекают внимание к темам судьбы, предопределенности, случая в текстах А. С. Грина. Бубновый валет, Пиковая Дама, Джокер, Короли и Двойка Пик – эти «персонажи» входят в один ряд с «живыми» героями, воздействуя на их судьбу в рамках повествования. При анализе текстов приводятся интертекстуальные отсылки к произведениям А. С. Пушкина («Пиковая дама»), Л. М. Леонова («Бубновый валет»), В. В. Набокова («Король, дама, валет»), Л. Н. Андреева («Большой шлем»). Статичная природа карточных фигур преодолевается в текстах А. С. Грина и организует в повествовании сложную систему границ реального/ирреального и их преодоления.

Писатель часто наделяет главного героя признаками статуарности («Бегущая по волнам», «Всадник без головы», «Серый автомобиль»), но при этом придает движение скульптуре, представляет ее сразу живой («Победитель», «Блестящий мир»). Подчас Грин превращает живого человека в изваяние, а потом снова в динамичный объект («Убийство в Кунст-Фише»). Порой главный герой целенаправленно пытается оживить героиню (восковую куклу, скульптуру) («Серый автомобиль», «Победитель»).

Важно обратить внимание на высокую экфрасическую плотность текста у А. С. Грина: в рамках одного произведения могут сочетаться несколько разных экфрасисных мотивов, экфрасис может инверсироваться, и тогда мотив статуарности/оживления переходит от одного героя к

другому («Серый автомобиль», «Бегущая по волнам», «Убийство в Кунст-Фише»).

В четвертом параграфе «Манекены и куклы как воплощение динамики экфрасиса в творчестве Грина («Золотая цепь», «Серый автомобиль», «Бунт на корабле Альцест», «Лабиринт»)» установлена связь оживающих кукол/манекенов у А. С. Грина с понятием динамического экфрасиса. Для нашего исследования данный мотив важен тем, что позволяет расширить экфрастический тезаурус Грина и показать его выход на границу с изображениями, находящимися, казалось бы, совсем близко к «живой жизни».

Мотив куклы/манекена оказывается значимым для писателя. В какой-то мере, это рецепция романтической традиции (в частности, гофмановской), когда наделенные душой герои борются с механистическим миром; кроме того, у А. С. Грина это вариация на тему оживающей скульптуры, когда кукла/манекен становится символом выхода из статики в живой динамичный мир. Мы прослеживаем мотив куклы/манекена у Грина также через интертекстуальные переключки с произведениями Ю. К. Олеси и Л. М. Леонова. Данный мотив добавляет еще один оттенок в анализируемый нами экфрастический тезаурус.

Прием зеркальной визуализации часто используется А. С. Грином. Писатель открывает герою его истинные черты при помощи зеркала или зеркального отражения. Зеркало как вариант экфра-

сиса было необходимо А.С. Грину, чтобы его герои могли увидеть свой собственный портрет, не написанный специально художником, а сотворенный природой: лицо в зеркале – самый динамический, самый объективный и самый необъективный из всех образов, созданных когда бы то ни было.

У А. С. Грина в одном тексте может встречаться не один, а сразу несколько различных экфрасисных мотивов («Серый автомобиль», «Искатель приключений», «Алые паруса» и др.), скульптурные и изобразительные мотивы могут наслаиваться друг на друга («Серый автомобиль», «Бегущая по волнам», «Золотая цепь»), инверсироваться («Бегущая по волнам», «Фанданго», «Серый автомобиль»), связанные с экфрасисом мотивы (оживления/омертвления, движения/статуарности, мгновности/вечности) могут переходить от героя к герою, от одного локуса к другому.

Столь важное место, занимаемое экфрасисом в творчестве А. С. Грина, объясняется многими факторами. Мифы о творце, художнике, тенденция синтеза искусств лежат в основе сюжетики писателя, а идея синтеза искусств соотносится с насыщенной живописностью его стиля. Но, разумеется, не только романтическая культура релевантна для гриновского экфрасиса, он существует в контексте культуры XX в. Произведения писателя неотрывны от контекста живописи, кинематографа, музыки XX в.

**Ленська С. В.**

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

## **“ВІЧНІ ОБРАЗИ” У РАННІЙ ЛІРИЦІ М. ГУМІЛЬОВА І М. РИЛЬСЬКОГО**

“Вічні образи” – це “літературні постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягання буття виходять за межі конкретних творів” [2, с. 196]. Вивченням специфіки функціонування цих образів, які ще називають традиційними, займалися В. Антофійчук, А. Волков, А. Нямцу, І. Мегела та ін. “Вічні образи” диференціюються за походженням: наприклад, образи Прометея, Кассандри, Орфея тощо є міфічними, а Гамлета, Фавста, Дон Жуана, Дон Кіхота – літературними. Особливу групу складають біблійні образи, зокрема Богородиці, Ісуса, Юди, Понтія Пілата. Усі “вічні образи” характеризуються чисельністю художніх інтерпретацій, причому нерідко з переходом через інтермедіальні межі. Ця властивість пояснюється глибинним семантичним змістом образів-першоджерел, які апелюють до загальнолюдських цінностей і вічних проблем. Саме тому вони постійно актуалізуються у швидкоплинному і мінливому історичному часі.

Античні мотиви у творчості М. Гумільова досліджували як його сучасники (В. Брюсов, М. Оцуп, В. Жирмунський), так і критики та літературознавці більш пізнього часу (Ю. Бакуліна, М. Баскер, Т. Зоріна, А. Павловський, Є. Раскіна та ін.). Однак проблема функціонування “вічних образів” у творчості М. Гумільова досі системно не вивчалася.

Зіставлення ж творчості лідера російських акмеїстів з одним із українських неокласиків М. Рильським наразі є актуальним науковим завданням. Ця розвідка є лише першим кроком до такого аналітичного дослідження. Відтак метою статті є порівняльний аналіз окремих зразків лірики М. Гумільова і М. Рильського на рівні функціонування традиційних образів.

Акмеїзм як модерністська течія виник на противагу символізму на початку ХХ ст. Серед естетичних засад акмеїстів вирізнялося прагнення надати слову первісного значення, позбавити його символістського підтексту і смислових нашарувань. Письменники-акмеїсти віддавали перевагу простоті слова, виразності і пластичності образу. “Їх “земна” поезія прагнула до камерності, естетизму і поетизації почуттів першоствореної

людини. Для акмеїзму була характерна гранична аполітичність, повна байдужість до злободенних проблем сучасності” [1].

Саме ці риси споріднювали російських акмеїстів із українськими неокласиками. Цим терміном літературознавці назвали “троно п’ятірне” українських поетів, які не були пов’язані якимись програмами або статутами, проте у творчості яких спостерігалися риси подібності. У коло неокласиків входили М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Рильський і Юрій Клен (О. Бургардт). Насамперед їх об’єднував високий інтелектуалізм – перші троє були викладачами Київського університету, всі ж разом були культуртрегерами – поетами, критиками, вченими, перекладачами. Усі п’ятеро зверталися до античності як до ідеалу прекрасного, черпаючи звідти теми, образи, проводячи історичні і культурні паралелі з сучасністю. Неокласики особливо шанували жанр сонета, також писали олександрійські вірші. Для них був характерний широкий культурний діапазон, певна елітарність, оскільки вони іноді використовували маловідомі історичні факти або імена, а також їх поезія була більше раціональною, ніж емоційною.

Одним із неокласиків був М. Рильський (1895–1964), видатний поет, перекладач, учений, автор понад тридцяти збірок ліричних та ліро-епічних творів. Його дебютна збірка “На білих островах” (1910) вийшла, коли авторові виповнилося всього лише п’ятнадцять років.

М. Гумільов (1886–1921) розпочав свій творчий шлях у 1902 році, а через три роки з’явилася збірка “Шлях конквістадорів” (“Путь конквистадоров”). Після неї були опубліковані ліричні збірки “Романтичні квіти” (“Романтические цветы”) (1907), “Перли” (“Жемчуга”) (1910), “Чуже небо” (“Чужое небо”) (1912), “Сагайдак” (“Колчан”) (1916), “Багаття” (“Костёр”) (1918), “Порцеляновий павільйон. Китайські вірші” (“Фарфоровый павильон. Китайские стихи”) (1918), “Шатро. Поезії 1918” (“Шатёр. Стихи 1918”) (1921), “Вогняний стовп” (“Огненный столп”) (1921), а також ліро-епічні поеми, драматичні твори, проза.

Споріднює російського й українського поетів тема кохання. У збірці “Перли” М. Гумільова особливе місце посідає сонет “Дон Жуан” (1910):

Моя мечтанадменна и проста:  
Схватить весло, поставитъ ногу в стремя  
И обмануть медлительноевремя,  
Всегдалобзаяновые уста.

А в старости принятъзавет Христа,  
Потупитъ взор, посыпаетъпепломтемя  
И взять на грудь спасающеебремя  
Тяжелогожелезногокреста!

И лишькогдасредьоргиипобедной  
Я вдругопомнюсь, как лунатик бледный,  
Испуганный в тишисвоих путей,

Я вспомню, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщиныдетей  
И никогда не звал мужчину братом.  
[3, с. 143].

У сонеті М. Гумільов звертається до “вічного образу” севільського звабника, який понад сотню разів був осмислений у світовій літературі. Традиційно з образом Дон Жуана пов’язані мотиви кохання і зради, оскільки за ним тягнеться слава руйнівника жіночих сердець, який без жалю кидає жертви напризволяще.

Ліричний герой М. Гумільова любовні пригоди розглядає як спосіб подолати швидкоплинність буття, проте він трагічно переживає нездоланнусамотність, виражену у двох останніх рядках твору. Як відомо, сонет як традиційна поетична жанроформа складається з тези, антитези і синтезу. Ліричний герой усвідомлює гріховність своїх пристрастей, однак вірить у прощення. У цьому сенсі він протиставляє молодість і старість як дві фази людського життя, коли помилки і гріхи створюють необхідний досвід, яким послуговується людина на схилі літ. Домінуючим у сонеті є мотив самотності. Ще однією версією інтерпретації образу Дон Жуана у гумільовській творчості є одноактна п’єса “Дон Жуан в Єгипті” (1911).

Образ Дон Жуана у ліриці М. Рильського детально не розроблений, однак він згадується у поемі “Мандрівка в молодість”, а також у поезіях “Остання весна” і “Прага”. Натомість тема кохання реалізується в образі Трістана, героя середньовічного епосу (збірка “Синя далечінь”, 1922):

Трістан коня сідлає  
І їде в дальню путь.  
Ворон крикливі зграї  
Недобру вість несуть.

Хтось поламає лука,  
Хтось розіб’є шолом.  
Ізольда Білорука  
Ридає за вікном.

Але душа, як птиця,  
Закохана в блакить,  
І сон їй новий сниться,  
І небо золотиться –  
І списа золотить [4, с. 158].

Вічний образ закоханого в свою Ізольду лицаря Трістана живив творчу уяву молодого М. Рильського. І річ не лише в тому, що поет сам переживав почуття кохання, але кохання, що зазвичай є моральним лакмусом будь-якої особистості, стає неодмінним атрибутом етичного й естетичного ідеалу неокласика. Шляхетність, милосердя, честь і відданість коханій – ці складники лицарства викликали романтичне захоплення в душі молодого поета. У вірші постає й образ Ізольди Білорукої, закоханої до нестями у Трістана, але безнадійно. Цей образ інтертекстуально перегукується з поемою Лесі Українки “Ізольда Білорука”, де протиставлені дві жінки, дві Ізольди – Золотокоса, яку кохав лицар, і Білорукої, котра ладна була піти в могилу за коханим, аби завоювати його любов.

Образ Одиссея з’являється у триптихові М. Гумільова “Повернення Одиссея” (“Возвращение Одиссея”) у збірці “Перли” (“Жемчуга”). Цей же образ знаходимо і в ранньому вірші М. Рильського “Як Одиссей, натомлений блуканням...” зі збірки “Під осінніми зорями” (1922). Спільними є мотиви мандрів, розлуки з рідною землею, поверненням до отчого дому.

Контамінація і водночас переосмислення кількох “вічних образів” спостерігаємо у вірші М. Гумільова “Театр” (1910):

Все мы, святые и воры,  
Из алтаря и острога,  
Все мы — смешные актеры  
В театре Господа Бога.  
Бог восседает на троне,  
Смотрит смеясь на подмостки,  
Звезды на пышном хитоне —  
Позолоченные блестки.  
Так хорошо и привольно  
В ложе предвечного света.  
Дева Мария довольна,  
Смотрит, склоняясь, в либретто:  
«Гамлет? Он должен быть бледным.  
Каин? Тот должен быть грубым...»  
Зрители внемлют победным  
Солнечным, ангельским трубам.



Бог, наклонясь, наблюдает,  
К пьесе он полон участия.  
Жаль, если Каин рыдает,  
Гамлет изведает счастье!  
Так не должно быть по плану!  
Чтобы блюсти упушенья,  
Боли, глухому титану,  
Вверил он ход представленья.  
Боль вознеслася горою,  
Хитрой раскинулась сетью,  
Всех, утомленных игрою,  
Хлещет кровавою плетью.  
Множатся пытки и казни...  
И возрастает тревога,  
Что, коль не кончится праздник  
В театре Господа Бога?! [3, с. 351-352].

“Театральність” творчості лідера акмеїстів невід’ємним складником його естетичної концепції. Відтак образ театру перегукується з пастернаківським “Театром” (“Гул затих. Я вышел на подмости...”). У трагічному світоустрої, заснованому на болю, кожному персонажу відведена певна роль. І відступу від усталеного семантичного поля не допускається (Гамлет не може пізнати щастя, а Каїн покається).

Образ принца данського з’являється у вірші М. Рильського “Як Гамлет, придивляюсь я до хмар...”:

Як Гамлет, придивляюсь я до хмар,  
А олівець, невірний мій Полоній,  
Переливає в слово дивний чар,  
Святого сонця відблиски червоні.

Не слухай, принце, непотрібних слів  
Услесливо-брехливого вельможі!  
Нащо для хмар цей галасливий спів?  
Так добре, що ні з чим вони не схожі! [4, с. 129].

Вітаїстичність цього тексту розкривається в риторичних питаннях і вигукові в останніх рядках: всі сумніви і муки сумління шекспірівського героя непорівнянні з простотою і чистотою природи, частиною якої відчуває себе ліричний герой Рильського.

На окрему ґрунтовну аналітику заслуговують зіставлення біблійних образів у М. Гумільова і М. Рильського. У межах цієї розвідки ми дійшли таких висновків: “вічні образи” літературного походження посідають вагомe місце у ліриці М. Гумільова і М. Рильського. Вони є репрезентантами естетичних програм російських акмеїстів та українських неокласиків у частині звертання до світового художньо-мистецького досвіду. Обидва поети звертаються до цих образів, вкотре розшифровуючи закладені в них семантичні коди і водночас намагаючись збагатити їх новими смисловими відтінками.

#### Список літератури:

1. Акмеизм и акмеисты. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://slova.org.ru/n/akmeizm/>
2. Вічні образи // Літературознавча енциклопедія. У 2 томах. Т.1 / [Авт.-укладач Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – С. 196.
3. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Николай Гумилев. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 632 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).
4. Рильський М. Зібрання творів у 20 т. / Максим Рильський. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1983. – 535 с.

**Недайнова Т. Б.**

*Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко*

## **СОТВОРЧЕСТВО КАК ОСНОВА УРОКА ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА Н. С. ГУМИЛЕВА В ШКОЛЕ**

Проблема развития духовного мира личности в настоящее время приобретает все большую **актуальность** в связи с тем, что в Украине набирает силу стратегия реформирования всех сфер жизни, в том числе науки и образования. Растет понимание роли национальных духовных ценностей в формировании личности человека в современной школе. В этом процессе безусловным достижением современной школы Украины является реализация культурологического подхода к преподаванию зарубежной литературы, который обозначен как один из ведущих в Государственном стандарте базового и полного общего среднего образования (образовательная отрасль «Языки и литературы»), что предполагает изучение произведений художественной литературы в широком культурном контексте, установление взаимосвязей с другими видами искусства, культурных традиций различных народов, отраженных в произведениях литературы.

В современной украинской методике преподавания литературы в школе превалирует многовекторный поход к решению различных методических проблем. Это разработка новых подходов к анализу текста (культурологический, контекстный, компаративный и др.), использование инновационных технологий обучения (мультимедийных, интерактивных, проективных), осуществление взаимосвязи литературы с другими видами искусства, национальной культурой и др. В конце XX начале XXI века в методике преподавания литературы была доказана эффективность использования взаимодействия искусств в процессе обучения и воспитания школьников (А. Витченко, Н. Волошина, В. Гладышев, В. Гречинская, Д. Доманский, С. Жила, Е. Исаева, Ж. Клименко, О. Куцевол, Ю. Львова, Л. Мирошниченко, Е. Покатилова, И. Цико). В работах этих ученых рассмотрены такие аспекты, как: поликультурное воспитание личности читателя в процессе анализа переводных произведений литературы, социокультурный характер читательской деятельности старшеклассников, приоритет культурологического подхода к изучению произведений мировой литературы, полихудожественное развитие личности на уроках литературы, использование инновационных технологий на уроках литературы и т.д.

**Целью** данной статьи является разработка методики изучения в школе творчества Н.С. Гумилева на основе сотворчества читателя-школьника и автора-поэта в процессе создания художественного (у поэта) и личностного (у читателя) образа. Опираясь на систему образов, созданных поэтом, в которых жизнь предстает в той или иной декорации, романтичность живописность которой специально подчеркивается и стилизуется. Его описания-это описания, сделанные не только поэтом, но и живописцем, музыкантом, скульптором, гравёром. Гумилев «прорисовывает» образы, включая в их структуру выразительные детали («Капитаны», «Путешествие в Китай», «Беатриче» «Возвращение Одиссея»). В стихотворениях «Царица», «Одиночество» и других конкретно-чувственное восприятие мира мобилизуется и напрягается от строки к строке, что позволяет читателю воспринимать каждое произведение не только умом, но и сердцем. В процессе анализа творчества Н. С. Гумилева происходит актуализация всех органов чувств учащихся, своеобразное «переживание» его поэзии. В воображении возникают зрительные, звуковые, архитектурные, хореографические образы, что вполне созвучно с пространством поэтического текста Н. Гумилева и восприятием его поэзии юным читателем, что способствует не только его литературному, но и музыкальному, изобразительному, театральному развитию. В процессе анализа текста особая роль отводится развитию не только логического мышления, но и абстрактного, образного, ассоциативного. Такой подход позволяет учителю синтезировать задачи научного и школьного анализа текста и изучать творчество Н.С. Гумилева с разных позиций: с философской, культурологической, искусствоведческой и литературоведческой позиций.

В школьную программу по зарубежной литературе творчество Н. Гумилева включено с 1994 года и изучается в рамках темы «Серебряный век» в литературе». Первый урок по этой теме является обзорным. Его задача-«погружение» учащихся в эпоху, создание культурного фона эпохи, ее характеристика, что нашло свое, особое отражение и в творчестве Н. Гумилева. Поэтому целесообразно

обратиться уже на первом уроке по поэзии «серебряного века» к творчеству Н. Гумилева, в котором мир представлен в чрезвычайно мрачной тональности, при всем внешнем «экзотизме» цветового спектра.. На этом уроке учитель раскрывает не только особенности литературного процесса этого периода, но и создает предпосылки для восприятия поэзии Гумилева на последующем специальном уроке (программой отводится только один урок). В воображении школьников должен возникнуть своеобразный образ эпохи, в котором переплетаются столь разные события, темы, личности, проблемы. Этот образ позволяет создать и обращение к картине К. Малевича «Черный квадрат», о которой по сей день спорят и почитатели, и противники. Учащимся предлагается не только высказать свое впечатление от картины, но и попробовать доказать, как в ней воплощен образ эпохи и какие художественные средства, специфичные для «языка» живописи, использовал для этого художник. Естественным продолжением этого разговора может стать анализ стихотворения Н. Гумилева «Шестое чувство»(1921г). Учитель предлагает послушать выразительное чтение стихотворения в исполнении подготовленного ученика, после чего ответить на вопрос о том, каким предстает читателю мир поэта. Анализируя тему, идею стихотворения, систему образов, авторскую позицию учащиеся приходят к выводу, что Гумилев видит прекрасным окружающий мир:

Прекрасно в нас влюбленное вино  
И добрый хлеб, что в печь для нас садится  
И женщина, которою дано,  
Сперва измучившись, нам насладиться

Но, невзирая на весь свой романтизм, поэт понимает трагизм положения в этом мире искусства, поэзии и в целом красоты как таковой, и потому он пишет:

Но что нам делать с розовой зарей  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой,  
Что делать нам с бессмертными стихами?

Для поэта «шестое чувство»-это и есть сама поэзия, которая позволяет видеть дальше, чувствовать гораздо тоньше и глубже трагизм происходящего. Это приносит боль от понимания несовершенства мира и осознания важнейшего значения поэзии и искусства в созидании прекрасного в этом, увы, таком несовершенном мире

Так, век за веком – скоро ли Господь?–  
Под скальпелем природы и искусства  
Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства

Стихотворение «Шестое чувство» на этом же уроке сопоставляется с произведениями других поэтов, например, В. Брюсова («Творчество»), В. Маяковского («А вы могли бы?») и др. Учащимся предлагается передать цветом настроение каждого из прочитанных стихотворений, используя для этого карандаши, фломастеры. В рисунках детей можно увидеть сочетание нежных цветовых оттенков и ярких вспышек различных цветов: красного, оранжевого, золотистого, иногда с пятнами серого, темно-фиолетового и черного. В мини-сочинениях, в которых они описывали рисунки, учащиеся свое настроение пытались передать тем или иным цветом прежде всего потому, что у них возникли чувства и ощущения, связанные с динамикой происходящих событий, их необычностью и многогранностью, отраженных в творчестве поэтов эпохи «серебряного века». Таким образом, в процесс сотворчества включаются сами учащиеся, которым предлагается также подобрать произведения музыки, передающие настроения эпохи, нарисовать линию (прямую, прерывистую, волнистую), которая символически передает их ощущение изучаемого исторического периода и отражение его в поэзии. Вот как описывают учащиеся свои ассоциации в мини-сочинениях: «Это цветущая ветка, потому что только весной все цветет, набирает силы после зимнего сна. Так и литература, искусство, философия расцветали непохожим друг на друга цветом. Это и есть вершина» (ученица Н.); «Это хрустальный шар, переливающийся различными цветами и гранями» (ученик С.). В сознании школьников возникает собственный образ эпохи «серебряного века», включающий в себя не только знания, но и чувства, переживания, ощущения, которые они смогли выразить тоже в собственном творчестве, благодаря своему воображению и фантазии.

Как считают исследователи творчества поэта, Гумилев трезво смотрел на искусство с точки зрения возможностей его восприятия читателем, зрителем, слушателем. То или иное творчество не может дойти до каждого, ибо у людей разная способность восприятия искусства. Поэтому, создавая свое произведение, художник должен в определенной степени учитывать подготовленность воспринимающего субъекта ("ясно видеть соотношение говорящего и слушающего"). Однако речь у него идет не об "элите", а о тех, кто обладает нормальным уровнем общей культуры. Как всякий серьезный художник Гумилев хотел иметь дело с большой аудиторией, а не с кучкой избранных.. В процессе изучения творчества Н.Гумилева учителю важно добиться от учащихся восприятия его

мыслей, взглядов, чувств сквозь призму личности и сумеет выразить это восприятие, используя не только слово, но свои ощущения, обратившись к разным видам искусства – живописи, музыке, театру, кино, телевидению. При этом необходимо включить детей в собственную художественно-творческую деятельность – изобразительную, музыкальную, театральную и т.д. Важнейшим принципом, который должен быть реализован на уроке литературы, является принцип образности. Образ является ключевым понятием, объединяющим литературу с другими видами искусства. Кроме того, каждая тема урока несет в себе собственный образ или несколько образов в зависимости от цели, поставленной учителем, у которого должно быть собственное видение, собственный образ изучаемой темы, литературного героя, произведения. Обобщенно это можно представить следующим образом: тема, занятия — образ изучаемого предмета, явления, события, произведения — смежные образы в других видах искусства и в других науках — собственный образ в воображении учителя и учащихся — образ данного предмета в целостной картине мира.

Один из своих сборников *«Жемчужина» (1910)* Н. Гумилев посвятил В. Брюсову. Это тоже книга романтических стихов. Здесь, как и в предыдущих сборниках вновь появляются излюбленные герои поэта. Это конквистадор, скитающийся без пищи в горах, ныне постаревший, ищущий прибежища в уютном жилище, но по-прежнему дерзкий и спокойный («Старый конквистадор»), другой покоритель пространств, бредущий по скалам («Рыцарь с цепью»), экзотические животные («Кенгуру», «Попугай»). Учитель может обратиться к этим стихотворениям не только на уроке, но и на занятиях кружка или факультатива. В них учитель покажет, что, усиливая живописность стихов, Гумилев нередко отталкивается от произведений изобразительного искусства («Портрет мужчины», «Беатриче»), побуждающих его к описательности. Другим источником образности становятся литературные сюжеты («Дон Жуан»), мотивы стихов символистов (Бальмонта, Брюсова). Уже в одном из ранних писем молодой Гумилев пишет: «Что есть прекрасная жизнь, как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит свою картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?» Работой с этим трудным материалом жизни Гумилев на всем отведенном ему не

слишком долгим интервале занимался с таким же усердием, с каким он работал и над словом.

Биография, творческий путь, эстетические взгляды и позиции поэта, нашедшие непосредственное отражение в его творчестве, требуют от учителя поиска таких методических приемов, средств и технологий, которые смогут обеспечить проникновение учащихся в глубину не только идейно-художественного содержания его произведений, но и постижение главного-органичного сочетания в его творчестве мыслей и чувств, способности по-своему видеть, слышать, понимать мир как единое целое. Учащиеся должны вступить в определенный диалог с поэтом, представить собственный образ, отражающий все нюансы и тонкости восприятия мира, отраженные в его творчестве, т.е. вступить в процесс сотворчества. Это может быть особый тип урока: урока – настроения, урока – откровения, урока – сопереживания, урока – сотворчества. Содержание и структура такого урока имеет свои особенности, прежде всего потому, что главное здесь – состояние школьника, его переживания, чувства, возникающие в процессе анализа и интерпретации текста стихотворений Н. Гумилева. Такая работа складывается из нескольких этапов:

I этап – обмен впечатлениями, настроениями, возникшими в процессе чтения художественного произведения; осмысление содержания, жанра, особенностей проблематики, тематики, системы образов. Поиски соответствующих настроений, образов, идей, мотивов в других видах искусства, проведение соответствующий параллелей, сопоставлений.

II этап – анализ текста с использованием различных видов искусств; обогащение представлений школьников о нарисованных картинах жизни в произведении, музыки, живописи, театра, кино и т.д. Создание «опорных точек» содержательного и эмоционального характера для дальнейшего текстуального анализа текста формирования у школьников «личностного смысла» произведения.

III этап – обогащение представлений учащихся об авторском отношении к героям произведения, выявления взглядов художника на мир и человека, его место в жизни. Сопоставление «языков» разных видов искусств («литература – слово», «музыка – звук», «живопись – цвет», «театр – движение») для понимания возможностей выражения аналогичных проблем, картин, явлений, идей в литературе и других видах искусства.

IV этап – включение школьников в собственную художественно-творческую деятельность (литературную, музыкальную, изобразительную,

театральную и др.); Создание собственных образов изучаемой темы урока, фокусирующих в себе литературоведческие знания и умения анализа и интерпретация текста (личностной, читательской, художественной).

Объем статьи не позволяет раскрыть все аспекты исследуемой проблемы: взаимосвязь урочной и внеурочной работы по изучению твор-

чества Н.С. Гумилева, развитие художественно-творческих способностей детей, использование компьютерных технологий, аудио и видеотекстов и др. Однако, как показывает опыт работы, учитель, создающий урок литературы как урок искусства, добивается главного – глубокого и тонкого анализа художественного текста, который ученики не только знают, понимают, но и чувствуют.

#### Список литературы:

1. Винокурова И. Гумилев и Мандельштам: Комментарии к диалогу // Вопросы литературы. - 1994. - № 5. - С. 293-301
2. Верник О.А. Ранняя лирика Н. Гумилёва в критике Серебряного века // Мова і культура. - К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. - Вип. 7. - Т. VII. - Ч. 2: Художня література в контексті культури. - С. 202 - 208.
3. Верник О. А.. Гумилёв и Северянин: творческие связи // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С.Сковороди: Серія літературознавство. - Х.: ППВ Нове слово, 2005. - Вип. 1 (41) - Ч. 2. - С. 63 - 71.
4. Гладишев В. В. Теорія і практика контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури [Текст] : монографія / В. В. Гладишев. - Миколаїв : Видавництво «Ліон», 2006. - 372 с.
5. Гольцов В. Трудная судьба поэта: Штрихи к творческому портрету Н.С. Гумилева // Простор. - 1987. - № 10. - С. 173-180.
6. Каенко А.В. Пришелец из «иной страны»: Урок по творчеству Н.С. Гумилева // Відродження. - 1993. - № 2. - С. 19-21.
7. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи [Текст] : монографія / Ж. В. Клименко. - К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2006. - 340 с.
8. Концепція «Нова школа. Простір освітніх можливостей» [Електронний ресурс] <http://mon.gov.ua/Новини%202016/08/21/2016-08-17-3-.pdf>. - Заголовок з екрану. - Дата звернення: 15.09.2016.
9. Kapuler D. Product Review: Storyboard That. - Available at: <http://www.techlearning.com/news/0002/product-review-storyboard-that/63545>. (accessed 15.09.2016).
10. Куцевол О. М. Структура сучасного уроку зарубіжної літератури [Текст] / О. М. Куцевол // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. - 2003. - № 3. - С. 38-40.
11. Недайнова Т. Б. На основі взаємодії різних видів мистецтва (До питання про теорію і практику інтегрованого уроку) [Текст] / Т. Б. Недайнова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. - 1999. - № 12. - С. 6-8.
12. Панкеев И.А. «Высокое косноязычье»: Н. Гумилев: судьба, биография, творчество // Литература в школе. - 1990. - № 5. С. 12-24.

**Пушкарёва С. В.**

СОШ № 3, г. Вышний Волочек

## «ОГНЕННЫЙ СТОЛП» КАК СМЫСЛОБРАЗУЮЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Н. С. ГУМИЛЕВА

*Художественный концепт «огненного столпа» очень важен для семантики последнего прижизненного поэтического сборника Н.С. Гумилева с аналогичным названием. В образности и символике этого художественного концепта сплетены православные, суфийские, индуистские, кельтские и другие мотивы. В его основе лежит не только библейский образ «огненного столпа», но и арабский образ-символ «столпа поэзии».*

**Ключевые слова:** художественный концепт, лейтмотив, образ-символ очищающего огня, «столп поэзии».

Художественные концепты диалогичны, поскольку связаны с множеством одновременно значимых точек зрения. Порождающее и воспринимающее сознание в этом смысле равноценны. Восприятие художественных концептов представляет собой вариант их нового порождения. Таким образом, художественный, литературно значимый концепт оказывается инструментом, позволяющим рассмотреть в единстве эстетический мир произведения и мир культурологически значимых национальных смыслов. Можно сказать, что, вводя художественный концепт как единицу литературоведческого анализа произведения, мы в культурологическом плане получаем возможность включить образную ткань произведения в общенациональную ассоциативно-вербальную сеть, то есть в национальную картину мира.

Особым, семантически значимым художественным концептом позднем творчестве Гумилева является «Огненный столп». Само название последнего поэтического сборника Н. С. Гумилева представляет собой пример обращения «отца акмеизма» к «семантической поэтике», «позволяющей «разворачивать широчайшую историческую перспективу», «самые разнообразные системы восприятия, опираясь на разные «коды» [2, с. 65]», как пишет Н. А. Богомолов.

Среди образно-смысловых интенций «огненного столпа» нам представляется важным указать на, никем ранее не отмеченное, классическое понятие «столп поэзии», крайне важное для средневековой арабской (и доисламской) эстетики и поэтики. Понятие «столп поэзии» – «амуд аш-ши» – имеет космогоническую природу, подобно Мировой Оси (амуд- «столб палатки, опора, оплот». В русской крестьянской культуре

с ним сравнимо понятие «матицы», очень важное для мифопоэтического пространства русской избы, подобной Млечному Пути (С. А. Есенин «Ключи Марии»[8]). Настоящие поэты не отклоняются от «огненного столпа», следуя Пути древних. Таким образом, «столп поэзии» («огненный столп») – это духовная вертикаль, подобная Лестнице Иакова, ведущей на небо.

Суть понятия «столп поэзии», в арабской средневековой философии и литературе состоит в естественности, простоте и ясности, которые свойственны древней поэзии, и противопоставит искусственности (вычурности, надуманности и сложности) новых поэтов (как похоже на некоторые упреки Н. С. Гумилева в адрес поэтов-символистов – «фокусников!»). Приведем краткую цитату из арабского филолога Ал-Марзуки: «Разница между естественностью и искусственностью в том, что, (в естественности), когда побуждающие мотивы возникают в душах и приводят в движение врожденные способности, то они заставляют работать сердца. А если же взволнуются умы сокрытым в их (сердцах) запасниках, то ма,- ни (поэтические мотивы) забывают ключом, самые разнообразные из них обильно потекут и ощутят затаенные мысли потребность в явленных лафзах (словесном выражении)» [13, с. 130].

В лирике Серебряного века роль мотивов и лейтмотивов актуальна так же, как и «теория соответствий», одним из родоначальников которой был Шарль Бодлер. Как утверждает исследователь О. Щеголькова, в поздней лирике Гумилева именно мотив выступает как *структурообразующая категория* в организации лирического сюжета поэтической книги («Костер», «Огненный столп») [23, с. 19].

Мы считаем, что для сборника «Огненный столп» очень важен мотив духовного очищения, который тесно связан с темой Пути, понимаемой как «странствие духа». В свои 35-ть лет, создавая «Огненный столп», Н.С. Гумилев осознавал себя вполне сложившимся поэтом. А когда художник – поэт «слагается в своем личном своеобразии как нечто цельное» [2, с. 60], перед нами предстает мир, им воссозданный, своеобразно преломившийся в творчестве. К каким же выводам приходит Н. Гумилев – зрелый художник, решая для себя философские проблемы бытия?

«В «Огненном столпе» синтезированы историко-философские идеи позднего Гумилева, уже само название соединяет в себе Запад и Восток» [11, с. 92], – считает Л. Г. Кихней. Название сборника восходит ко многим источникам: зороастризму, суфизму, Библии, православной святоотеческой традиции, индуизму, Гераклиту, герметическим учениям, трудам русских религиозных философов. Арабский термин «столп поэзии» связан с духовной основой поэтического творчества, с его космическим началом. Огненный столп являет собой Богоприсутствие в сакральной традиции, библейской и индуистской.

Н. С. Гумилев глубоко изучал фундаментальный труд о Павла Флоренского «Столп и утверждение истины». Таким образом, «огненный столп» следует рассматривать и в контексте отечественной духовной традиции, с точки зрения образности и метафизики православия. Проанализируем более подробно эти семантические контексты.

Герой Гумилева «сгорает» в «огненном столпе», обращаясь, таким образом, к очистительной, божественной силе огня. «Благодаря подробному знанию истоков (места рождения), человеку удается противостоять смерти, и он оказывается способным безнаказанно обращаться с огнем» [24], – пишет М. Элиаде.

Определенной попыткой «воспоминания себя» у Н. Гумилева является стихотворение «Память», первое в последнем сборнике. Ввиду особой значимости верований зороастризма и Авесты как непосредственных источников поэмы «Звездный ужас», завершающей сборник «Огненный столп», необходимо указать, что именно знаменует собой «огонь Зороастра». Перед нами образ-символ высшего космического огня, причастного силам творения.

Итак, в сборнике «Огненный столп», своеобразном духовном завещании Гумилева, реализуются принципы формирования мифопоэтического пространства. Крайние точки, Начало и Конец,

Пути героя совпадают в стихотворениях «Память» и поэме «Звездный ужас». Первое и завершающее стихотворения даже написаны одним размером – пятистопным хореем, что, по мнению О. Смагиной, «позволяет говорить о кольцеобразной композиции сборника» [19, с. 3]. Таким образом, Путь героя представляет бесконечную спираль духа, уходящую в звездное небо, подобно спирали бесконечного развития, соответствующей древнейшим моделям Вселенной.

«Человек уходил из мира временного, чтобы остаться в вечности. Смерть для первобытного мыслителя и поэта есть уход, за которым всегда следует возвращение. Однако вернется человек в другом облике, в другой маске, в огненной солнечной одежде» [10, с. 84], – писал К. Кедров в работе «Поэтический Космос». Идея маски играла важнейшую роль в творческой системе «ирландского Вячеслава Иванова», как называл Николай Гумилев английского поэта, Уильяма Йейтса.

«В «Per Amica Silentia Lunae» (1917), художественно-философском кредо зрелого Йейтса, во главу угла поставлены поиск и обретение маски. Отвернуться от зеркала и обратиться к раздумью над маской – лишь так поэт или герой могут обрести свое подлинное я, избавиться от постоянной и бесплодной муки самопознания. Маску следует выбирать как можно более непохожую и недостижимую. «Я ищущий / В себе свой новый образ – антипода, / Во всем не схожего со мною прежнем», – писал Йейтс в поэтическом прологе к «Per Amica» ... В книге «Видение» (1925, 1937) Йейтс развил эти идеи в форме теории «четырех способностей», которые он определил, как Волю, Маску, Творящий Дух и Тело Судьбы» [12, с. 250].

Воля – главная движущая сила личности, это же утверждает Николай Гумилев в стихотворении «Мои читатели». А Маска (создаваемый Образ) – цель Воли. Человек в зрелом расцвете своих способностей должен отыскать и присвоить себе образ, самый далекий и невозможный – тот, которого можно достичь лишь на пределе человеческих сил.

Выбрать себе задачу, наитруднейшую из всех возможных, – так формулировал это Уильям Йейтс. «Исток подобных совпадений содержится в речах Заратустры», – считает Григорий Кружков, – «оказавших самое глубокое воздействие на Йейтса и Гумилева. ... Николай Гумилев – поэт, путешественник, «мореплаватель и стрелок», георгиевский кавалер и синдик Поэтического Цеха – очевидный пример «антитетического» человека. Того, кто сознательно ставит

перед собой только трудные цели и добивается их любой ценой» [12, с. 253].

Итак, «Огненный столп» – это мистерия смерти и оживления. К.А.Кедров в «Поэтическом космосе» отмечает: «Солнце – маска лица, лицо – маска солнца. Смерть – маска жизни, жизнь – маска смерти. Огненной маске предшествует страшное надевание смертной личины (этому соответствуют пророчества о собственной гибели в стихотворениях сборника «Огненный столп»), но в момент снятия этой «личины» происходит духовное преображение героя и всего окружающего мира» [10, с. 84].

«Сердце будет пламенем палимо/ Вплоть до дня, когда взойдут ясны Стены Нового Иерусалима/ На полях родной моей страны» [5, т. 4, с. 94], – писал Н. Гумилев. Здесь «Новый Иерусалим», как символ, выражает сакральный смысл и представляет собой образец тождественной символики (по классификации В.М. Живова [7]).

Однако «огненный столп» – это и «мистерия оживления». Идея огня, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения изначального, всегда динамичного Космоса как вечно живого Огня, мерами загорающегося и мерами затухающего, восходит к философии Гераклита. Эта идея нашла выражение в лирике Вячеслава Иванова, для которого «космический огонь» Гераклита был ценностью мистической.

Гераклитианство являлось существенным мировоззренческим основанием и для Н. С. Гумилева. Но, как подчеркивает Юрий Зобнин, «за историей освоения европейской культурной традиции Гераклита, стояли мощные герметические учения, исповедовавшие особый подход к познанию мира» [6, с. 5]. Законы соответствий Гермеса Трисмегиста, один из источников, к которому восходят эти идеи, также могли быть положены Гумилевым в концептуальную основу триптиха «Душа и тело», «Слово» и многих других стихотворений в последнем сборнике поэта.

Таким образом, очищающая сила вечно огня оказывается связана со «странничеством духа» лирического героя, его стремлением к возрождению и перерождению. «Странствуй!» – ибо жизнь того, кто странствует... течет по особым законам: в вечном становлении, подобно жизни Вселенной, таково напутствие бога Арджуне в индийском эпосе «Махабхарата». И маршруты такого странствия духа для Гумилева – важнейшие духовные ориентиры человечества, сакральные «Север» с Кельтикой, Ирландией и Гипербореей,

а также с «Югом» – «священной Индией Духа», «эзотерическим царством поэтов». Пространство России в этом странствии оказывается «золотым сердцем» – серединой, центром духовной битвы, «пламенем духа» [1, с. 6], той самой заветной дверью в царство Света, которую искал поэт [17].

С. К. Маковский связывал семантику названия сборника «Огненный столп» со строками из стихотворения «Много есть людей, что, полюбив...», «...Как ты любишь, девушка, ответь? .../Если ты могла явиться мне /Молнией слепительной Господней, / И отныне я горю в огне, / Вставшем до небес из преисподней» [5, т. 4, с. 90]. По словам Маковского, «Гумилев всю жизнь ждал чуда – всеразрешающей женской любви» [6, с. 10]. Обратимся к феномену мистической любви, который лежит в основе суфийской поэзии.

Гумилев, как и многие поэты Серебряного века, был глубоко увлечен творчеством величайших персидских поэтов-мистиков, в особенности Гафиза, Саади, Насири Хосрова, Омара Хайяма. Тайна превращения целомудренной земной любви в любовь Божественную остается одной из ведущих тем великой поэзии Ирана и сопредельных стран. Только с учетом опыта подобной любви могут быть поняты некоторые удивительные произведения ранних персидских мистиков, как считает Аннемари Шimmel [21, с. 15].

Любовь – всепоглощающий огонь. Прежде всего она сжигает «стоянку терпения»: «Терпение мое умерло в ту ночь, когда родилась любовь» [21, с. 16]. А бедный влюбленный в руке любви – как «котенок в сумке: он то взлетает вверх, то падает вниз» [21, с. 16].

Охваченный этой любовью, которая манифестирует Божественную красоту, равно как и мощь Бога, ибо она восхитительна и ужасна, убийственна и живительна одновременно, мистик воспринимает любовь как «пламя, которое сжигает все, кроме Возлюбленной» [21, с. 17]. Это классическое определение любви, ведущей к истинному «таухид», божественному преображению субъекта в чистую любовь. Определение любви, уничтожающей и поглощающей все, что не есть Бог, выражается поэтическим языком, который впоследствии переняли практически все мусульманские поэты, писавшие на персидском, турецком или урду. Так, символизм огня, в обилии представленный в произведениях Галиба, поэта XIX в., писавшего на урду, уходит корнями в эту концепцию абсолютной любви.

Если обратиться к Священному Писанию, то и в Библии «огненный столп» фигурирует в раз-



личных контекстах, формирующих его семантическое поле: «...и двинулись сыны Израилевы из Сокхофа и расположились станом в Ефали. Господь же шел пред ними в столпе огненном, светящем, дабы идти им и днем, и ночью. Не отлучался столп огненный и столп облачный от лица народа» (Исход 13:20 – 22), «...Видел я Ангела ..., сходявшего с неба... и лице его как солнце, и ноги как столпы огненные...» (Откр. 10:1).

Следует учесть также трактовку этого библейского символа в популярной в начале XX века работе Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра»: «...Горе этому большому городу! Я хотел бы увидеть огненный столп, в котором он сгорает. Ибо эти огненные столпы должны предшествовать великому полудню. Но все это имеет время и свою собственную судьбу» [15, с. 248]. Ницшеанство произвело сильное впечатление на мировоззрение молодого Н. С. Гумилева. Можно предположить, что мотив сгорания лирического героя в «огненном столпе» восходит и к идеям Ницше.

С другой стороны, друг Гумилева, художник и мыслитель Максимилиан Волошин, веруя в «...единственный идеал – Град Божий», желая «...своему народу Пути праведного, соответствующего его исторической и всечеловеческой миссии» [9, с. 151], говорит об очищении человечества благодатным пламенем Св. Духа. Святой Дух, в виде огненных языков, сошел на апостолов-учеников Иисуса Христа. В православии, горящая свеча символизирует божественный огненный столп, как символ очищения человеческой жизни.

И, как мы уже отметили, суфийские поэты-мистики путь духовного восхождения к созерцанию Бога в красоте творения называют путем Любви. Поэты и мыслители Серебряного века отмечали родственность исламского и православного духовного мистицизма.

«Сего рвение к Богу тако бывает, яко огонь (в сердце) дышает» [16, с. 362], – говорили православные старцы – исихасты А священный хадис суфиев, передаваемый по духовной цепочке, гласит: «мудрость Моего сотворения тебя заключается в том, чтобы узреть Мой образ в зеркале твоего духа и любовь ко Мне в твоем сердце» [21, с. 15].

Николай Гумилев говорил о феномене мистической поэзии, которая «...ныне переживает возрождение только в России, где она связана с великими религиозными идеями народа. В России по-прежнему велико ожидание Третьего Завета. Ветхий завет – Бога-Отца, Новый Завет – Бога-Сына, Третий Завет – Бога Духа Святаго, Утешителя. Этого действительно ждут в России, и

«мистическая поэзия», устремляясь к прозрению таинственного смысла бытия, «параллельна этому ожиданию» [6, с. 590]. В этом смысле последний сборник поэта «Огненный столп» явился самым ярким выражением мистической поэзии.

Так, мотив огненной смерти и возрождения с помощью очистительной силы «живого, динамичного огня» восходит и к Гераклиту, и к первобытному обряду инициации. Господь, идущий в огненном столпе, утверждает божественную сущность стихии огня. В индийской мифологии существует следующее значение «огненного столпа» – символа, который, без сомнения, был известен Гумилеву: в огненном столпе явился бог Шива Вишну и Бrame, «огнем, вставшим до небес». До появления этого символа Шиву можно было постичь только через Шакти, его женскую половину, «супругу», «женское начало», с которым в Абсолюте бог слит в нераздельном единстве. В честь этого мужского проявления бога Шивы в Индии все шиваиты отличают праздник Шивалайя Деепам [22, с. 150].

«Столп и утверждение истины» – труд о. П. Флоренского, очень важный для Н.С. Гумилева, дает образ Софии – Премудрости Божией: «Лицо и руки её огневидного цвета, за спиною два крыла...» [4, с. 530]. А вот описание явления героини Н. Гумилева: «Но свет у тебя за плечами, такой ослепительный свет.../ Там длинные пламени реют, как два золоченых крыла» [5, т. 4, с. 137].

«Огненный столп» – это еще и пламя страсти, в котором сгорает лирический герой. Но страсть в сборнике – и настоящая любовь, любовь как проявление высшей духовной сущности человека. Огонь любви – очищающий огонь, пламень страсти, ведущий к гибели. Огромное значение в данном случае имеет образ Той, у которой за плечами ослепительный свет, понимаемый как преодоление смерти, попытка хотя бы духовного ее преодоления. Это преодоление смерти найдет свое отражение в символических образах стихотворений Н. С. Гумилева «Память», «Слоненок», «Ольга», «Леопард», «Заблудившийся трамвай», «Персидская миниатюра» и многих других.

Итак, «пламя в «Огненном столпе» выступает символом метаморфоз. ... Это значение огня полностью согласуется с мифологическим» [19, с. 3], – отмечает О. Смагина. В мифологии огонь, как и вода, является символом преобразования и перерождения.

Очищающая и живительная сила «любовного огня» как причастного таинству рождения и воз-

рождения человека и природы отражена в древних ритуалах. При переходе в годовом цикле от зимы к весне, от «сна смерти» к новому «рождению» совершается обряд добывания огня и ритуальный акт зачатия. Самая красивая девушка – олицетворение силы Великой Матери – допускается к священному таинству. Как уже было отмечено, в индийской традиции (шиваизм), до явления Шивы в виде огненного столпа, проявившего мужское начало, Бога-Отца можно было постичь только через милость Шакти, женского начала, матери всего, и молитву к ней, слитой с Богом – Отцом

в нераздельном единстве. В этом – остатки древнего матриархата, они, кстати, проявляются также и в том, что архетип матери – самый устойчивый в бессознательном человека. Возрождение мира-Вселенной связано с творческой силой женского начала [18, с. 63].

«Любовный огонь» – живая сила рождения, не только физического, но и духовного. Таким образом, сгорая в «огне любви», лирический герой последнего прижизненного поэтического сборника Н. С. Гумилева «Огненный столп», стремится к духовному возрождению.

#### Список литературы:

1. Беседа Преподобного Серафима с Н. А. Мотовиловым о цели христианской жизни. – МПО: «МЕТТЭМ», М., 1991.
2. Богомолов Н. А. Читатель книг // Литература первой трети 20 в: Портреты, проблемы, разыскания. – Томск: Водолей, 1999.
3. Верхолюмова Е.В. Символика заглавия книги стихов Н. Гумилева «Огненный столп» // Материалы Международной научной конференции 14-16 апреля «Гумилевские чтения» 2006 г. – СПб., 2006.
4. Гумилев Н. Сочинения в 3 т.: *Примечания*. – М.: Худ. литература, 1991.
5. Гумилев Н.С. Полное собрание соч в 10 т. М.: Воскресение, Т. 1-8 (1998-2007).
6. Гумилев Н.С. Proetcontra. – СПб: РХГИ, 1995.
7. Живов В.М. Сакральные образы в русской поэзии. К постановке проблемы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973. – С.76-85.
8. Есенин С. А. Ключи Марии: часть 2 / Есенин С. А. Собрание соч. в 3 т. М: «Правда», 1977.
9. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М.: Рос. университетское изд-во, 1997. (Научная монография).
10. Кедров К.А. Поэтический космос– М.: Сов. писатель, 1989.
11. Кихней Л.Г. «Чужая старинная быль ...». Мифопоэтическое преломление национальной идеи в лирике позднего Гумилева // Материалы Международной научной конференции 14-16 апреля «Гумилевские чтения» 2006 г. – СПб., 2006. С. 80-92
12. Кружков Г. К. Вечный язык поэтов глава III Мифотворцы: Йейтс и Вячеслав Иванов *communio poetaum*: Ностальгия обелисков: Литературные мечтания. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.
13. Куделин А.Б. Понятие «столп поэзии» в средневековой арабской критике. (Комментарий Ал – Марзуки к «Дивану доблести» Абу-Таммама) // Памятники литературной мысли Востока. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
14. Мовчан П.И. Носитель знания света – Зороастр // Эниология. Одесса, 2003. – №2. С.55-60.
15. Ницше Ф. Так говорил Заратустра, Собрание соч. в 2 т.- М, 1990.
16. Новгородская четвертая летопись – ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2. Л., 1925.
17. Раскина Е.Ю. Мифопоэтическое пространство поэзии Н. Гумилева. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – РАН: Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. 2000.
18. Санникова Л. Символика материи в культуре народа природы // Эниология – Одесса, 2003.
19. Смагина О. А. Поэтический мир Николая Гумилева: «Огненный столп». / Автореферат канд. дис. – Смоленск, 2000.
20. Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Тверь, 1998.
21. Шиммель Аннемари Мир исламского мистицизма: Бессмертная роза. Глава 1. – М., 1999.
22. Шивая Субраманьясвами. Космический танец Шивы (индуистский катехизис). – СПб., 1993.
23. Щеголькова О. В. Структурообразующая роль мотива в книге стихов Н. С. Гумилева «Костер». / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Самара, 2003.
24. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: «Инвест. – ППП», 1996.

**Раскина Е. Ю.**

Московский информационно-технологический университет –  
Московский архитектурно-строительный институт

**Сорокина Е. Ю.**

СОШ № 3, Киев

## **СТИХОТВОРЕНИЯ Н. С. ГУМИЛЕВА, ОБРАЩЕННЫЕ К ЕЛЕНЕ ДЮБУШЕ, И «СОНЕТЫ К ЕЛЕНЕ» ПЬЕРА ДЕ РОНСАРА: ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ И СЮЖЕТНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

*Парижские стихотворения Н. С. Гумилева, обращенные к Елене Дюбуше, и «Сонеты к Елене» Пьера де Ронсара обнаруживают образно-символическое сходство, связанное, в частности, со сходной трактовкой мифологизированного образа Елены (Селены, Луны, Елены Троянской и т.д.). В стихотворениях, обращенных к Синей Звезде, Н. С. Гумилев во многом следовал правилам и нормам французской куртуазной лирики эпохи Возрождения, имевшим важнейшее значение для Пьера де Ронсара.*

**Ключевые слова:** сонеты, стихотворения к Синей звезде, куртуазная лирика, французский Ренессанс, образно-символические ряды.

Елена Дюбуше и Елена де Сюржер... Перед нами две красавицы, вдохновившие поэтов, русского и французского, на «Стихи к Елене». В первом случае речь идет о стихотворениях из книги «К Синей звезде» великого поэта Серебряного века Н. С. Гумилева, во втором – о красавице-фрейлине, вдохновившей немолодого уже Пьера де Ронсара на «Сонеты к Елене». И в первом, и во втором случае это была любовь без взаимности. Более того, можно говорить о сюжетном и образно-символическом сходстве стихотворений «К Синей звезде» Н. С. Гумилева и «Сонетов к Елене» Пьера де Ронсара. Это сюжетное и образно-символическое сходство мы рассмотрим в данной статье.

Известно, что Н. С. Гумилев был поклонником творчества Пьера де Ронсара. В частности, к его поэзии Николай Степанович обращался во время обучения в Сорбонне в 1907-1908 гг., а также в 1912-1913 гг., когда, по словам А. Ахматовой, приведенным П.Н. Лукницким, изучал «старофранцузских поэтов – Малерба, Клемана Маро, Дюбеллэ, Ронсара, [Редюбефа], Ф. Виллона, Кристину де Пизан»<sup>1</sup>. Можно сказать, что Ронсар был духовным спутником Н. С. Гумилева, и к его творчеству он обращался и в 1917-1918 гг., в Париже, во время написания стихов, обращенных к Елене Дюбуше. Уже в Советской России, в

красном Петрограде, в шуточном стихотворении «о дровах», обращенном к Левину, Гумилев вспоминал «строфу Ронсара»: «В пятисотенный альбом / Я влеком / И пишу строфой Ронсара, / Но у бледных губ моих / Стынет стих / Серебристой струйкой пара»<sup>2</sup>.

Сначала вкратце перескажем то, что известно истории о двух Еленах – Дюбуше и де Сюржер, образы которых восходят и у Ронсара, и у Н. С. Гумилева к главной Елене мировой истории – приносящей гибель красавице Елене Троянской. К тому же, как справедливо отмечал П.Н. Флоренский в своей книге «Имена» имя Елена сродни Селене, богине луны, и, более того, это имя целого народа – эллинов – Элленэ.

Приведем соответствующую цитату из П. Н. Флоренского:

«ЕЛЕНА. Имя это знаменует женскую природу. Елена – вечная женственность. Отсутствие в поведении и мыслях твердого начала, норм, преобладание эмоций, разрозненность и прихотливость душевной жизни – вот черты Елены. Ей не свойственна теоретическая деятельность ума, как не свойственно и незаинтересованное размышление. Но она способна достигать поставленных целей и проявлять большую умственную изворотливость и настойчивость. Это качество Елены при духовной невоспитанности легко

<sup>1</sup> Лукницкий П.Н. Труды и дни Н.С. Гумилева. СПб.: Наука, 2010. С. 321.

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2001. Т. 4. С. 79.

переходит в хитрость. В Елене наиболее развита способность эмоционального отклика и воздействия на чувства окружающих. Елена, как и Константин, тонко чувствует происходящее, как и он, способна к неожиданным капризам и прихотям»<sup>3</sup>.

И еще одна цитата из «Имен» П. Н. Флоренского: «Одна из этимологий имени Елена приводит его к исходному слову селена, т. е. луна. Сейчас не важно углубляться в лингвистическую проверку этого объяснения, впрочем наиболее вероятного. Каков бы ни был корень имени Елена, несомненно участие, первичное или вторичное, в этом имени слова селена, как несомненен и лунный характер родоначальницы всех Елен-дочери Леды.

Историческое ли лицо, или мифический образ, но Елена Троянская представляется «повитой ладаном лунным»: она – аспект луны, но не темной ее стороны, обиталища Манов и владычествуемой Гекатой, а светлого полушария. Оно тоже наводит чары, но более вкрадчивые и не направленные непосредственно ко злу. Такова та Елена, Луна в наибольшей пышности своего магического света, подчиняющая себе всю природу и растворяющая своим фосфоресцирующим туманом все очертания и все формы. Это недоброе обаяние, завлекающее не зная отпора себе и размывающее внутреннюю четкость, после того как очарованные утратили волю и самоопределение. Елены идут по пути той, первообразной, но конечно с соответственным понижением и плана и силы»<sup>4</sup>.

Елена Карловна (а точнее – Шарлевна) Дюбуше (Дю-Буше), «Синяя Звезда», с которой Н. С. Гумилев встретился в Париже, в 1918 году, была дочерью хирурга, хорошо известного в самых разных кругах «русского Парижа». Ее мать – русская, по имени Людмила Орлова, уроженка Одессы. Как справедливо утверждал Е.Е. Степанов в своей книге «Поэт на войне», наиболее полно о семье Дюбуше рассказал внук знаменитого биохимика, академика А. Н. Баха (1857-1946) И. С. Балаховский. Так, в своих «Воспоминаниях об академике А. Н. Бахе» И. С. Балаховский писал: «<...> Свои лучшие годы Алексей Николаевич Бах провел в эмиграции. <...> Самым близким другом был французский хирург Шарль Дюбуше, которому, как пишет сам Алексей Николаевич, он обязан жизнью – только благодаря моральной (а также материальной) поддержке удалось выжить в эмиграции. Его фотография с подписью всегда висела

на стене, я помню ее с раннего детства. Дюбуше почти всю жизнь прожил во Франции, но был американским гражданином и в автобиографии Алексей Николаевич называет его Чарльзом. Однако в семейных разговорах его всегда называли на французский манер Шарлем. Еще будучи студентом Сорбонны, он познакомился со студенткой из Одессы Людмилой Орловой и женился на ней в 1891 году. Людмила, не знаю уж по какой причине, не стала врачом, а была, как вспоминала моя мама, „профессиональной и убежденной“ медицинской сестрой, т. е. ставила во главу угла непосредственную помощь людям и уход за больными. Она действительно очень многим помогала. Шарль Дюбуше был потомком первых эмигрантов, прибывших в Америку, если не ошибаюсь, в 16 веке на корабле „Mauflower“, куски которого, как реликвии, хранились потомками. Отец Шарля тоже жил в Париже, он был известным дантистом, одним из первых, кто занялся протезированием, и стал известен широкой публике, когда после пожара в Парижской опере идентифицировал трупы по изготовленным им зубным протезам»<sup>5</sup>.

Дочь Шарля и Людмилы – Елена Дюбуше, – была журналисткой, с Н. С. Гумилевым познакомилась в 1917 г. в Париже. В парижских военных документах она именуется как Елена Карловна Дю-Буше. Согласно воспоминаниям Эммы Григорьевны Герштейн, в 1930-е гг. «Синяя звезда» посещала Советскую Россию и даже пыталась добиться встречи с Ахматовой, которая в это время жила в Фонтанном Доме, у Пуниных. Елена Дюбуше, в то время уже – мадам Ловель, позвонила в Фонтанный дом по телефону и попросила Пуниных передать, что хочет встретиться с Ахматовой. Однако, по словам Анны Андреевны, никто из Пуниных не рассказал ей об этом звонке. Свидание не состоялось. Елена Карловна хотела передать Ахматовой что-то важное, причем, не только словесное, но и вещественное, какую-то вещь, принадлежавшую Н. С. Гумилеву или с ним связанную. Что это была за вещь, – осталось тайной. Возможно, это был тот самый альбом, в который Н. С. Гумилев вписывал стихи «к Синей Звезде»<sup>6</sup>.

«Елена была не только чрезвычайно красива, она, по-видимому, обладала каким-то особенным обаянием, покоряющим окружающих, обаянием, которое не могут передать ее фотографии»<sup>7</sup>, – писал

<sup>5</sup> Степанов Е. Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914-1918. М.: Прогресс-Плехида, 2014. С. 155.

<sup>6</sup> Там же, С. 156.

<sup>7</sup> Доливо-Добровольский А.В. Семья Гумилевых. Книга Третья. Адресаты лирики Николая Гумилева и Анны Ахматовой. СПб.: Фонд «Отечество», 2014. С. 444.

<sup>3</sup> Флоренский П. Имена. СПб.: Азбука, Авалон, 2011. С. 182

<sup>4</sup> Там же, С. 184.

А. В. Доливо-Добровольский. Свою дочь от второй жены, Анны Николаевны Энгельгардт, Н. С. Гумилев назвал Еленой – в честь Елены Дюбуше и покровительницы всех Елен, Елены Троянской.

Возвращение Н. С. Гумилева в Советскую Россию совпало по времени с замужеством Елены Дюбуше. Она вышла замуж за американца и стала называться мадам Ловель. «С собой она увезла альбом, в который Гумилев вписывал посвященные ей стихи»<sup>8</sup>, – подчеркивал А. В. Доливо-Добровольский.

Судьба этого альбома неизвестна. В 1923 г. в Берлине был опубликован цикл стихотворений Н. С. Гумилева «К Синей Звезде», «причем, анонимный составитель указывал, что тексты публикуются по альбому, хранящемуся в Париже у одного частного лица»<sup>9</sup>.

Появление названия сборника художник М. Ларионов, тесно общавшийся с Н. С. Гумилевым в Париже в 1917-1918 гг. объяснял так: они прогуливались с Гумилевым по саду Тюильри. На дорожке, чуть в стороне от главной аллеи, стояла статуя нагой женщины с поднятыми и сплетенными над головой руками. Николай Степанович показал Ларионову, что «с выбранной им позиции одна из звезд ночного неба проектировалась в центр овала, образованного руками статуи. «Это имеет отношение ко всему, что я написал в Париже, – сказал Николай Гумилев, – под голубой звездой»<sup>10</sup>.

Ларионов вспоминал не совсем точно: если внимательно посмотреть на фотографию этой статуи, которую Е.С. Степанов приводит в своей книге «Поэт на войне», то мы увидим, что соединенные за головой руки женщины образуют не овал, а треугольник. Если представить, что одна из звезд ночного неба «спроектирована» в центр треугольника, то мы увидим известный религиозный и мифологический символ: «глаз Божий», «всевидящее око».

Голубая (синяя, лазурная) звезда – это образ, связанный с символикой невозможного, запретного. Известен сходный символ голубой розы, обозначающий невозможное, таинственное. Этот символ связан с темой духовного поиска.

В то же время синий цвет у Гумилева связан с Венерой (планетой или звездой?). Вспомним стихотворение поэта «На далекой звезде Венере». На этой звезде любви у деревьев – «синие листья», а души пилигримов блуждают в «синих-синих

вечерних куцах»<sup>11</sup>, подобных райским. Воспоминания о древнем рае отражены в изобретенном поэтом «венерианском языке», на котором говорят ангелы: «Уо», «ао» – о древнем рае / Золотое воспоминанье»<sup>12</sup>.

Венеру, голубую звезду, в мифологии нередко наделяют демоническими чертами, рассматривают как противовес Солнцу и даже сравнивают со Звездой Польшы из Апокалипсиса. Однако, в стихотворении «На далекой звезде Венере» перед нами отнюдь не демоническое пространство, а некий рай для влюбленных, лишенный каких бы то ни было негативных характеристик. У голубой звезды – Венеры – может быть еще одна символика: она знаменует собой бурную, плотскую любовь.

Н. С. Гумилев в стихах, обращенных к Елене Дюбуше, говорит, однако, не о Голубой звезде, а о Синей, что существенно меняет семантику этого образа. В стихотворении из альбома Елены Дюбуше, вошедшем в посмертный сборник 1923 года, поэт писал: «Я наконец так сладко знаю, / Что ты – лишь Синяя звезда»<sup>13</sup>.

Как указывают французские источники, синий (голубой) цвет символизирует благородство, добродетель, царственность, чистоту («couleur du ciel sans nuages, couleur chaude puis froide, le bleu represente la spiritualité, la royauté, la vérité et la sagesse»<sup>14</sup> («цвет неба без туч, цвет холодный, затем – теплый, синий представляет духовность, царственность, истину и мудрость» – перевод автора статьи, Е. Р.).

В католицизме голубой (синий) цвет – это атрибут Девы Марии, цвет ее плаща. Поскольку стихотворения, обращенные к Синей Звезде, писались во время пребывания поэта в Париже, католическая символика голубого (синего) цвета могла иметь для Гумилева особенное значение. Кроме того, во Франции голубой (синий) был цветом шуанов, вандейских повстанцев, противостоявшим красному республиканцев, белому – монархистов и черному – духовенства («le bleu des chouans s'oppose au rouge des républicains qui lui-meme se différencie du blanc monarchiste et du noir clérical»<sup>15</sup>). Подобная цветовая семантика также могла быть известна Н. С. Гумилеву. «Шуаном» называла Анна Ахматова своего сына, Льва

<sup>11</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 135.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 1999. Т. 3. С. 143.

<sup>14</sup> Signes et symboles. Paris: Larousse, 2012. P. 16.

<sup>15</sup> Там же, С. 18.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, С. 445.

<sup>10</sup> Там же.

Николаевича Гумилева: «Вам он – бродяга, шуан, заговорщик, / Мне он – единственный сын»<sup>16</sup>.

Елена де Сюржер – придворная дама двора французского короля Генриха III, поздняя и, по-видимому, последняя любовь Пьера де Ронсара. Известно, что мадам де Сюржер не отвечала на чувства Ронсара и даже жаловалась, что поэт компрометирует ее своими любовными стихами. Тем не менее, несмотря на эти жалобы, последний сборник любовной лирики Пьера де Ронсара «Сонеты к Елене» вышел в 1578 году и получил самую высокую оценку образованного французского общества. Пылкие стихи, которых так стеснялась Елена де Сюржер, обессмертили ее.

В этих стихах красавица уподоблялась Елене Троянской, дочери Леды, а еще грозному свету, подобному свету маяка, разрывающему тьму. В «Сонетах к Елене» Ронсар вспоминал о былых возлюбленных, Кассандре и Мари, но говорил при этом, что Елена подобна гордой и неприступной крепости, и Амур гонит поэта на ее приступ: «И хоть давно пора мне сбросить панцирь мой, / Амур меня бичом, как прежде, гонит в бой – / Братъ гордый Илион, чтоб овладеть Еленой»<sup>17</sup>.

В сонете Ронсара «Плыву в волнах любви» из Первой книги «Сонетов к Елене» мы находим образы, созвучные гумилевским: море как «свободное море любви», любимая – как огненное видение, встающее из мрака, любовь как путеводная звезда, источник спасения для блуждающего по морским просторам путника. Для удобства дальнейшего анализа процитируем этот сонет Пьера де Ронсара полностью:

«Плыву в волнах любви. Не видно маяка.  
Хочу лишь одного (не дерзко ль это слово!).  
Но в горестной душе желанья нет иного –  
Достигнуть берега – ведь гавань так близка!  
Предвестье гибели – клубятся облака.  
Виденьем огненным из мрака грозного  
Елена светит мне. Она глядит сурово,  
И к смерти парус мой ведет ее рука.  
Я одинок, тону. Вожатым в путь мой трудный  
Слепого мальчика я выбрал, безрассудный,  
И горько жалуясь, краснею, слезы лью.  
Душе неведом страх, хоть смерть меня торопит.  
Но, боже праведный! Ужели шквал потопит  
У самой пристани неверную ладью!»<sup>18</sup>.

Интересно, что Ронсар использует образ жоа-

того, но, в отличие от «Божественной комедии» Данте поэта, скитающегося по морям любви, ведет не Вергилий, а слепой мальчик – Амур. В стихотворении Н.С. Гумилева «Заблудившийся трамвай» присутствует образ «вагоновожатого», к которому, с отчаянием и болью, обращается лирический герой: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!»<sup>19</sup>.

Ладья (корабль), скитающийся в морях любви, – один из любимых образов Н. С. Гумилева. Лера-Лаик из драматической поэмы «Гондла» молит: «Люди, лебеди иль серафимы, / Приведите к утесам ладью...»<sup>20</sup>. В стихотворении, обращенном к Елене Дюбуше, «Из букета целого сирени» любовь ассоциируется со странствием по морским волнам: «Расцветают влажные сирени / За кормой большого корабля»; «Сердце прыгало, как детский мячик, / Я, как брату, верил кораблю, / Оттого что мне нельзя иначе, / Оттого что я ее люблю»<sup>21</sup>.

В стихотворении Н.С. Гумилева «Как черный бархат, на котором...» («Как черный бархат на котором / Забыт сияющий алмаз...»), также посвященном Елене Дюбуше, «фарфоровое» тело героини сравнивается с «лепестком сирени белой» под «умирающей луной». Луна – белая сирень – фарфор – сияющий алмаз: таков ассоциативный ряд, связанный с образом Елены в парижских стихотворениях Н. С. Гумилева 1917-1918 г. Этот ассоциативный ряд вписывается в лунную символику образа Елены, чье имя и образ связаны с Селеной, богиней луны. В стихотворении «Как черный бархат, на котором...» данный ассоциативный ряд завершается образом-символом белой восковой свечи, зажженной перед образом Девы Марии: «Пусть руки нежно-восковые, / Но кровь в них так же горяча, / Как перед образом Марии / Неугасимая свеча...»<sup>22</sup>.

«Сирень» в данном случае созвучна с «сиреной»: а голос сирен двойственен: он сулит и наслаждение, и гибель. «Сиренный» стих Ахматовой упоминается в стихотворении Н. С. Гумилева «Священные плывут и тают ночи». С другой стороны, покровительницей странствующих и путешествующих в драматической поэме «Гондла» названа Богородица: «Там Мария, Морская

<sup>16</sup> Ахматова А. Сочинения в двух томах. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 169.

<sup>17</sup> Ронсар П. Избранная поэзия. Пер. с фр. / Вступ. Статья Ю. Виппера. Комментарий И. Карабутенко. М.: Художественная литература, 1985. С. 115.

<sup>18</sup> Там же, С. 92.

<sup>19</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2001. Т. 4. С. 81.

<sup>20</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2004. Т. 5. С. 160.

<sup>21</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 1999. Т. 3, С. 137.

<sup>22</sup> Там же, С. 147

Звезда, на высоком стоит маяке»<sup>23</sup>. Здесь присутствует переключка с лирикой В.Я. Брюсова, в частности, со стихотворением «Звезда морей», в котором лирическому герою предстает «Дева Мария, Звезда морей».

Елена у Ронсара ведет корабль любви к смерти; ее свет – суров и несет в себе гибель. У Гумилева Елена, «девушка с газельими глазами», напротив, вдохновляет поэта на странствие (путешествие); ее образ ассоциируется с сиренью и, одновременно, с «огненными небесами», т.е. с искупительным огнем как символом очищения лирического героя.

Газель в данном случае – символ и эмблема души. «С первобытных времен ее изображали в иконографии убегающей от льва (либо пантеры)»<sup>24</sup>, или же преследуемой охотником. В стихотворении Н. С. Гумилева «Персидская миниатюра» фигурирует шах, устремившийся «тропой неверной» «за убегающею серной»<sup>25</sup>.

У Ронсара влюбленные и после смерти находят отдохновение и убежище в тени мирт, в тени вечных лавров, между цветущих апельсиновых и лимонных деревьев: «Где легчайший Зефир, задыхаясь, качает / На весенний распев. / Где – цветы апельсин, / Где влюбленный играет / Меж лимонных дерев»<sup>26</sup>. В стихотворении Н.С. Гумилева «На далекой звезде Венере» души влюбленных находят приют в «синих-синих» вечерних кущах. Здесь налицо обращение к куртуазному миру французской поэзии, в частности, к сонетам Ронсара, где души влюбленных находят вечных приют среди цветущих деревьев (земных и неземных – одновременно). Души влюбленных и у Ронсара, и у Гумилева отдыхают в волшебном саду: только у Гумилева преобладающий цвет этого сада – синий, а у Ронсара – белый, золотой и зеленый (мирт, лавр, апельсиновые и лимонные деревья).

Лавр у Ронсара – это, среди прочего, аллюзия к сонетам Петрарки, в которых мадонна Лаура сравнивается с вечнозеленым лавром (Лаура – Лавр). Миртовое дерево символизирует духовность и чистоту: подобная символика была важна как для греко-латинской культуры, так и для культуры эпохи Возрождения. Цветение апельсина – символ гармонии и счастливого брака (флердоранж, украшающий фату невесты). Лимон – знак уро-

жая; его носили в левой руке во время праздника Кушей. Кроме того, лимон, как и апельсин, символизируют солнце, солнечную энергию. Лимон, помимо всего прочего, является знаком верной любви.

В сонете Ронсара «Лимон и апельсин, твой драгоценный дар» оба эти плода – символ страстной любви. Поэт целует их влюбленными губами, кладет себе на грудь. Ронсар сравнивает лимон и апельсин с яблоками, которыми «прельстил бегунью Гиппомен»<sup>27</sup>. Если в стихотворениях Н. С. Гумилева, обращенных к Елене Дюбуше, главное растение в саду любви – это белая сирень, то у Ронсара – это лимонные и апельсиновые деревья. По словам Реми де Белло, апельсин символизирует Сладострастие, Грацию и Любовь. Апельсин был символом любви еще у древних греков.

Интересно, что у Н. С. Гумилева главные цвета Сада любви – белый (луна, сирень) и голубой (синий), а у Ронсара – солнечный (желтый, золотистый). У Гумилева Сад любви – это волшебное пространство Луны, у Ронсара – владения Солнца.

Таким образом, можно сказать, что и у Ронсара, и у Гумилева представлен галантный и куртуазный образ сада любви, в котором после смерти находят убежище души влюбленных. Только сад этот «окрашен» в разные цвета с различной цветовой семантикой. Кроме того, в стихотворениях Н. С. Гумилева, обращенных к Елене Дюбуше, и в сонетах Пьера де Ронсара, посвященных Елене де Сюржер, мы находим сходные образы «моря любви», маяка, который светит в грозу и посылает спасение любящим, ладьи, пустившейся в путь по штормовому «морю любви», морской девы, дарующей смерть или спасение. В драматической поэме Н. С. Гумилева «Гонда» «Мария, Морская Звезда» стоит на высоком маяке, и спасение для любящих душ – в ее свете. У Ронсара отдохновение и радость влюбленным дарит чудесный сад, подобный райскому. В любом случае налицо переключка образов, тем и мотивов.

В центре сложного сплетения образов и символов у Пьера де Ронсара и Н. С. Гумилева находится образ Елены, героини, подобной Елене Троянской, и Селене-Луне. Елена зовет лирического героя в полное опасностей и подвигов путешествие по «морю любви». Но это трудное и драматическое путешествие дарует герою подлинную внутреннюю свободу и приобщает его к вечности.

<sup>23</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2004. Т. 5. С. 110.

<sup>24</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Refl-book, 2004. С. 130.

<sup>25</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2001. Т. 4. С. 70.

<sup>26</sup> Там же, С. 147.

<sup>27</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 2004. Т. 5. С. 110.

**Раскина Е. Ю.**

Московский информационно-технологический университет –  
Московский архитектурно-строительный институт

## ЛИРИКА Л. Н. ГУМИЛЕВА 1930-Х ГОДОВ: ТЕМЫ, ОБРАЗЫ, МОТИВЫ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ С ТВОРЧЕСТВОМ Н. С. ГУМИЛЕВА И А. А. АХМАТОВОЙ

*Поэзия Льва Николаевича Гумилева на сегодня мало изучена: Гумилев-ученый почти совершенно заслонил Гумилева-поэта. Однако, лирика Льва Николаевича 1930-х гг., равно как и драматургические произведения ученого, такие, в частности, как трагедия «Смерть князя Джамуги», заслуживают особого внимания литературоведов – как в силу своей литературной значимости, так и в контексте влияния на творчество Л. Н. Гумилева философско-религиозных концепций Серебряного века и поэзии отца, Н. С. Гумилева.*

**Ключевые слова:** поэзия Л. Н. Гумилева, образно-символические ряды, драматургия, Серебряный век русской литературы, экфразис.

Своим программным стихотворением Лев Николаевич в юности считал лирический фрагмент «Дар слов, неведомый уму» (1934, цикл «Огонь и воздух»), в центре которого ранняя гибель носителя Слова, подобная гибели оклеветанного Федрой Ипполита. В этом стихотворении Л. Н. Гумилев писал: «И легкий воздух, и огонь / В одно мое сокрыты слово, / Но слово мечется, как конь, / Как конь вдоль берега морского. / Когда он, бешеный, скакал, / Влача останки Ипполита / И помня чудища оскал / И блеск чешуй, как блеск нефрита» [3, с. 374]. Здесь мы видим отсылку не только к истории Федры и Ипполита в интерпретации Эврипида (трагедии «Ипполит увенчанный» и «Ипполит закрывающийся»), но и к расиновской версии любви-ненависти мачехи и пасынка (Расин, «Федра», 1677).

Ипполит, сын Тесея и Антиопы, царицы амазонок, пасынок Федры, был поставлен перед выбором: кто прекраснее «лунная», холодная, девственная Артемиды или «солнечная», знойная, пылкая Афродита-Киприды. Юноша выбрал Артемиду, богиню луны, лесов и охоты. Подобный выбор делает Актеон, главный герой одноименной пьесы Н. С. Гумилева, дерзко помывшийся об Артемиде, осмелившийся взглянуть на богиню во время купания. Разгневанная Артемиды превратила Актеона в оленя и велела своим собакам загнать зверя. В «Актеоне» Н. С. Гумилева главный герой говорит: «Я знал, что она придет, / Я знал, что я тоже бог. / И мне лишь губ этот мед, / Иного я пить не мог. / И мне снега этих рук, / Алмазы светлых очей, / И мне этот сладкий звук / Ее неспешных речей» [4, т. 5, с. 47].

Выбор между Афродитой и Артемидой, предложенный Ипполиту, сродни выбору между Афродитой Земной и Афродитой Небесной. Две Афродиты фигурируют в речи Павсания («Пир» Платона): «Все мы знаем, что нет Афродиты без Эрота... но коль скоро Афродиты две, то и Эротов должно быть два. А этих богинь, конечно же, две: старшая, что без матери, дочь Урана, которую мы и называем поэтому небесной, и младшая, дочь Дионы и Зевса, которую мы именуем пошлой... Так вот, Эрот Афродиты пошлой поистине пошел и способен на что угодно; это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные. (...). Эрот же Афродиты небесной восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, (...), – а во-вторых, старше и чужда преступной дерзости» [7, с. 106].

Владимир Соловьев в «Смысле любви» писал: «Таким образом, истинная любовь есть нераздельно и восходящая и нисходящая или те две Афродиты, которых Платон хорошо различал, но дурно разделял. Для Бога Его другое (то есть вселенная) имеет от века образ совершенной Женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться. К такой же реализации и воплощению стремится и сама вечная Женственность, которая не есть только бездейственный образ в уме Божию, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий. Весь мировой и исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и степеней» [8, т. 2, с. 513].



Две Афродиты изображены на картине Тициана «Любовь Земная и Любовь Небесная» (1514 г.). В случае Ипполита речь идет об антитезе Артемиды – Афродита.

Как и Актеон в одноименной пьесе Н. Гумилева, Ипполит в стихотворении Л. Н. Гумилева изображен обреченным на гибель, погибающим. Причина гибели – выбор героя. Актеон дерзнул полюбить Артемиду, Ипполит предпочел холодную и лунную Артемиду солнечной Афродите. Собственно говоря, Л. Н. Гумилев рисует только картину гибели героя: колесница Ипполита, ехавшего вдоль берега моря, опрокинулась, а юноша разбился насмерть. Лошади понесли, потому что увидели морское чудовище, посланное Посейдоном: Лев Николаевич упоминает «чудища оскал» и его чешую, блестящую, как нефрит. Последнее сравнение отсылает нас к образу-символу дракона из сборника китайских стихов Н. С. Гумилева «Фарфоровый павильон». Так, в стихотворении «Поэт» упоминаются «полные блеска чешуи драконов, / Священных поэтов морей» [5, с. 277]. Нефрит – священный камень китайских императоров, имеющий, как и яшма, множество символических значений в китайской культуре, например, мудрость, тайна, сила, вечность.

В версии Расина Посейдон выслал навстречу Ипполиту морское чудовище: полу-быка, полудракона. В стихотворении Л. Н. Гумилева слово «мечется, как конь, / как конь вдоль берега морского» [3, с. 374] и влечет за собой тело Ипполита. В данном контексте Ипполит подобен поэту, сразившемуся с хаосом, посмотревшему в «глаза чудовищ», а Слово – его конь. Подобная трактовка образа Ипполита, опять же, отсылает нас к произведениям Н. С. Гумилева: к «Поэме Начала», где жрец Лемурии, Морадита, идет к Золотому Дракону, чтобы услышать «заповедное слово» ОМ, к стихотворению «Волшебная скрипка», герой которого, «светлый мальчик», погибает, растерзанный волками, к драматической поэме «Гондла» и т.д. Итак, в версии Л.Н. Гумилева, Ипполит – поэт, в его колесницу запряжено Слово, но встреча с силами хаоса («чудища оскал») приводит поэта к гибели. Но это – гибель лишь во времени, в земном времени, а в вечности – торжество.

В своей статье «Трагедия Ипполита и Федры» учитель Николая Степановича Гумилева, Иннокентий Федорович Анненский, писал, что «для Ипполита Афродиту сознательно нельзя чтить, если чтить Артемиду» [1]. Федру Анненский называл женщиной, которая «сознательно хотела быть выше своего пола». По мнению Анненского,

блестящего переводчика Эврипида, «Ипполит ненавидел женщин, потому что они были для него самым ярким доказательством жизни и реальности, того что мешает человеку мыслить и быть чистым» [1]. Обоих, Ипполита и Федру, утверждал Анненский, «сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души» [1].

Однако, у Расина Ипполит отвергает Федру не потому, что ненавидит женщин вообще, а потому что влюблен. Его избранница – прекрасная и чистая Арикия, царица из афинского рода Паллантов, противостоящая охваченной безумием страсти Федре. Расин выстраивает противоположные пары: Афродита – Артемиды, Арикия – Федра. Ипполит служит «лунной девице» Артемиде и ее земному воплощению Арикии. Образ «лунной девицы» («печальной девицы Луны») один из центральных в творчестве Н. С. Гумилева и отсылает нас к облику юной Ахматовой. Однако, многим Ахматова виделась и Федрой, например, О. Мандельштаму: «Зловещий голос – горький хмель – / Души расковывает недра: / Так – негодующая Федра – / Стояла некогда Рашель» [6, С. 71].

В своем программном стихотворении Лев Николаевич Гумилев не упоминает отца героя – Тесея – и его мачеху Федру. Но, по версии Эврипида, Тесей, поверивший клевете Федры, попросил Посейдона наслать на Ипполита морское чудовище. Есть и другая, мифологическая, версия этого сюжета: «Посейдон отомстил сыну за давнюю победу отца, наслав на него чудовище» [3, с. 489]. В любом случае Ипполит – это Герой, сын Героя и Героини, царицы амазонок.

Л. Н. Гумилев изображает только встречу Ипполита и чудовища и гибель героя, разбившегося в своей колеснице, когда кони, увидев морское чудовище, потеряли управление. Для Льва Николаевича в данном случае важен мотив столкновения, борьбы космоса и хаоса. Космос в данном случае это Слово (Конь), а Хаос – море, морское чудовище. Поэт служит Космосу, в его колесницу впряжено Слово. Однако, поэт может потерять управление своей колесницей и потерпеть поражение в земной жизни, потому что «тайна бытия / Смертельна для чела земного. / И слово мчится вдоль нея, / Как конь вдоль берега морского» [3, с. 374].

У Расина изображен поединок Ипполита с чудовищем, зверем с мордою быка, лобастой и рогадой, и с телом, покрытым желтоватой чешуей. По версии Расина, Ипполит успел метнуть в чудовище копье и пробить его чешую. Мертвое чудовище (дракон или бык?) упало под ноги коням, и те понесли, мчались без дороги, по скалам. Тогда сломалась

ось колесницы, царевич запутался в вожжах, кони повлекли его по земле, усеянной острыми камнями. Тело юноши превратилось в кровавую рану, и он умер на руках Терамена. Монолог Терамена в переводе Ф. И. Тютчева был известен Л. Н. Гумилеву. Мотив в данном случае все тот же: поединок героя с чудовищем, который завершается смертью юноши («светлого мальчика») («посмотри в глаза чудовищ»).

Интересно, что, согласно римской версии легенды (Овидий «Метаморфозы») Ипполит был возвращен к жизни Артемидой и под именем Вирбия охранял ее священную рощу в Ариции. «Лунная дева» Артемида, которой преданно и верно служил Ипполит, подарила юноше бессмертие.

Стихотворение Льва Николаевича Гумилева «Мглистый свет очей во мгле не тонет» отсылает нас к полотну В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Лев Николаевич использует прием экфрасиса, очень важный для эстетики акмеизма, когда картина, скульптура, ювелирное или керамическое изделие становятся элементом поэтики литературного текста. В данном случае стихотворение отсылает нас к живописному сюжету. Однако, образы «Утра стрелецкой казни» переосмыслены автором.

Отсылку к полотну Сурикова мы находим уже в первой строфе стихотворения: «Мглистый свет очей во тьме не тонет, / Я смотрю в него, и ясно мне / Видно мне, как в пене бьются кони / И Москва в трезвоне и огне. / Да, настало время быть пожарам / И набату, как случалось встарь, / Ибо вере и законам старым / Наступил на горло буйный царь. / Но Москва, бессильней крымских пленниц, / На коленях плачет пред царем, / И стоит гигант-преображенец / Над толпой с тяжелым топором» [3, с. 378].

На полотне Сурикова Петр Первый смотрит на казнь издалека: грозный царь восседает на коне. Подводы и кони, бьющиеся в пене, изображены: на подводах сидят осужденные и ждут казни. У смертников в руках свечи, числом семь, по числу глав Собора Василия Блаженного. Образ коней, бьющихся в пене, из стихотворения Льва Николаевича Гумилева отсылает нас к образу-символу Слова, которое «мечется, как конь» вдоль берега морского (этот образ присутствует в проанализированном выше стихотворении Л. Н. Гумилева).

Лирический герой стихотворения Л. Н. Гумилева «Мглистый свет очей во тьме не тонет» видит себя на высокой плахе, где боярин отрубает ему голову. Образ отрубленной головы восходит к «Заблудившемуся трамваю» Н. С. Гумилева:

«в красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими, / Здесь, в ящике скользком, на самом дне» [4, т. 4, с. 82].

Но, что самое интересное, это стихотворение сына эхом отозвалось в «Реквиеме» матери, А. А. Ахматовой. В поэме «Реквием» героиня ощущает себя «стрелецкой женкой», воюющей под кремлевскими башнями («Буду я, как стрелецкая женка, под кремлевскими башнями выть» [2, т. 1, с. 198]). Сын видит себя стрельцом, поднимающимся на плаху. На полотне Сурикова «стрелецкие женки» – рядом с осужденными мужьями; у Ахматовой одна из них воет под башнями Кремля, подобного огромной тюрьме.

Далее лирический герой стихотворения Льва Николаевича Гумилева видит свою панихиду: «Панихида, и в лампадном чаде / Черные, закрытые гроба. / То, что я увидел в мглистом взгляде, / Есть моя минувшая судьба» [3, с. 379]. Не случайно второе название стихотворения – «Посмертное».

В «Реквиеме» Ахматовой сына уводят из дому на рассвете, мать идет за ним, «как на выносе» (т.е. как будто за гробом покойника, выносимом из дома). В стихотворении Льва Николаевича Гумилева фигурирует черный, закрытый гроб героя. Этот образ заставляет нас вспомнить о панихиде по казненному Н. С. Гумилеву в Казанском соборе, на которой присутствовала и Ахматова. Если в стихотворении Льва Николаевича Гумилева гроб – черный, закрытый, т.е. лица покойника не видно, то в случае Николая Степановича панихида была условной, так как у поэта не было ни гроба, ни личной могилы (только общая яма). Лев Николаевич рисует свою «минувшую судьбу»: и свою, и отца, и того, кто осмелился восстать против «буйного царя», посягнувшего на былые свободы и вольности. Речь в данном случае идет не столько о Петре Первом, сколько о Сталине, заставившем Россию плакать перед ним на коленях – от бессилия и боли.

В поэзии А. Ахматовой Суриков упоминается в связи с другим его полотном: «Боярыней Морозовой» (1887). В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться» Ахматова пишет: «Я знаю, с места не сдвинуться / Под тяжестью Виевых век. / О, если бы вдруг откинуться / В какой-то семнадцатый век. / (...) С боярыней Морозовой / Сладкий медок попить. / А после на дровнях в сумерки... / В навозном снегу тонуть... / Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?» [2, т. 1, с. 256]. В первой строфе этого стихотворения мы видим почти прямую

перекличку со стихотворением Л. Н. Гумилева «Мглистый свет очей во мгле не тонет». Лев Николаевич пишет: «Ибо весь я страшно *отодвинут* / В тот суровый и мятежный год» [3, с. 379]. У Ахматовой: «О, если бы вдруг *откинуться* / В какой-то семнадцатый век...» [2, т. 1, с. 256]. Образ тяжелых и страшных Виевых век отсылает нас к поэзии О. Мандельштама: «Как по улицам Киева-Вия / Ищет мужа, не знаю чья жинка, / И на щеки ее восковые / Ни одна не скатилась слезинка...» [6, с. 256].

В данном контексте следует уточнить, что судьба боярыни Феодосии Прокопьевны Морозовой – это трагедия матери и сына. Когда боярыню с ее сестрой Евдокией Урусовой бросили по приказанию царя Алексея Михайловича в земляную тюрьму, умер любимый сын Морозовой Иван. Он остался наследником морозовского состояния, но, после смерти юноши, богатства Морозовых отняли в казну. Лев Николаевич Гумилев был духовным наследником двух великих поэтов Серебряного века, и, если одним из своих исторических двойников Ахматова видела боярыню Морозову, то двойником Льва Николаевича оказывается Иван Морозов. В любом случае – судьба и сына, и матери трагична.

Сталин и его кровавые сподручные-палачи изображены в стихотворении Льва Николаевича Гумилева «Боги, азартно играя костями»: «Боги, азартно играя костями, / Сели за каменный стол. / Было им скатертью бранное знамя, / Свечками – зарево сел» [3, с. 379]. Эти боги, наслаждающиеся кровью и смертью людей, напоминают о суровых северных владыках-волках из драматической поэмы Н. С. Гумилева «Гондла». Кроме того, в данном стихотворении Л. Н. Гумилев опять использует прием экфрасиса. Стихотворение отсылает нас к полотну П. Н. Филонова «Пир королей» (1913), которое завораживало и отталкивало Льва Николаевича. Это полотно становится одним из сюжетных узлов в драматической сказке Л. Н. Гумилева «Волшебные папиросы» («Зимняя сказка»).

Короли у Филонова – это языческие боги, пирующие в Валгалле, презирающие человеческую кровь и смерть. Это «мертвецы, которые величаво и важно ели», «озаренные подобно лучу месяца бешенство скорби» [3, с. 498] (В. Хлебников). Для Л. Н. Гумилева эта картина была символом возвращения Руси-России к язычеству в самых его извращенных и отвратительных формах, когда приносятся человеческие жертвы во имя никому не ведомого «светлого будущего». Россия, огром-

ная христианская, православная страна, в ленинско-сталинскую эпоху скатилась вниз, во времени, в темную мрачную бездну, и управляется такими пирующими королями. Они, конечно, «волки», оборотни, готовые питаться человеческой кровью и преследующие «лебедей» – поэтов.

В «Волшебных папиросах» («Зимней сказке») Л. Н. Гумилева первое действие происходит в Русском музее, в галерее, выходящей в Михайловский сад. В музее – выставка, в середине – «Пир королей» Филонова. Художник за мольбертом копирует картину Филонова; входят Критик и Политик. Художник предлагает Принцу сделать роковой шаг – и оказаться внутри картины, стать одним из пирующих королей и подчиниться Владыке Полнощной страны. Художник зовет Принца на «веселый праздник / В честь богаты и духов полумглы». На этом празднике «стол накрыт, / Шипит вино в стаканах, / И станет нынче кровь пьяней вина, / И станет кровью ночь пьяна...» [3, с. 420]. Однако, Принцу удастся ускользнуть от участия в чудовищном пире, на который приглашает его петербургская нежить. В итоге полотно Филонова становится символом темного мира, подчиненного сатане (Л. Н. Гумилев пишет «сат-на»). Власть этой картины велика, но Принцу удастся сохранить духовную свободу («Зову вас на битву, рабы сат-ны!» [3, с. 431]).

Образ страшного пира присутствует и в другом стихотворении Л. Н. Гумилева – 1930-х гг. – «Пир». Здесь, как и в стихотворении «Боги, азартно играя костями», доминирует мотив игры в кости и проигрыша. Пирующие проиграли веру, душу и честь: «Мы выпили вино и проиграли в кости, / Что проиграть могли на грани мятежа» [3, с. 381]. Итог этого проигрыша страшен: «растет беда», умы взволнованы «пещерною злобой», разбужены глухие подземные боги, жаждущие крови. Мотив игры в кости и проигрыша отсылает нас к «Пятистопным ямам» Н. С. Гумилева: «Я проиграл тебя, как Дамаянти / Когда-то проиграл безумный Наль, / Взлетели кости, звонкие, как сталь, / Упали кости – и была печаль» [4, т. 3, с. 85].

Если в «Волшебных папиросах» Принц отказывается войти внутрь картины Филонова и принять участие в чудовищном пире нежити, то в стихотворении «Пир» лирический герой – внутри картины, а пирующие названы «мы». Лирический герой ощущает свою вину, свой тяжкий грех, состоящий в том, что он, как и его друзья, стали участниками чудовищного пира. В то же время раскаяние героя – это залог спасения его и его друзей надежда на воскресение России.

### Список литературы:

1. Анненский И. Трагедия Ипполита и Федры Электронный ресурс: [<https://www.litmir.me/bg/?b=50974&p=1>]
2. Ахматова А. Сочинения в двух томах. Том первый. М.: Правда, 1990.
3. Гумилев Л.Н. Всем нам завещана Россия. М.: Айрис-Пресс, 2018.
4. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. М.: Воскресенье, 1991-2007.
5. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Ленинград: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1988.
6. Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2011.
7. Платон. Соч. в 3-х тт. Т. 2. М., 1970.
8. Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев Вл. Избр. произведения: В 2-х т.М., 1990. Т. 2.

**Сорокина Л. М.**

кандидат филологических наук, литератор

## ОБРАЗ-СИМВОЛ «ЗАБЛУДИВШЕГОСЯ ТРАМВАЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ГУМИЛЕВА И М. А. БУЛГАКОВА

*В статье рассматриваются образно-символические и текстологические параллели между стихотворением Н.С. Гумилева «Заблудившийся трамвай» и романом М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В частности, указывается, что трамвай является символом возмездия, «крылатой бури», наступающей героя (героев).*

**Ключевые слова:** интертекст, образ-символ трамвая, мифопоэтика, сакральная география Москвы.

Образ трамвая как ключевой символ эпохи присутствует в творчестве многих современников М.А. Булгакова и может считаться аллюзией к «Заблудившемуся трамваю» Н. С. Гумилева. В частности, образ трамвая является одним из ключевых символов поэзии Даниила Хармса и становится либо символом смерти, либо символом бессмысленности человеческих знаний. В малой прозе Д. Хармса читаем: «Миронов сел в трамвай и поехал, куда нужно – не приехал, потому что по дороге скончался. Пассажиры этого трамвая, в котором ехал Миронов, позвали милиционера и велели ему составить протокол о том, что Миронов умер не от насильственной смерти»<sup>1</sup>.

Е. В. Захарова в работе «Образ трамвая в малой прозе Д. Хармса писала: «В прозе Д. Хармса присутствует целая группа подобных персонажей, обладающих схожими с кондукторшей атрибутами и функцией – это сторожи, дворники, военные и ангелы. Кондукторша – представитель высшего мира. Ее назначение в мире людей, представленных трамваем с пассажирами, – в регуляции отношений человека в высшем мире, Вселенной»<sup>2</sup>.

Исходя из того, что в большинстве редакций романа «Мастер и Маргарита» именно от Садовой, то есть того места, где находится пресловутая «нехорошая квартира», в которой желает поселиться Воланд, начинается движение трамвая,

появление трамвая в районе Патриарших прудов можно рассматривать как явление сверхъестественное, мистическое, дьявольское. Сравним, как описан роковой для Берлиоза трамвай в разных редакциях романа. В редакции 1928 -1929 гг. «Черный маг» читаем:

*«Долгий нарастающий звук возник в воздухе, и тотчас из-а угла дама с Садовой на Бронную вылетел вагон трамвая. Он летел и качался, как пьяный, вертел задом и приседал, стекла в нем дребезжали, а над дугой хлестали зеленые молнии»<sup>3</sup>.*

А в редакции 1932 года «Великий канцлер» трамвай вылетает «из-за дома с Садовой на Бронную», но «огней в нем еще не зажигали, и видно было, что в нем черным-черно от публики». Трамвай, выйдя на прямую, взвыл, качнулся и поддал»<sup>4</sup>.

В редакции того же романа, уже названной «Мастер и Маргарита», трамвай выезжает «по вновь проложенной линии с Ермолаевского на Бронную» и тоже ведет себя, как какое-то чудовище: «Повернув и выйдя на прямую, он внезапно осветился изнутри электрическим светом, взвыл и нагнал»<sup>5</sup>.

Во всех редакциях романа трамвай ведет себя довольно странно: он шатается, как пьяный, а приближаясь к Патриаршим прудам, «наддает», то есть резко увеличивает скорость, словно им управляет какая-то нездешняя сила.

В одной из редакций романа 1928 -1929 гг., ныне изданной под названием «Черный маг»,

<sup>1</sup> Хармс Д.И. Собрание сочинений в 3-х т. Т. 2. Новая антология / Д. Хармс. СПб., 2000. С. 36.

<sup>2</sup> Захаров Е.В. Образ трамвая в малой прозе Д. Хармса / Е.В. Захаров // Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения: Часть II. Секционные доклады XIII Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург, 29-30 марта 2006 г. / Урал. Гос. Пед. Ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». Екатеринбург, 2006. С. 107-111.

<sup>3</sup> Булгаков М.А. Князь тьмы: редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита» / М.А. Булгаков. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 82.

<sup>4</sup> Булгаков М.А. Великий канцлер // Булгаков М.А. Князь тьмы. редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита» / М.А. Булгаков. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 121.

<sup>5</sup> Булгаков М.А. Князь тьмы: редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита» / М.А. Булгаков. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 352.

поэт Рюхин, выходя из клиники Стравинского, куда только что сдал Бездомного, видит такое же дьявольское скопление трамваев: *«Рюхин вышел в волшебный сал с каменного крыльца дома скорби и ужаса. (...) Трамвая пролетали переполненные. Задыхающиеся люди висели, уцепившись за поручни»*<sup>6</sup>. («Черный маг». Редакция 1928 – 1929 гг.)

Можно сделать вывод, что трамвай для М. А. Булгакова не просто транспортное средство, символ зла, бездушной механической энергии и в тоже время средство наказания за неверие и гордыню.

Появившийся вдруг ниоткуда трамвай на Патриарших прудах напоминает «заблудившийся трамвай» из одноименного стихотворения Н. С. Гумилева, в котором появление трамвая сопровождается шумом:

Шел я по улице незнакомой  
И вдруг услышал вороний грай,  
И звоны лютни, и дальние громы,  
Передо мной летел трамвай. (Н.С. Гумилев. «Заблудившийся трамвай»<sup>7</sup>).

У М. Булгакова в редакции 1928 -1929 гг. появление трамвая тоже сопровождается грохотом: *«Где-то за спиной друзей грохотала и выла Садовая, по Бронной мимо Патриарших проходили трамваи и пролетали грузовики»*<sup>8</sup>. Такую же картину мы видим и в редакции романа, названной «Великий канцлер» (1932 г.): *«Долгий нарастающий звук возник в воздухе, и тотчас из-за угла дома с Садовой на Бронную вылетел вагон трамвая»*<sup>9</sup>

У Гумилева трамвай *«в воздухе огненную дорожку оставлял и при свете дня»*<sup>10</sup>, а у Булгакова трамвай *«тотчас и подлетел (...) по новопроложенной линии с Ермолаевского на Бронную. Повернув и выйдя на прямую, он внезапно осветился изнутри электричеством, взвыл и нагнал», «качался, как пьяный, вертел задом и приседал, стекла в нем дребезжали, а над дугой хлестали зеленые молнии. У турникета, выходящего на Бронную, внезапно осветилась зеленым светом табличка, и на ней выскочили слова «Берегись трамвая»*<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / Булгаков М.А. М.: АСТ, 2009. С. 39.

<sup>7</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2000. С. 55.

<sup>8</sup> Булгаков М.А. Князь тьмы: редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита» / М.А. Булгаков. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 82.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, С. 121.

<sup>11</sup> Там же.

Текстуальное совпадение появляется не случайно: трамвай, отсекающий голову Берлиозу, – это аналог «заблудившегося трамвая» Н. С. Гумилева, трамвая-возмездия, символизирующего наказание за неверие. Весьма странной оказывается игра света и тьмы в этом, несущемся, как рок, трамвае. Пока он летит, выбирая или минуя очередную жертву (до преступления), он темен, в нем черным-черно пассажиров. В момент убийства трамвай освещается изнутри электрическим светом, который выполняет не свое прямое предназначение – служить добру, а напротив, служит силам темным. Если у Н. Гумилева «заблудившийся трамвай» – это трамвай мистический: «звоны лютни, и дальние громы», и «огненная дорожка» приобретают в контексте стихотворения особый смысл: перед нами оказывается некое мистическое чудовище, появление которого сопровождается криком ворон, то есть традиционным знаком рока и опасности. Таким образом, сопоставление поэмы Н. С. Гумилева «заблудившийся трамвай» с вариантами эпизода смерти Михаила Берлиоза, представленного материалами черновиков романа разных лет, позволяют сделать следующие выводы: образ трамвая в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно воспринимать, как трамвай-возмездие, трамвай-кару, посланный демоническими силами.

Сам факт насильственного наказания не может восприниматься как акт справедливости. Если у Н. С. Гумилева человеческая личность проживает множество жизней и, соответственно, «меняет» множество душ, причем лирический герой, вспоминающий свои прежние индивидуальности, (фактически, этапы своего жизненного пути), отделяет их от нынешнего «я», то у М. Булгакова человек, столкнувшийся с трамваем, оказывается жертвой, лишается жизни.

Движение героев романа по Москве и Ершалаиму связано с семантикой категории пути, обусловлено моделями Пути. Путь как наказание – это путь к смерти, что соответствует жизненным дорогам Берлиоза и Иуды из Кириафа.

Образ трамвая является частью городского пространства, реализацией архетипа движения. Трамвай у Булгакова – символ механической энергии («Роковые яйца»), символ возмездия («Мастер и Маргарита»). При этом возмездие мы воспринимаем как воздаяние, кару за былые грехи.

Трамвай в романе связан с темой пути (движения) и наделен демоническими чертами, является символом хаотического, и бессмысленного движения, связанного с гибелью и распадом духовного

начала в человеке. В тоже время трамвай в романе – это инструмент казни, техническое средство, подобное гильотине, с помощью которого Берлиоз был наказан за неверие «усечением головы».

Эпизод гибели М. Берлиоза под колесами трамвая связан с известной М. А. Булгакову исторической коллизией – аналогичной нелепой смертью выдающегося испанского архитектора Антонио Гауди. Создатель псевдоготического Собора Святого семейства в Барселоне погиб под колесами трамвая в июне 1926 года. Смерть Гауди казалась современникам нелепой и странной – архитектор попал под первый, пущенный в Барселоне трамвай и умер в больнице для бедных. Несчастный случай произошел у подножия горы Тибидабо, недалеко от Собора Святого Семейства – дела всей жизни архитектора. Антонио Гауди похоронили в крипте недостроенного им собора.

Смерть и похороны Гауди имели и символическое значение: великий архитектор стал своего рода «строительной жертвой», и в символическом плане скрепил своей кровью строящийся собор. Гибель Берлиоза в романе становится именно для поэта атеиста Ивана Бездомного первым шагом к преодолению атеистического, поверхностно – материалистического взгляда на мир.

Более того, в романе «Мастер и Маргарита» Берлиоз не только наказан за гордыню и неверие, но и представляет собой некую искупительную жертву. Его гибель становится для Ивана Бездомного началом духовного преображения. В этом плане смерть Берлиоза под колесами трамвая связана с аналогичной гибелью Антонио Гауди.

В большинстве редакций романа «Мастер и Маргарита» именно от Садовой, то есть от того места, где находится «нехорошая квартира», в которой желал поселиться Воланд, начинается движение трамвая, отрезавший голову Берлиозу. На Патриарших прудах остановки трамвая не было, но существовала обратная линия. Трамвай высаживал людей у Спиридоновки, на конечной, и туда же возвращался, развернувшись недалеко от Патриарших прудов. Однако, в символическом плане появление трамвая недалеко от Патриарших прудов можно рассматривать как явление демоническое, роковое.

Сам факт смерти на пороге храма М. А. Булгаков мог почерпнуть из газет того времени, особенно из публикаций июня-июля 1926 г. В некоторых из них описывалась смерть в Барселоне знаменитого архитектора Антонио Гауди под колесами только что проложенной линии трамвая, у стен недостроенного храма Святого Семейства<sup>12</sup>.

Смерть испанского архитектора под колесами трамвая не так бы взволновала советского читателя, если бы Гауди не считался одним из авторов идеи строительства города-сада – символа светлого будущего. Идея города-сада была описана в книге «Города-сады будущего» английского утописта Эбенизера Говарда, впервые опубликованной в 1898 г.

Сущность говардовской идеи «города-сада» заключалась в общественном характере городского самоуправления и коллективной собственности на землю и недвижимость. В периодической печати первой половины XX в. подробно описывались проекты таких городов, приводились генеральные планы их строительства, публиковались фотографии и т.д.

Известно, что богатейший финансист и землевладелец Эусебио Гуэль, спонсировавший многие работы Гауди, был большим поклонником английского города-сада, вошедшего тогда в моду. На 15 га принадлежавшей ему территории Гуэль решил построить жилой квартал из 60-ти домов и приказал Гауди разработать оригинальную модель города-сада.

Идея советского города-сада, конечно, имела мало общего с проектами Гуэля-Гауди. Советский проект, что рабочая масса, разделенная на трудовые коллективы, будет обитать в «садах-коммуналках». Образцом подобного коммунистического общежития, дома-сада, должен был стать дом Жолтовского в Малом Патриаршем переулке, в каждом окне которого Воланд пытается увидеть «по атеисту».

В романе «Мастер и Маргарита» присутствует переключка с нелепой и странной смертью Антонио Гауди под колесами барселонского трамвая. Гауди погиб у недостроенного храма Святого Семейства, Берлиоз – у снесенной церкви.

<sup>12</sup> Смерть под трамваем. Красная новь. 1926 г., июль.

**Чередник Л. А.**

Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

## ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

*В статье анализируются восточная тема, которая имеет место в творчестве известного русского поэта Серебряного века Николая Гумилева. Ориентальные мотивы рассматриваются на примере стихотворений поэта разных лет.*

**Ключевые слова:** мотив, тема, лирический герой, синтез искусств.

Серебряный век – удивительный феномен литературы начала XX века, появление которого связано с рождением нового века и начала совершенно иной эпохи. По мнению Н. Бердяева, это была эпоха “творческого подъема поэзии и философии после периода упадка ..., одна из самых утонченных эпох в истории русской культуры” [2, с. 344].

Литературу этого периода невозможно представить без творчества Николая Гумилева, незаслуженно забытого на длительное время, но велением Судьбы все-таки возвращенного широкому кругу читателей только в середине 1980-х гг. в связи с его посмертной реабилитацией. Еще Анна Ахматова в своих заметках о поэте писала: “Гумилев – поэт еще не прочитанный, визионер и пророк” [11, с. 221]. Ее пророческим словам суждено сбыться.

Невзирая на годы забвения, изучение творческого наследия Н. Гумилева имеет давнюю историю. По мнению литературоведов, в ней можно выделить два этапа: первый, “классический”, начался еще в 1922 году и продолжался до 1986 года. Среди работ, посвященных этой теме, следует назвать труды Ю. Айхенвальда, Ю. Верховского и др. Необходимо подчеркнуть, что до конца 1980-х научное гумилеведение в основном было представлено зарубежными публикациями, среди которых следует назвать работы В. Вейдле, С. Маковского, И. Одоевцевой, Н. Оцуа, П. Страховского, Г. Струве, А. Толстого, Н. Ульянова и др.

Новый виток интереса к поэзии Гумилева возник в связи со статьей Е. Евтушенко “Возвращение поэзии Гумилева”, напечатанной в “Литературной газете” от 14 мая 1986 г. “Назрело время подробного исследования о жизни и творчестве поэта” [7, с. 167], – писал Е. Евтушенко.

Среди современных исследователей Н. Гумилева следует назвать А. Авраменко, Н. Грякалову, З. Минц, Н. Богомолу, П. Громова, Л. Долгополова, А. Паперно, Т. Бачелис, В. Здобина, Г. Фрид-

лендера, М. Эльзона и многих других. Но на сегодняшний день в творческом наследии русского поэта начала XX века остается еще много “белых пятен”, которые ждут своего изучения.

Целью нашей статьи является анализ особенностей проявления ориентальных мотивов в поэзии Николая Гумилева.

Известно, что интерес к восточной культуре и духовности в Европе усилился со второй половины XIX века. Большое внимание уделил этой теме и Н. С. Гумилев. В творческой биографии поэта найдется немало фактов, свидетельствующих о его любви к Востоку. Во-первых, это путешествия, во-вторых, широкоизвестное увлечение восточным искусством. Следует отметить, что русский поэт испытывал к восточной культуре не любительский, а глубокий исследовательский интерес. Прекрасным свидетельством этого является перевод Гумилевым вавилонского эпоса «Гильгамеш». Шумерскую поэму поэт перевел на русский язык в 1918 г., став одновременно читателем данного произведения, который в акмеистической поэтологии оказывается равновелик древнему автору, чья “изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов” [6, с. 7]. Известно, что в процессе работы над переводом Гумилева консультировали известный ассириолог, его друг В. Шилейко (в будущем второй муж А. Ахматовой), арабист И. Крачковский, египтолог Б. Тураев, художники М. Ларионов и Н. Гончарова, воспринимавшие Восток “как первоисточник всех искусств” [13, с. 305]. Г. Пospelов указывал, что “увлечение Востоком охватывало в эти годы живописцев не только ларионовского направления. Ларионовцы не только мечтали о Востоке, а хотели непосредственно “соприкоснуться с его художественным миром” [13, с. 118].

С особым вниманием Н. Гумилев относился к Н. Рериху, творчество которого считал “высшей степенью современного русского искусства” [12, с. 168]. Кроме того, поэта увлекали рери-



ховские поиски “влиятельных скандинавских, византийских и индийских, но всех преображённых в русской душе” [12, с. 169]. Многие исследователи выдвигают мысль о том, что, как и Рерих, Н. Гумилев также ищет пути понимания культуры, искусства других народов, не желая терять своего, национального и пытаясь объединить в своем творчестве эстетическое и духовное. В частности, в некоторых стихотворениях Гумилева чувствует развитие буддийской темы переселения душ. Например, эта тема присутствует в стихотворении “Вечное” (1911), повествующее о том, что человеческая жизнь – всего лишь миг по сравнению с вечностью:

Я в коридоре дней сомкнутых,  
Где даже небо - тяжкий гнёт,  
Смотрю в века, живу в минутах,  
Но жду Субботы из Суббот;

Конец тревогам и удачам,  
Слепым блужданиям души...  
О день, когда я буду зрячим  
И странно знающим, спеши!

Я душу обрету иную,  
Все, что дразнило, улова.  
Благословлю я золотую  
Дорогу к солнцу от червя.

*Учил молчать, учил бороться,  
Всей древней мудрости земли -  
Положит посох, обернётся  
И скажет просто: “Мы пришли”* [3, с. 265].

В земной жизни все проходит – и хорошее, и плохое. Да и сама человеческая жизнь неуклонно идет к завершению. Мы скорбим об ушедших и ждем встречи с ними в ином мире.

Мотив переселения душ имеет место и в стихотворении “Память” (1920). В нем поэт обращается к теме памяти и трансформации человеческой души. Для большей наглядности Гумилев сравнивает человека со змеей. И вывод его неутешителен – змея, имея возможность сбрасывать кожу, сохраняет юной свою душу, а человеку не дано такой роскоши, меняется его душа, а не тело:

*Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела* [4, с. 276].

В стихотворении Гумилев прослеживает процесс реинкарнации – четырех перерождений

лирического героя: 1 – “некрасивый и тонкий” ребенок, у которого из друзей только “дерево да рыжая собака”; 2 – поэт, который “хотел стать и богом и царем”; 3 – лирический герой воплощается в стрелка и мореплавателя; 4 – поэт рассказывает о себе, о своем участии в Первой мировой войне. Это автобиографический мотив: известно, что Гумилев пошел на фронт среди добровольцев, считая, что исполняет свой долг перед Родиной: “Променял веселую свободу/ На священный долгожданный бой” [4, с. 276]. Но самое главное для него – это способность к духовному преобразованию, которое является, по мнению автора, самым сложным.

*И тогда повеет ветер странный –  
И прольется с неба страшный свет,  
Это Млечный Путь расцвел неожиданно  
Садом ослепительных планет.*

*Предо мной предстанет, мне неведом,  
Путник, скрыв лицо; но все пойму,  
Видя льва, стремящегося следом,  
И орла, летящего к нему* [4, с. 276].

Последние строфы являются особенно сильными. В финале возникает образ путника со скрытым лицом, впереди которого летит орел, а позади идет лев. Эти персонажи символизируют Христа и спутников его – Марка, связанного с символикой льва, и Иоанна, воплощенного в орле. Таким образом Гумилев сравнивает бессмертие бога, завещавшего свое учение последователям, и бессмертие поэта, сохранившего свои мысли в стихах. Автор, конечно, сомневается в своем бессмертии, говоря о рождении новых душ, а значит, гибели старых, но у него есть единственная надежда на вечную жизнь – творчество. Только оно может помочь человеку стать равным богу. Так своеобразно в стихотворение вплетается еще одна тема: тема поэта и поэзии.

Интерес вызывает стихотворение Н. Гумилева “Гончарова и Ларионов”, написанное в промежутке между 1917 г. и 1918 г. Произведение посвящено русским художникам Н. Гончаровой и М. Ларионову, которые жили в Париже и сотрудничали с С. Дягилевым в оформлении спектаклей Русского балета. Следует подчеркнуть, что при жизни поэта это стихотворение не издавалось. Эта поэзия интересна не только своей редкой строфической формой – “пантум” (традиционный фольклорный жанр малайской (позднее индонезийской) поэзии, сложившийся ещё в Средние века), но и поэтическим анализом творчества двух

художников-авангардистов. В произведении удивительным образом переплелись слово и живопись, порождая удивительный синтетический идиостиль русского поэта. Кроме того, в поэзии прослеживается трактовка извечной проблемы о месте России между Востоком и Западом, между Индией и Византией, между Буддой и Христом:

*Кто дремлет, если не Россия?  
Кто видит сон Христа и Будды?  
Не обновленная ль стихия –  
Сноп лучей и камней груды?* [9, с. 307].

Спящая Россия тревожит поэта. Косвенным образом прозвучал и далеко не риторический вопрос о грозных событиях, разыгравшихся на родине поэта за время его отсутствия: “Не обновлённая ль стихия – // Сноп лучей и камней груды?” [9, с. 307].

Интересной особенностью стихотворения является и то, что оно начинается и заканчивается одинаковой строчкой. Сравним начало и финал поэзии.

Начало:  
*Восток и нежный и блестящий  
В себе открыла Гончарова,  
Величье жизни настоящей  
У Ларионова сурово* [9, с. 307].

Финал:  
*В персидских, милых миньятюрах,  
Величье жизни настоящей.  
Везде, в полях и шахтах хмурых  
Восток и нежный, и блестящий* [9, с. 307].

Между этими строфами прошла череда событий, но прием рефрена словно “замкнул” кольцо событий и стал символом замкнутости историко-географического хронотопа России. Этот факт болью откликнулся в сердце поэта.

В творческом наследии вечного странника русской литературы Николая Гумилева есть цикл экзотический поэзий о Китае. Хотя в Китае поэт никогда не был, но он сумел передать его загадочность и красоту. В сборнике стихов “Жемчуга”

(1910) было опубликовано стихотворение “Путешествие в Китай”, посвященное С. Судейкину, русскому театральному художнику-авангардисту. В поэзии очень тонко переплетаются христианские и восточные мотивы, связанные с мифом о грехопадении и рае. Тема изобилия передается в образах вола, житницы, вина в медных ковшах и убиении упитанного ягненка, наводящие на мысли о библейской античности. Китай для поэта скорее не географическое понятие, а символ какой-то новой земли:

*Будь капитаном. Просим! Просим!  
Вместо весла вручаем жердь...  
Только в Китае мы якорь бросим,  
Хоть на пути и встретим смерть!* [5, с. 128].

В стихотворении возникает образ Рабле, который можно трактовать по-разному. С одной стороны, с образом ренессансного писателя связана тема путешествия Пантагрюэля, одного из главных героев романа “Гаргантюа и Пантагрюэль”, и его товарищей, далекую страну, расположенную вблизи Китая, чтобы получить вещание “оракула Божественного Бакбука” (события IV книги). С другой стороны, обращение к образу Рабле ассоциируется с настроением стихотворения, которое соответствует духу его романа, по мнению М. Бахтина, “наиболее праздничного произведения во всей мировой литературе” [1, с. 303]. То есть образ Китая у Гумилева становится символом некоего идеала счастья, которого можно достичь только в будущем.

Таким образом, в результате нашего исследования можно сделать следующие выводы. Восточная тема привлекала Николая Гумилева как путешественника, исследователя, писателя. Поэт проникся восточной философией, пытался познать ее глубину. В его произведениях восточные символы и мотивы тесно переплетаются с христианскими, синтез которых и помогает писателю достичь желаемого Идеала. Кроме того, соединение темы Запада и Востока было отражением тенденции времени, для которого характерным стало стремление к диалогу культур.

#### Список литературы:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» (к десятилетию «Пути»). / Н. Бердяев // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т. 2 – М.: Наука, 1994. – 574 с.
3. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914-1918) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 1999. – 464 с.
4. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918-1921) / Н. С. Гумилев – М.: Воскресенье, 2001. – 394 с.

5. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. Н.А.Богомолова (Т.1), Р.Л.Щербакова (Т.2), Р.Д.Тименчика (Т.3) / Н.С.Гумилев – М.: Худ. Лит-ра, 1991. – 386 с.
6. Гумилёв Н. С. Собрание переводов в двух томах. Т. 2./ Н.С. Гумилев - М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – 424 с.
7. Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева/ А. Давидсон – М.: Наука, Изд. фирма «Восточная литература», 1992. – 319 с.
8. Евтушенко Е. А. Возвращение поэзии Гумилева/ Е.А. Евтушенко // Литературная газета. – № 9 – 1986. – С. 167 – 178.
9. Неизданное и несобранное Н. Гумилева: Неизданные стихи, фрагменты поэм и пьес./ Сост., ред. и комментарии М. Баскер и Ш. Греем –М.: Наука, 1986 – 400 с.
10. Никитин А. Л. Неизвестный Николай Гумилев. Исследование и публикация текстов/ А.Л. Никитин – М.: Интерграф Сервис, 1996. – 96 с.
11. "Самый непрочитанный поэт". Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилёве. Публ., сост. и примеч. В. А. Черных. //Новый мир, 1990. – № 5. – С. 219- 223.
12. Слободнюк С. Л. Элементы восточной духовности в поэзии Н. С. Гумилёв / С.Л. Слободнюк // Гумилёв Н. Исследования. Материалы. Библиография. СПб. – М., 1994. – С.164-183.
13. Пospelов Г. Г. Живопись. Графика. Театр: Книга-альбом / Г.Г.Пospelов, Е.А. Илюхина, М. Ларионов – М.: Изд-во «Галарт», изд-во «РА» [Русский авангард], 2005. – 407 с.

**Cherednyk L. A. ORIENTAL MOTIVES IN THE POETRY OF NIKOLAY GUMILEV**

*The article analyzes the Eastern theme, which takes place in the works of the famous Russian poet of the Silver Age Nikolai Gumilyov. Oriental motifs are considered on the example of poetry poems from different years.*

**Key words:** *motive, theme, lyrical hero, art synthesis.*

*Шмена А. Л.*

Полтавский национальный педагогический университета имени В. Г. Короленко

## МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ПАРАДИГМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ Н. ГУМИЛЁВА

Художественный образ - одна из основных категорий эстетики, характеризующая присущий только искусству способ отражения и преобразования действительности. Образом также называется любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении.

Художественный образ не только отражает, но прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действительность, но и тем, что он создает новый, придуманный мир. С помощью своей фантазии, выдумки автор превращает реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создает единичное произведение.

Выдумка усиливает обобщенное значение образа. Художественный образ является не только изображением человека (образ Татьяны Лариной, Андрея Болконского, Раскольникова и т.д.) – но и картиной человеческой жизни, в центре которой стоит человек, которая включает в себя и все то, что ее в жизни окружает. Так, в художественном произведении человек изображается во взаимоотношениях с другими людьми. Поэтому здесь можно говорить не об одном образе, а о множестве образов.

Художественный образ – это сложный феномен, который включает в себя индивидуальное и общее, характерное и типичное.

По характеру обобщенности художественные образы можно разделить на индивидуальные, характерные, типичные, образы-мотивы, топосы и архетипы.

Индивидуальные образы характеризуются самобытностью, неповторимостью. Они обычно являются плодом воображения писателя. Индивидуальные образы чаще всего встречаются у романтиков и писателей-фантастов. Таковы, например, Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, Демон в одноименной поэме М. Лермонтова, Воланд в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Концепция феномена «художественная деталь» детально разработана в литературоведческих тру-

дах Е. Добин, Р.Д. Цивина, Л. Цилевич, З.П. Гузар. Более широкий филологический подход к проблеме представлен в работах Б. Д. Кухаренко и М. А. Березняк. Единодушно признавая особую важность роли, выполняемой микроэлементами художественной ткани, исследователи видят в них своего рода «пробу» художественности и правдивости произведения.

Художественная деталь (от франц. *подробность, мелочь*) - «средство словесного и живописного искусства, которому свойственна особая смысловая наполненность, символическая заряженность, важная композиционная и характерологическая функция» [Громяк, Кузнецов 1997: 731]. В литературоведении само слово «деталь» с соответствующими терминологическими коннотациями упоминал еще В. Белинский в своих работах [Добин 1981: 382], но серьезная научная разработка этого понятия началась только в XX веке. На сегодня существует несколько взглядов относительно сущности детали и ее назначения в художественном тексте. Определение детали как средства изобразительного искусства дано в работе Г. Пospelова «Теория литературы», где исследователь называет ее «частью, долей, подробностью» [Пospelов 1978: 67], подчеркивая происхождение этого термина от французского «*detael*» и говоря, что по спектру выполняемых функций художественная деталь не уступает другим компонентам литературного произведения. В литературоведческой энциклопедии художественная деталь трактуется как разновидность художественного образа, яркая деталь, часть целого произведения, что придает ему особую убедительность, делает его семантически значимым, содержательным [Кузнецов 2007: 271]. Литературовед Е. Добин указывает на художественную емкость, силу и выразительность деталей, отмечая, что «в бесконечно малое помещено большое» [Добин 1981: 303].

Деталь художественная - одно из средств создания образа, который помогает представить воплощен характер, картину, предмет, действие, переживание в их своеобразии и неповторимости. Деталь фиксирует внимание читателя на то, что

писателю кажется наиболее важным, характерным в природе, в человеке или в окружающей его предметном мире. Деталь важна и значима как часть художественного целого. Иными словами, смысл и сила детали в том, что бесконечно малое раскрывает целое.

Различают следующие виды художественной детали, каждый из которых несет определенную смысловую и эмоциональную нагрузку:

а) деталь словесная. Например, по выражению «как бычего не вышло» мы узнаем Беликова, по обращению «сокол» - Платона Каратаева, по одному слову «факт» - Семена Давыдова;

б) деталь портретная. Героя можно определить по короткой верхней губкой с усиками (Лиза Болконская) или белой маленькой красивой рукой (Наполеон)

в) деталь предметная: балахон с кистями у Базарова, книга о любви у Насти в пьесе «На дне», шашка Половцева - символ казачьего офицера;

г) деталь психологическая, выражающая существенную черту в характере, поведении, поступках героя. Печорин при ходьбе НЕ размахивал руками, что свидетельствовало о скрытности его натуры; стук бильярдных шаров меняет настроение Гаева;

д) деталь пейзажная, с помощью которой создается колорит обстановки; серое, свинцовое небо над Головлевым, пейзаж- «реквием» в «Тихом Доне», что усиливает неутешительное горе Григория Мелехова, что похоронил Ксению;

е) деталь как форма художественного обобщения («футлярное» существование горожан в произведениях Чехова, «мурло мещанина» в поэзии Маяковского).

Особо следует сказать о такой разновидности художественной детали, как бытовая, которая, по сути, используется всеми писателями. Яркий пример - «Мертвые души». Героев Гоголя невозможно оторвать от их быта, окружающих вещей.

Бытовая деталь указывает на обстановку, жилье, вещи, мебель, одежда, гастрономические предпочтения, обычаи, привычки, вкусы, склонности действующего лица. Примечательно, что у Гоголя бытовая деталь никогда не выступает как самоцель, дана не как фон и украшение, а как неотъемлемая часть образа. И это понятно, потому что интересы героев писателя-сагирика не выходят за пределы пошлой материальности; духовный мир таких героев настолько беден, ничтожен, что вещь вполне может выразить их

внутреннюю сущность; вещи как бы срастаются с их хозяевами.

В свете когнитивной парадигмы лингвистического знания, нацеленной на выявление связи между языком и мышлением, то, как в семантике текста опредмечены те или иные понятия, нами было переосмыслена трактовка понятия «образ автора».

Все эти компоненты реализуются в тексте с помощью текстовой реализации некоторых квантов информации о событиях, персонажах, месте происхождения и времени, переплетение событий. Образ автора просматривается в аранжировке этих текстовых фрагментов [Костяной 2005: 141].

Все поэтические тропы вербальным индивидуальным способом концептуализации мира автором. Именно в этих образных средствах мы и видим материализацию образа автора, в частности, Н. Гумилёва. Ход анализа семантики текста (от текста к когнитивным структурам и в обратном направлении) делает реконструкцию индивидуального когнитивного типа мышления (образ автора). Появление поэтических тропов в тексте сигнализирует об определенных когнитивных механизмах их формирования.

Уточняющая деталь в поэзии Н. Гумилёва вербализует знания автора о мире, то есть подает еще один фрагмент концепта образа автора как человека, который знает о географическом положении определенного места из реального мира, его качества (знания улиц, их описание или их названия).

Художественные детали, формируют образ автора только после прочтения нескольких произведений одного и того же автора, в частности, Н. Гумилёва. Назовем их деталью ограниченного действия - это деталь, которая способствует созданию персонажа и косвенно способствует восстановлению образа автора, вербализуя творческий индивидуальный способ концептуализации мира, или образосоздающая деталь.

Деталь неограниченного действия - это деталь, которая служит для создания персонажа, но кроме того способствует выявлению образа автора как личности, знающего в какой-то области, которая имеет какие-то знания о мире, или смыслообразующая деталь. Такой вид деталей вербализует образ автора в каждом отдельно взятом произведении. Дальнейшее подтверждение и углубление этого вывода является перспективой нашего исследования.

#### Список литературы:

1. Белехова Л. И. Глосарій з когнітивної поетики. Херсон, 2004. 21 с.;
2. Белинский В.И. Полн.собр.соч. Т.ХП. Москва: Госиздат, 1926. 382 с.;

3. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Москва: изд-ва "Советский писатель", 1981. 432 с.;
4. Кістян Н.В. Специфіка образу автора в романі Оскара Уайльда «Портрет Доріан аГрея і казці «Кентервильское приведення». Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. Лінгвістика, 2005. Випуск 2. С. 139 - 144., 141 с.;
5. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Автор-укладач Ковалів Ю. І. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 607 с.;
6. Літературознавчий словник-довідник Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів (та ін.). Київ, 1997. 752 с.;
7. Поспелов Г. Н. Теория литературы. Геннадий НиколаевичПоспелов. Москва: Высшаяшкола, 1978. 351 с.

### **Штепа А. Л. МЕСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ПАРАДИГМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ М. ГУМИЛЁВА**

*У статті розглянуто місце художньої деталі в парадигмі художніх образів. Встановлено, що ця художня деталь є одним із засобів створення образу, який допомагає уявити втілений характер, картину, предмет, дію, переживання в їх своєрідності і неповторності. Художній образ не тільки відображає, але перш за все узагальнює дійсність, розкриває в одиночному, сутнісне, вічне. Специфіка художнього образу визначається не тільки тим, що він осмислює дійсність, а й тим, що він створює новий, вигаданий світ. За допомогою своєї фантазії, вигадки автор перетворює реальний матеріал: користуючись точними словами, фарбами, звуками, художник створює одиничний твір. Деталь фіксує увагу читача на те, що письменникові здається найбільш важливим, характерним в природі, в людині або в навколишньому його предметному світі. Деталь важлива і значима як частина художнього цілого. Іншими словами, сенс і сила деталі в тому, що нескінченно мале розкриває ціле.*

**Ключові слова:** художня деталь, художній образ, парадигма, персонаж.

### **Shtepa A. L. PLACE OF ARTISTIC DETAILS IN THE PARADIGM OF ARTISTS N. GUMILEV**

*The article deals with the place of artistic details in the paradigm of artistic image. It has been established that this artistic detail is one of the means of creating an image that helps to imagine embodied character, picture, object, action, experience in their uniqueness and originality. Detail captures the attention of the reader to the fact that the writer seems to be the most important, characteristic of nature, in man or in the surrounding object world. The detail is important and significant as part of the artistic whole. In other words, the meaning and power of the details is that infinitely small reveals the whole.*

**Key words:** Oscar Wilde, artistic detail, artistic image, paradigm, character.

## Відомості про авторів

**Ван Хайчжень** – доктор російської літератури, старший викладач, заступник декана Інституту іноземних мов Ланьчжоуського політехнічного університету, пров. Ганьсу, м. Ланьчжоу, Китай

**Вернік О. О.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та російського мовознавства ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

**Головченко І. Ф.** – доктор філологічних наук, доцент кафедри креативно-інноваційного управління та права П'ятигорського державного університету

**Дмитрієва Ю. Ю.** – кандидат філологічних наук, старший викладач Московського державного університету технологій і управління імені К. Г. Розумовського

**Жерар Абенсур** – заслужений професор, Еколь Нормаль Суперіор (Ліон, Франція)

**Зобнін Ю. В.** – доктор філологічних наук, професор, дослідник творчості М. С. Гумільова і поезії Срібного століття (посмертна публікація)

**Казарін В. П.** – доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології і журналістики, ректор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ)

**Кіхней Л. Г.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії журналістики і літератури Інституту міжнародного права і економіки імені А. С. Грибоєдова

**Крюкова М. І.** – кандидат філологічних наук Федеральної державної бюджетної наукової установи «Інститут філології Сибірського відділення Російської академії наук»

**Ленська С. В.** – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

**Недайнова Т. Б.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури та російського мовознавства Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

**Новікова М. О.** – професор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (м. Київ)

**Пушкарьова С. В.** – викладач російської мови та літератури ЗОШ № 3, м Вишній Волочек

**Раскіна О. Ю.** – доктор філологічних наук, доцент, науковий співробітник Московського інформаційно-технологічного університету – Московського архітектурно-будівельного інституту

**Сорокіна Л. М.** – кандидат філологічних наук, літератор

**Сорокіна О. Р.** – вчитель ЗОШ № 3 (м. Київ)

**Чередник Л. А.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

**Чжао Сюехуа** – доктор російської літератури, доцент Інституту іноземних мов Ланьчжоуського політехнічного університету, пров. Ганьсу, м. Ланьчжоу, Китай

**Штепа А. Л.** – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Науковий журнал

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ  
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

**Серія: Філологія. Соціальні комунікації**

*Спецвипуск*

Коректура • *Н. Пирог*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнецова*

Адреса редакції:

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського  
м. Київ, вул. Джона Маккейна, 33

Електронна пошта: [editor@philol.vernadskyjournals.in.ua](mailto:editor@philol.vernadskyjournals.in.ua)

Сторінка журналу: [www.philol.vernadskyjournals.in.ua](http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua)

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 20,98. Ум.-друк. арк. 24,65. Зам. № 1219/274

Підписано до друку 23.12.2019. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

73021, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а

Телефон +38 (0552) 39 95 80,

+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: [mailbox@helvetica.com.ua](mailto:mailbox@helvetica.com.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.