

**КОММЕНТАРИЙ:**  
*теория и практика*

*Под редакцией  
Т.А. Касаткиной*

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

# КОММЕНТАРИЙ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

*Под редакцией Т.А. Касаткиной*

*Текстовое электронное издание*

Москва  
ИМЛИ РАН  
2024

ISBN 978-5-9208-0618-5  
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2024

УДК 82.0  
ББК 83  
К 63



Это произведение доступно по лицензии  
Creative Commons «Attribution-NonCommercial»  
(«Атрибуция — Некоммерческое использование») 4.0 Всемирная

Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук

Ответственный редактор  
Т.А. Касаткина, доктор филологических наук,  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук  
Отв. секретари: Т.Г. Магарил-Ильяева, К. Корбелла, В.С. Сергеева

Рецензенты:  
А.Г. Гачева, доктор филологических наук,  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук  
В.В. Борисова, доктор филологических наук,  
Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля  
О.Ю. Юрьева, доктор филологических наук,  
Педагогический институт Иркутского государственного университета

К 63 **Комментарий: теория и практика** / под ред. Т.А. Касаткиной. —  
М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 782 с. — 1 электрон. опт. диск (CD-R). — Текст:  
электронный. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0618-5>  
<https://elibrary.ru/YMRZWG>  
ISBN 978-5-9208-0618-5

Труд «Комментарий: теория и практика» представляет собой масштабное многоаспектное коллективное исследование, посвященное проблемам комментария. Его авторы, в большинстве случаев, — исследователи-теоретики, одновременно являющиеся комментаторами-практиками, теоретически осмысливающими свой собственный многолетний опыт комментаторской и издательской работы. В труде представлены статьи по следующим направлениям: «Комментарий как онтологическая структура и гносеологическая практика»; «Комментирование как способ существования и развития культуры»; «Наиболее актуальные типы комментария в современных изданиях»; «Комментирование произведений русской литературы XIX–XX века в свете вновь открывающихся базовых текстов и традиций»; «Адресат комментария и комментарий без адресата»; «Комментарий к эзотерическим текстам»; «Эзотерический комментарий к детской литературе»; «Типы изданий и соответствующие им типы комментирования»; «Комментарий и интерпретация»; «Комментарий как оценка, полемика, состязание с комментируемым текстом»; «Реальный комментарий для символических текстов: что это?»; «Реальный комментарий в эпоху интернета»; «Роль и функция биографии писателя в процессе комментирования его текстов»; «Предисловие как комментарий»; «Специфика комментирования переводных текстов; перевод, нуждающийся в комментарии, и перевод, позволяющий исключить комментарий»; «Комментарий как тип творчества и жанр литературы»; «Бытие литературы как процесс комментирования»; «Комментирование незавершенных текстов»; «Автокомментарий» и др.

**Ключевые слова:** проблемы комментария, теория комментария, опыты и практика комментирования, комментарий и перевод, комментарий как культурный феномен, реальный комментарий, автокомментарий, комментарий к незавершенному тексту, источники комментария, художественный текст как комментарий, богослужение как комментарий к священному тексту, комментарий в эпоху интернета.

ISBN 978-5-9208-0618-5

© ИМЛИ РАН, 2024  
© Коллектив авторов, 2024

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE  
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

**COMMENTARY:  
THEORY AND PRACTICE**

*Edited by Tatiana A. Kasatkina*

*Electronic Textual Edition*

Moscow  
IWL RAS  
2024



This is an open access book  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Approved for publication by the Academic Council  
of the A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-Chief:

Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Executive Secretaries: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, Caterina Corbella,

Valentina S. Sergeeva

Reviewers:

A.G. Gacheva, DSc in Philology,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

V.V. Borisova, DSc in Philology, V.I. Dal' State Museum of Russian Literature

O.Yu. Yureva, DSc in Philology, Irkutsk State University Pedagogical Institute

**Kasatkina, Tatiana A., editor**

***Commentary: Theory and Practice.*** Ed.-in-Chief Tatiana A. Kasatkina.

Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 782 p. (In Russian) 1 Electronic Optical

Disc. Text: Electronic. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0618-5>

ISBN 978-5-9208-0618-5

The volume *Commentary: Theory and Practice* is a largescale multidimensional collective research that examines the problems of commentary. In most cases, authors are scholars dedicated both to theoretical research and commentary, trying here to reflect theoretically on their own longtime experience as commentators and editors. The works here presented discuss the following questions: “Commentary as an ontological structure and an epistemological practice”, “Commentary as a modality culture exists and develops”, “The most relevant typologies of commentary in modern publications”, “Commenting 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries Russian literature in the light of newly discovered texts and traditions”, “The intended recipient of commentary, and commentary without recipient”, “Commentary on esoteric texts”, “Esoteric commentary on children’s literature”, “Typologies of editions and suitable typologies of commentary”, “Commentary and interpretation”, “Commentary as evaluation, polemic, or competition of/with the commented text”, “The meaning of commenting realia in a symbolic text”, “Commenting realia in the age of the Internet”, “Role and function of the author’s biography in commenting texts”, “Preface as a form of commentary”; “Commenting translated texts: translation that needs commentary, and translation that allows to avoid commentary”, “Commentary as a form of creativity and a literature genre”, “The being of literature as a process of commentary”, “Commentary on incomplete texts”, “Auto-commentary”, et al.

**Keywords:** Problems of commentary, theory of commentary, experience and practice of commentary, commentary and translation, commentary as a cultural phenomenon, commentary of realia, auto-commentary, commentary on incomplete texts, sources of commentary, literary text as a form of commentary, liturgy as a commentary to scriptural texts, commentary in the Internet era.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора . . . . . 13

### КОММЕНТАРИЙ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

*Татьяна Александровна Касаткина*  
Комментарий в целом культуры. . . . . 19

*Наталья Ростиславовна Лидова*  
Комментарий в древней Индии . . . . . 31

*Александр Шамильевич Гумеров (свящ.)*  
Православное богослужение как комментарий  
к библейскому тексту . . . . . 67

*Глеб Александрович Бутузов*  
Эзотерический текст: комментарий и интерпретация . . . . . 84

*Светлана Борисовна Лихачева*  
Вымысел как комментарий к реальности — реальность  
как корни вымысла: Европейские эпосы и авторский  
легендиум Дж.Р.Р. Толкина. . . . . 113

*Лидия Ивановна Сазонова*  
Формы комментирования в изданиях  
кириллической печати XVI–XVII веков . . . . . 143

*Владимир Алексеевич Губайловский*  
Новая Книга человечества:  
комментарий в эпоху Википедии . . . . . 169

*Анна Владимировна Топорова*  
Комментарий и автокомментарий в Средние века  
(случай Данте Алигьери) . . . . . 194

**АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ**

- Елена Маццола*  
Иллюстрации романа «Обрученные» как особый жанр  
авторского комментария к тексту. . . . . 215
- Лидия Ивановна Сазонова*  
Авторский комментарий в пространстве произведения . . . . . 257
- Екатерина Юрьевна Моисеева*  
Роль комментариев нарратора в организации  
художественного целого романа  
Марка Z. Данилевского «Дом листьев» . . . . . 288

**И ПОЧТИ АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**

- Елена Маццола*  
Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика . . . 303
- Елена Маццола*  
Перевод versus комментарий. . . . . 343

**КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ**

- Евгения Викторовна Иванова*  
«... Не Шекспир главное, а примечания к нему»:  
комментарий академический и учебный,  
комментарий как автобиография, исследование  
и расследование. . . . . 371
- Татьяна Александровна Касаткина*  
Что есть реалья? Проблемы реального комментария . . . . . 401
- Катерина Корбелла*  
«Если не все [слова], то, по крайней мере, суть их»:  
сравнительный анализ комментариев  
к «Новой Жизни» Данте. . . . . 429

<i>Наталья Николаевна Смирнова</i>	
М.О. Гершензон — комментатор Пушкина . . . . .	455
<i>Ирина Захаровна Сурат</i>	
Комментарий к текстам Мандельштама: проблемы и практика . . . . .	473
<i>Ольга Алексеевна Деханова</i>	
Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения» . . . . .	525
<i>Анна Леонидовна Гумерова</i>	
Литература фэнтези: необходимость комментария . . . . .	561
<i>Валентина Сергеевна Сергеева</i>	
Источник как источник заблуждения: записки И.И. Горбачевского, комментарий и интерпретация . . . . .	582
<i>Карен Ашотович Степанян</i>	
Биография автора как источник комментария к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» . . . . .	604

## ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ НЕЗАВЕРШЕННЫХ ТЕКСТОВ

<i>Ирина Львовна Попова</i>	
К проблеме понимания, комментирования и издания черновых и незавершенных текстов . . . . .	629

## КОММЕНТАРИЙ: ОПЫТЫ

<i>Ирина Николаевна Лагутина</i>	
Идеология vs. поэтика: комментарии к юбилейному собранию сочинений Гете (1932–1949) . . . . .	667
<i>Андрей Валерьевич Наместников</i>	
Понимание и комментирование святоотеческих текстов на примере русскоязычных комментариев к трактату свт. Августина Гиппонского «О Граде Божиим». Поиск адекватного подхода. . . . .	688



<i>Анна Леонидовна Гумерова</i>	
«Победная повесть, или торжество веры христианской» И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора» . . . . .	721
<i>Екатерина Александровна Дайс</i>	
Тайные смыслы детской литературы: Андерсен, Треверс, Лагин. . . . .	738
<i>Фокин Павел Евгеньевич</i>	
Из опыта комментирования поэзии В.С. Высоцкого в собрании сочинений поэта в 11 томах (2012). . . . .	771

## CONTENTS

From the Editor . . . . . 13

### COMMENTARY AS THE A CULTURAL PHENOMENON

<i>Tatiana A. Kasatkina</i> Commentary in Culture. . . . .	19
<i>Natalia R. Lidova</i> Commentary in Ancient India . . . . .	31
<i>Alexander Sh. Gumerov</i> Orthodox Church Service as a Commentary to the Biblical Text . . . . .	67
<i>Gleb A. Butuzov</i> Commentary and Interpretation of Esoteric Texts . . . . .	84
<i>Svetlana B. Likhacheva</i> Fiction as a Commentary on Reality — Reality as the Roots of Fiction: European Epics and J.R.R. Tolkien's Original Legendarium. . . . .	113
<i>Lidiia I. Sazonova</i> Forms of Commentary in 16–17 <sup>th</sup> Century Cyrillic Printing . . . . .	143
<i>Vladimir A. Gubailovsky</i> The New Book of Humankind: Commentary in the Age of Wikipedia. . . . .	169
<i>Anna V. Toporova</i> Commentary and Self-Commentary in the Middle Ages (the Case of Dante Alighieri) . . . . .	194

**SELF-COMMENTARY:  
TYPES, PURPOSES, FUNCTIONS**

<i>Elena Mazzola</i>	
Illustrations for the Novel <i>I Promessi Sposi (The Betrothed)</i> as a Particular Genre of Authorial Commentary on the Text . . . .	215
<i>Lidiia I. Sazonova</i>	
The Author's Commentary in the Space of the Text . . . . .	257
<i>Ekaterina Ju. Moiseeva</i>	
The Role of Narrator's Commentaries in the Organisation of the Creative Whole in Mark Z. Danilevsky's Novel <i>House of Leaves</i> . . . . .	288

**AND NEARLY SELF-COMMENTARY:  
TRANSLATIONS PROBLEMS**

<i>Elena Mazzola</i>	
The Inevitability of the Commentary: a Translator's "Blind Spots" . . . . .	303
<i>Elena Mazzola</i>	
Translation versus Commentary . . . . .	343

**COMMENTARY:  
THEORETICAL AND PRACTICAL PROBLEMS**

<i>Evgenia V. Ivanova</i>	
"...The Main Thing Is not Shakespeare, but the Notes to Him": Academic and Educational Commentary, Commentary as an Autobiography, Research and Investigation . . . . .	371
<i>Tatiana A. Kasatkina</i>	
What is <i>Realia</i> ? Problems of Real Commentary . . . . .	401
<i>Caterina Corbella</i>	
"If Not All [Words] Then at Least Their Meaning": Comparative Analysis of Commentaries on Dante's <i>Vita Nuova</i> . . . . .	429
<i>Natalia N. Smirnova</i>	
M.O. Gershenzon, Commentator of Pushkin. . . . .	455

<i>Irina Z. Surat</i>	
Commentary on Mandelstam's Texts: Problems and Practice. . . . .	473
<i>Olga A. Dekhanova</i>	
Commentaries on Dostoevsky's "Gastronomic Language" as a Necessary Tool for a "Slow Reading" . . . . .	525
<i>Anna L. Gumerova</i>	
The Necessary Commentary on Fantasy . . . . .	561
<i>Valentina S. Sergeeva</i>	
A Source as the Cause of Confusion: Commentary and Interpretation of I.I. Gorbachevsky's <i>Notes</i> . . . .	582
<i>Karen A. Stepanyan</i>	
The Author's Biography as a Necessary Source of Commentary for F.M. Dostoevsky's Novel <i>The Brothers Karamazov</i> . . . . .	604

**PROBLEMS  
OF COMMENTING ON UNFINISHED TEXTS**

<i>Irina L. Popova</i>	
The Problem of Comprehending, Commenting and Publishing Drafts and Unfinished Texts . . . . .	629

**COMMENTARY:  
PRACTICE**

<i>Irina L. Lagutina</i>	
Ideology vs. Poetics: Commentaries on the Anniversary Edition of Goethe's Works (1932–1949). . . . .	667
<i>Andrey V. Namestnikov</i>	
Comprehending and Commenting Patristic Texts by the Example of Russian Commentaries on Saint Augustine's Treatise <i>De Civitate Dei</i> . Search for an Adequate Approach . . . . .	688

*Anna L. Gumerova*  
 I.H. Jung-Stilling’s *Victorious Tale*,  
 or *The Triumph of the Christian Faith*  
 as a Possible Source of “The Grand Inquisitor” . . . . . 721

*Ekaterina A. Dais*  
 Hidden Meanings of Children’s Literature:  
 Andersen, Travers, Lagin . . . . . 738

*Pavel E. Fokin*  
 From the Experience of Commenting V.S. Vysotsky’s Poetry  
 in His Collected Works in 11 Volumes (2012) . . . . . 771

## ОТ РЕДАКТОРА

Труд «Комментарий: теория и практика» задумывался как масштабное многоаспектное коллективное исследование, посвященное проблемам комментария, который последнее время обретает все большее присутствие в нашей жизни в самых различных ее областях, что, возможно, неожиданно, но вовсе не удивительно. Ведь, в сущности, вся литература (и в каком-то смысле — вся человеческая культура) есть непрерывный многоступенчатый комментарий к неким первоначальным текстам, многие из которых для нас уже недоступны. Поэтому проблемы комментирования и комментаторская деятельность актуальны всегда, — и не только в годы, когда невозможен был адекватный анализ произведений, созданных в рамках христианской культуры, исследователи «укрывались» в комментарии, но и когда было разрешено уже практически все — полем наиболее активной деятельности филологов вновь стал именно комментарий.

В то же время в данный исторический момент российского культурного развития проблема комментария все больше перестает быть сугубо академической. Идут два магистральных процесса: с одной стороны, введение в общее читательское поле текстов, которые еще недавно читались, в лучшем случае, лишь специалистами-историками (например, оккультных текстов европейской и восточной традиции; текстов, составивших на рубеже XVIII–XIX веков библиотеку русского масонства) — и это вызывает к огромному расширению комментаторской практики, в том числе и в области соотнесения этих вводимых в научный и читательский оборот текстов — со знакомыми, присутствующими в школьной программе, произведениями русской классической литературы, часто представляющими в результате такого соотнесения в совсем новом свете.

С другой стороны, мы переживаем в настоящий момент языковой разлом, в результате которого, как неоднократно уже отмечалось, произведения XIX века для современных школьников становятся тем же, чем еще 20 лет назад были произведения века XVIII-го. Проблемы комментирования текстов для разных адресатов встают во весь рост. Одновременно меняется информационное поле — в связи с развитием интернета и ин-

тернет-энциклопедий целые пласты того, что раньше существовало как «реальный комментарий», становятся излишни, освобождая место для комментария других типов. В то же время за последние 20 лет Россия пережила «раскрытие архивов» самого разного уровня и степеней секретности, стало возможным издавать никогда не изданные тексты, издаются черновики, подготовительные материалы, требующие особых типов комментария и особой структуры комментирования. С одной стороны, это острые и новые проблемы современной теории и практики комментирования, с другой стороны — за 20 лет наработан огромный опыт их решения, нуждающийся в осмыслении и обобщении.

Обостренный интерес к комментарию как теоретической проблеме уже имеет свою историю. В начале 2000-х в Москве прошли несколько конференций и круглых столов, посвященных комментарию<sup>1</sup>, разгорелись споры о видах комментария; о комментарии в широком и узком смысле; о комментарии, приличествующем разным типам изданий, имеющих разных адресатов; о комментарии как интерпретации; о том, что считать реалией в тексте, не сводимом к натуралистическому прочтению, и, соответственно, что в этом случае будет настоящим реальным комментарием; о «критическом» и «апологетическом» комментарии и т.д. Все эти вопросы поднимались, в том числе, и на круглом столе «Комментарий сегодня: стратегия и тактика» (2005), состоявшемся в Отделе теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН в рамках работы Комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН и ставшем первоначальной отправной точкой работы над проблемами теории комментария, завершившейся в 2016 году созданием исследовательской группы для работы уже непосредственно над данным трудом.

<sup>1</sup> Обзору и анализу проблем этих конференций в том числе посвящена статья: Брагинская Н.В. Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // *Arbog mundi*. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Вып. 14. М., 2007. С. 9–62. В примечаниях к этой статье дана также библиография работ рубежа XX–XXI веков, посвященных теоретическому осмыслению комментария и конкретным его проблемам, статья содержит обзор конференций, посвященных комментарию, проходивших в других странах в конце XX века и в первом десятилетии XXI века.

См. также: Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху (2004). (Стенограмма «круглого стола» в рамках XI Лотмановских чтений. Москва, РГГУ, 20 декабря 2003 г.). Новое литературное обозрение, 2004, № 2 (66). С. 103–121.

В задачу входило поставить и по возможности решить теоретические проблемы комментирования и рассказать об опыте комментария последних лет — чрезвычайно богатым, разнообразным и настоятельно нуждающимся в осмыслении.

В результате сложился коллективный труд<sup>2</sup>, в котором сотрудничают, в первую очередь, исследователи-теоретики, одновременно являющиеся комментаторами-практиками, теоретически осмысливающими свой собственный (и своих коллег) многолетний опыт комментаторской и издательской работы.

Во многих статьях в разных разделах авторами рассматриваются самые базовые принципы комментария и основополагающие комментаторские установки, и здесь среди авторов труда нет обязательного единомыслия, но есть даже непрямая дискуссия: такой тип составления коллективного труда представляется редактору единственно плодотворным при настоящем обсуждении принципиальных вопросов. Дополнительной задачей труда можно считать представление разных точек зрения на комментарий, его принципы и задачи, существующих в настоящее время.

С самого начала предполагалось исследование по следующим направлениям: «Наиболее актуальные типы комментария в современных изданиях»; «Комментирование произведений русской литературы XIX века в свете вновь открывающихся базовых текстов и традиций. Опыт комментаторов зарубежной литературы»; «Адресат комментария и комментарий без адресата»; «Эзотерический комментарий к детской литературе»; «Типы изданий и соответствующие им типы комментирования»; «Комментарий как интерпретация»; «Комментарий как оценка, полемика, состязание с комментируемым текстом»; «Реальный комментарий для символических текстов: что это?»; «Реальный комментарий в эпоху интернета»; «Роль и функция биографии писателя в процессе комментирования его текстов»; «Предисловие как комментарий»; «Комментарий и интерпретация»; «Специфика комментирования переводных текстов; перевод, нуждающийся в комментарии, и перевод, позволяющий исключить комментарий»; «Комментарий как тип творчества и жанр литературы»; «Бытие литературы как процесс комменти-

<sup>2</sup> Коллективный труд был завершен и утвержден к печати ученым советом ИМЛИ им. А.М. Горького РАН 27 ноября 2017 года. Он выходит в том виде, в каком был подготовлен тогда, лишь с изменением оформления статей — к сожалению, со значительной задержкой.



рования» — и другие. Многое удалось осуществить, что-то так и осталось задачей для дальнейшей работы.

Сложность структуризации этого труда заключается в том, что практически каждая статья здесь ставит и решает отдельную проблему, а, с другой стороны, какие бы рубрики не избирались, многие статьи по затрагиваемой в них проблематике будут принадлежать более чем к одной рубрике. В то же время статьи находятся в диалоге друг с другом (иногда очевидном уже из названий статей, а иногда — совсем неочевидном на внешний взгляд), и из их переключек рождаются дополнительные смыслы, не принадлежащие ни одной из статей — но только их совокупности. И для того, чтобы эти смыслы стали очевидны, расположение статей должно быть совсем иным, чем при любом поверхностно избранном систематизирующем принципе (например, историческом).

Дело для читателя, однако, облегчается тем, что все статьи снабжены пространными и содержательными аннотациями, что должно помочь ориентироваться в труде.

Таким образом, труд можно читать, само собой, и выбирая отдельные статьи в соответствии со специальными интересами читателя, но и — последовательно как целое, что даст дополнительное приращение смысла.

*Татьяна Касаткина*

**КОММЕНТАРИЙ  
КАК  
КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН**



## КОММЕНТАРИЙ В ЦЕЛОМ КУЛЬТУРЫ<sup>1</sup>

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: [t-kasatkina@yandex.ru](mailto:t-kasatkina@yandex.ru)

**Аннотация:** В статье рассматриваются самые исходные философские: гносеологические и онтологические — основы комментария как базовой практики бытия и становления мира и человека. Рассматривается процесс первого «комментирования» неявленного, легший в основу сотворения мира. Рассматривается миф как базовая практика говорения о том, о чем невозможно сказать. Показывается специфика искусства, существующего в противонаправленном жизни движении: жизнь движется в сторону выделения аспектов и конкретизации смыслов, искусство — в сторону интеграции аспектов и нового обретения аспектами сверхсмысла. В процессе описания движения и развития самых начальных структур бытия отыскиваются принципы идеального комментария. Ставится вопрос о том, что есть «новое» в сознании традиционных культур.

**Ключевые слова:** комментарий, онтология, гносеология, базовые принципы комментария, часть и целое, миф.

© 2024. *Tatiana A. Kasatkina*

## COMMENTARY IN CULTURE

**Information about the author:** Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: [t-kasatkina@yandex.ru](mailto:t-kasatkina@yandex.ru)

**Abstract:** The article is concerned with the main philosophical (epistemological and ontological) principles of commentary as a fundamental practice of being and becoming both for the world and the man. It examines the initial process of “commenting” the non-explicit which lies at the bottom of reality. It also considers myth as a basic practice

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П) / The study was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF) according to research project No. 17-18-01432-P.

КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

of speaking about what is ineffable. It thus shows the specific character of art, whose being develops itself in the opposite direction to life: while life tries to highlight different facets and concretize meanings, art integrates facets to achieve a new hyper-meaning. The contribution looks for the ideal principles to build a commentary by investigating the movement and the development of the basic structures of existence. The final section raises the question about the meaning of “new” in traditional cultures.

**Keywords:** commentary, ontology, epistemology, basic commentary principles basic principles of commentary, the whole and the part.

Все явления вселенной,  
Все движенья вещества —  
Все лишь отблеск Божества,  
Отраженьем раздробленный!..

Мирозданием раздвинут,  
Хаос мстительный не спит:  
Искажен и опрокинут,  
Божий образ в нем дрожит.

*А.К. Толстой. Дон Жуан*

В этом небольшом тексте мне хотелось бы попытаться сказать о комментарии как о фундаментальной онтологической структуре, о комментарии как о базовой гносеологической практике, что позволит, я надеюсь, увидеть самые базовые принципы и законы любого, самого специального, комментария.

Калька слова «комментарий» в русском языке — «примечание». Путевые записки, заметки на латыни назывались «комментариями».

Примечание, заметка — это выделение чего-то из целого для более подробного и обстоятельного рассмотрения, чем это возможно в составе целого.

Это рассмотрение детали и части как **нового самостоятельного целого**.

И это, зачастую, отказ от **сверхсмысла** (то есть от смысла элемента в системе) для рассмотрения **внутреннего смысла**, внутренних потенций выделенного фрагмента.

Так, укрупняя масштаб (сосредоточиваясь на фрагменте картины, на детали, **концентрируясь** — и используя это слово в данном случае, трудно не вспомнить давнее определение Бога как сферы с центром везде и периферией нигде), мы начинаем лучше видеть внутреннюю структуру выделенного фрагмента, но теряем контекст, уходящий за пределы экрана.

В сущности, именно так (и именно для этого), согласно некоторым гностическим космогониям, творился мир.

Мир творился как комментарий к Неведомому Богу.

Марк-гностик — согласно Болотову, лучший ученик Валентина — все творение мира (плиромы) изобразил в виде непрерывного и последовательного комментария к Божественному Имени.

Первоначальное, Вифос (бездна) — непознаваем в своей полноте даже для себя самого. И он, выговаривая свое имя, осуществляет акт творения (такого выворачивания себя из потенции в наличность, но не в виде целого, а в виде его составляющих), ибо каждая произнесенная буква начинает жить своей жизнью, как обособленное существо, как выделенный аспект Первоначального. «Желая облечь в формы невидимое (μορφοῦχῆναι ἄορατον), Вифос произнес подобное ему Слово. Оно, представши ему и нося образ невидимого, показало ему, что такое сам он» [Болотов, 1994, т. II, с. 214].

Таким образом, целое проявляется во вне только будучи разложено на свои аспекты (так проявляется, например, и *целое* музыкального произведения, которое удавалось в один миг воспринять Моцарту в процессе творения<sup>2</sup>, разложенное на аспекты и этапы в записи и игре), то есть — можем мы сказать, перенося принцип творения мира/художественного произведения на принцип комментирования текста — смысл, присутствующий имплицитно в любом целом, *проявляется* и *фиксируется* (становится доступен в любой момент и перестает ускользать, то есть — оказывается годен для предъявления и передачи) только в процессе комментирования. Но, становясь проявленным и зафиксированным, он превращается в смысл части, стороны, концептуальной линии, а не целого.

<sup>2</sup> В знаменитом письме (подлинность которого, однако, оспаривалась) Моцарт пишет: «Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же путешествую в экипаже, или прогуливаюсь после хорошего завтрака, или ночью, когда я не могу заснуть, мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю; по крайней мере так мне говорят другие. После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется, в соответствии с требованиями общей композиции, контрапункта и оркестровки, вторая, и все эти куски образуют «сырое тесто». Моя душа тогда воспаляется, во всяком случае если что-нибудь мне не мешает. Произведение растет, я слышу его все более и более отчетливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным. Затем я его *охватываю единым взором*, как хорошую картину или красивого мальчика, я *слышу его в своем воображении не последовательно, с деталями всех партий, как это должно звучать позже, но все целиком в ансамбле*» Цит. по: [Адамар, 2001, с. 17].

Следующая большая цитата покажет, что в процессе комментирования *смысл не может умножаться* — а лишь последовательно *допроявляется*. Полагаю, что это может служить абсолютным критерием правильного комментирования.

Болотов так пересказывает описанный Марком процесс разворачивания вовне прежде скрытого, процесс образования эонов плимры: «Вифос произносит свое имя. Оно состоит, по выражению Марка, из 30 букв и 4 слогов. Сперва он отчетливо произносит первый четырехбуквенный слог: это четверица; затем второй — четырехбуквенный же слог, и этим заканчивается осмерица; затем третий — из 10 букв, и наконец последний — из 12 букв, получаются десятирица и двенадцатирица. Следовательно, эоны — это только отдельные элементы понятия Бога о Самом Себе. Их жизнь, как многоголосное “Аминь” церковного собрания, есть лишь выражение жизни самосущего».

Заметим, что в конце цитаты у Марка аспектами, проявляющими бытие Бога, аналогично зонам, становятся люди (церковное собрание), совместно и совокупно воплощающие каждый в своем бытии разные грани Божественного бытия. Я бы сказала, что здесь Марк становится уже вполне ортодоксален. (Карсавин считает даже, что эта поправка противоречит основному замыслу системы Валентина<sup>3</sup>.) Это очень важно, поскольку, во-первых, вскрывает истинный смысл понятия «соборности», которая, будучи «единомыслием», не есть «одинаковомыслие», которая есть соби́рание воедино проявленных отдельно аспектов Божественного бытия и Божественной мысли, — а во-вторых — переводит избранное нами основание для понимания того, что есть комментарий, из (якобы) «маргинального» гностицизма в магистральное для европейской культуры христианское сознание.

Из сказанного следует также, что истинный комментарий, способный приблизиться к собиранию смысла целого, не может принадлежать одному человеку, он длится и собирается в веках, ибо человек — тоже аспект, способный наиболее к проявлению *определенных* рядов смысла текста; орудие, наилучше заточенное под видение и раскрытие *определенных* вещей.

Комментатор — лишь член герменевтического круга в широком смысле, включающего в себя не только непрерывно меняющееся соотношение части и целого, но и включающего в себя членов, видящих это непрерывно меняющееся соотношение в разных аспектах, которые для их соседей — **слепые пятна**<sup>4</sup>. Эти слепые пятна исчезают в работе

<sup>3</sup> См.: [Карсавин, 1994, с. 17].

<sup>4</sup> См. об этом подробнее: [Касаткина, 2017; Касаткина, 2018].

круга комментаторов (часто расположенного в разных временах, а не только в разных пространствах), поскольку комментаторы открывают друг другу пространства, которыми владеют они, и которые, помимо них, окажутся недоступны для остальных. Здесь проявляется иной аспект значения слова «комментарий» — «со-мыслие», «со-помнение» — совместное размышление над, совместное воспоминание о. Только в таком сомыслии осуществляется полноценный комментарий — и это условие его полноценности заложено уже, как мы видим, в самих корневых, исходных значениях слова. Одновременно комментарий должен был бы быть сомыслием с автором комментируемого текста, в каких бы формах этот автор не предстал; но ныне комментарий далеко не всегда является таковым. Комментатор зачастую ставит себя **вовне** комментируемого текста, порождая принципиально объективирующий комментарий, рассматривающий комментируемый текст как часть чего-то большего и более значительного, чем он сам. Если соотнести это положение и интенцию комментатора с эпиграфом к данной статье, думаю, в большинстве случаев они будут соответствовать второй его части, поскольку встраивание естественного целого в произвольно сформированное *назначенное* целое (например, художественное произведение *романтического направления*) приведет к искажениям в восприятии естественного целого.

В своем вырожденном и ущербном виде подсознательное ощущение необходимости и неизбежности круга комментаторов для полноценного комментария является нам в идее отсутствия авторства на комментарий, в идее беспрепятственного заимствования (без указания предшественника) комментариев для введения их в новый корпус комментариев<sup>5</sup>.

Возвращаясь к идеям Марка, нужно сказать, что понимание людей как букв Имени Божия, Слова, сотворившего мир, постоянно присутствовало в христианстве, в том числе — в его изобразительной традиции — то есть было открыто и внятно не только для ученых людей, читавших фолианты, но и для любого прихожанина, рассматривающего фрески или мозаики своего собора.

В раннехристианской базилике Ровенны Sant'Apollinare Nuovo (V–VI век; рис. 1) одна из мозаик изображает процессию мучеников с пальмовыми ветвями, памятную каждому по сюжету из Откровения Иоанна Богослова: «После сего взглянул я, и вот, *великое множество* людей, *которого никто не мог перечесть*, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло перед престолом, говоря: спасение Богу нашему, сидящему на пре-

<sup>5</sup> См. размышления о «притушенности» авторского начала в комментарии также в статье: [Брагинская, 2007, с. 16–17].



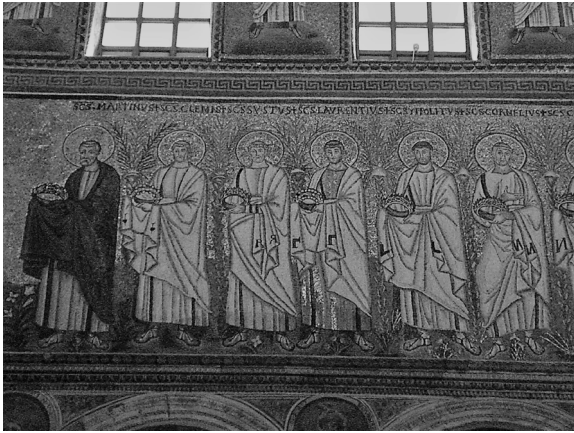


Рис. 1

столе, и Агнцу! <...> они пребывают **ныне** перед престолом Бога и служат Ему день и ночь в храме Его, и Сидящий на престоле будет обитать в них» (Откр. 7:9–15)<sup>6</sup>. На одеждах их изображены буквы, очевидно — буквы того Слова, которого Христос есть Альфа и Омега. Буквы Имени Бога и Слова творения, что подтверждается свидетельством о том, что «Сидящий на престоле будет обитать в них» — таким образом, изображенные на одеждах буквы обозначают тот аспект Божества, который проявляется в данной личности и ее жизни наиболее целостно и полно.

В современной культуре идея наличия людей, способных проявить в себе направленным сверхусилием свою сущность, которая заключается в том, что они — слова творящей речи Господней, представлена, например, в бестселлере Марины и Сергея Дяченко «Vita nostra»<sup>7</sup>. И хотя авторы этого романа основываются скорее на гностических и каббалистических мотивах, их текст, безусловно, свидетельствует о том, что сама идея мира как комментария к Божественному бытию, разворачивающегося в продолжающихся актах творения, продолжает активно присутствовать и в современном сознании.

<sup>6</sup> Выделения в цитатах — курсив и курсив+полужирный — выделено мной, полужирный — выделено в цитируемом тексте — Т.К.

<sup>7</sup> «Vita Nostra» — роман-фэнтези украинских писателей Марины и Сергея Дяченко, получивший премию «Золотой кадуцей» в номинации «Крупная форма» на фестивале «Звёздный мост-2007». Роман вошёл в список лучших фантастических книг по версии журнала «Афиша», опубликованный в 2008 году, в номинации «Выбор экспертов». Полный текст романа см., например, здесь: <https://e-libra.ru/read/244697-vita-nostra.html>.

Но продолжим цитату из Болотова: «Они — буквы, но в свою очередь с полнотою выражают элементы Божества лишь тогда, когда сами живут всею полнотою жизни. Это Марк поясняет таким образом. Вообразим себе треугольник. Пока смысл этого треугольного знака не определился, он — символ Вифоса, объятый молчанием. Но раз мы поняли, что этот треугольник есть буква “дельта”, он уже определился до такой степени, что его можно выразить целым рядом (5) знаков, из которых каждый в свою очередь допускает такое же раскрытие. Можно подписать, что это есть ДЕЛТА. Несмотря на то, что здесь не один только знак, а 5 знаков, здесь содержания ничуть не больше, чем в первом знаке, потому что это так же “дельта”, как и то. Но в свою очередь каждая из (5) букв этого второго ряда может быть выражена в новом ряду (18) букв и под каждой из этих последних можно тоже подписать опять точное ее обозначение. Таким образом содержание одной и той же дельты может продолжаться до бесконечности, и в каждом последующем ряду знаков содержится то же, что содержится и в предшествующем. Таким образом, 5 букв содержат в себе не более того, что содержится в одной первоначальной букве; следующие 18 букв содержат не более того, что предшествующие 5 букв; наконец, дальше из 18 букв получилось 62 буквы, но и они выражают опять-таки одну и ту же дельту ( $62=18=5=1$ ). В каждом новом ряду лишь сложнее выражается то же самое содержание. Поэтому внутреннее развитие жизни Вифоса в эонах завершится лишь тогда, когда самая последняя из букв этого имени выразит в своей жизни самую последнюю из бесконечного числа букв, которыми она определяется. “Но, прибавляет Марк, каждая буква божественного имени издает только свой звук, а не повторяет божественного имени в его целом”. Поэтому каждый эон индивидуально различен от других эонов и вместе с тем — ниже Вифоса. Он раскрывает в себе жизнь бесконечного и в бесконечной интенсивности, но жизнь не в целом, а лишь в одном ее каком-либо определении» [Болотов, 1994, с. 214–215].

С какого-то другого ракурса, ставящего акцент не на разворачивающемся самопознании духа, невозможном вне обособления его аспектов, а на «пленении» духа в обособленном, этот процесс может быть описан и так: «Для санкхьи и йоги мир реален (а не иллюзорен, как, например, для веданты). Однако мир существует, длится только из-за духовного “неведения”; бесчисленные космические формы, равно как и процессы их воплощения и развития, наличествуют лишь в той мере, в какой Я (пуруша) пребывает в неведении о себе самом; именно благодаря такому метафизическому неведению мир находится в страдании, порабощении. Но в тот момент, когда Пуруша обретет свободу,

творение во всей своей полноте, возвратится в первозданное докосмическое состояние» [Элиаде, 2000].

Рассмотрение в этом ракурсе указывает нам на то, что рассыпанный на аспекты комментарием текст оказывается вне доступа к своему истинному смыслу («в неведении о себе самом»), постепенно открывающемуся лишь в последовательном и неуклонном воссоединении всех аспектов.

Таким образом, вся жизнь создается и развивается как комментарий к тому, что иным образом, вне этого комментария, оказывается недоступно не только для понимания, но и для восприятия.

В свете сказанного выше не удивительно, что, в сущности, таким же образом и почти с той же целью: говорить о том, что иным образом не может быть выражено, о чем по-другому не может быть сказано, — возникает и искусство, и прежде всего — миф.

Однако движение искусства противонаправлено движению жизни, в которой каждый выделенный аспект должен прожить наиболее *свою* жизнь, вне связи со сверхсмыслом, чтобы максимально проявить смысл данного аспекта. Искусство словно призвано напоминать аспектам об их связи, освещать выделенную и приватизированную жизнь сверхсмыслом через демонстрацию ее места в составе целого.

Жизнь удаляет каждую следующую ступень от первоначального непроявленного целого, искусство сказуемо и зримо включает все выделенное в состав целого. Или, по крайней мере, напоминает каждому отдельному, что повесть его жизни — весть не только лишь о нем самом.

Именно в силу этого оказываются столь естественны комментарии к философским сочинениям, и самим по себе склонным выделять аспекты мысли и рассматривать их, резко укрупнив масштаб, — и столь проблематичны комментарии к произведениям искусства.

Комментируя произведение искусства, комментатор все время должен помнить, что то, что он делает, сосредоточивая внимание читателя на отдельном и выделенном, *противонаправлено* основной тенденции искусства, и показывать эксплицитно, чем новые знания о выделенном предмете помогут читателю в понимании целого. Без такого эксплицитного *обратного включения* выделенного для комментирования элемента комментарий будет **рассыпать** текст для читателя — и единственным спасением здесь является то, что читатель во многих случаях просто игнорирует комментарий<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Комментаторы (по крайней мере, некоторые) эту проблему осознают. Например, переводчик и автор послесловия к произведениям Ле Гуин пишет: «Если разобрать по нитям великолепный сказочно-мифологиче-

Сам миф, возможно, является самым ярким и очевидным типом комментария к недоступному тексту — ибо в нем говорится о событиях иного мира и иной природы посредством использования слов и вещей, доступных слушателям в этом мире.

Миф, **максимально выражая еще одно важное свойство любого комментария**, предстает перед нами как посредник между тем, что человеку более-менее постоянно доступно в ощущениях и относительно чего у него сформировался язык — и тем, что ему доступно в лучшем случае окказионально, доступность чего зависит от времени, места, личных качеств и подготовки воспринимающего, — и для чего языка у него нет.

Миф — это один из наиболее распространенных способов говорить о том, о чем нельзя говорить. Следовательно, миф — это не формула, а образ, история, которая *рассказывает* о том, что происходит в том мире, для описания которого у нас есть язык, а *говорит* при этом о том, что происходит в том мире, для которого у нас языка нет.

Надо заметить, что человечество все время (и возможно, это и есть конститутивный признак человечества, по крайней мере — один из) занималось тем, что **создавало способы говорить о том, о чем невозможно говорить**. И это понятно — ведь если человечество перестанет говорить о том, о чем говорить невозможно, — оно перестанет расти. В тот момент, когда несказанное появляется в сознании посредством картинки-мифа, оно уже входит в область наличного. Когда мы начинаем о нем говорить, посредством аналогий, через близкое о далеком, через понятное (через сдвиги в понятном) — о странном — это значит, что мы его осваиваем, вводим в область нашей реальности, расширяем ее, захватываем новый ее уровень, поднимаемся на еще одну ступень на пути интеграции недоступного единства, прежде распавшегося в попытке познать себя.

Скажем попутно, что мифы потому и не интегрируются без остатка (очень существенного «остатка») в целостную историю, доставляя столько неудобств историкам культуры, что они — не связанное пове-

ский гобелен тетралогий, то очарование исчезнет, останется лишь груда прочных, вполне осозаемых составляющих, из которых этот дивный гобелен был соткан. Не будем же заниматься столь неблагодарной работой, уничтожая произведение искусства <...>. Нет, постараемся не нарушить очарования <...> прозы Урсулы Ле Гуин, ибо — тонкий художник! — она вплела в ткань своих романов столь многое, от мифа и представлений древних философов до самых современных проблем человечества, что разложение на «непосредственно составляющие» грозит этому произведению утратой художественной ценности» [Тогоева, 1993, с. 413].

ствование в горизонтальном плане, но именно серия «комментариев» к иным планам бытия, часто изображающих одно и то же в разных аспектах.

То есть они связаны между собой совершенно иным образом, чем их ищут связать, надеясь обнаружить в них последовательное повествование о появлении мира или о развитии человечества. Они связаны через свое отношение к неявленному, связаны *лишь* через него, но не непосредственно друг с другом, любое проявление в них сюжета — внешне и вторично. И это, видимо, может послужить описанием типа связности, вообще присущего любому комментарию<sup>9</sup>.

В свете идеи о том, что проявление смысла не означает его умножения, полагаю, проясняется парадоксальная, на самый первый взгляд, идея, высказанная Ниной Брагинской<sup>10</sup>, о том, что комментарий — это единственный способ инновации в любой традиции (традиционной культуре).

Мирча Элиаде пишет: «Важно представлять себе место понятия “эволюция” в философии санкхьи. Паринама означает развитие того, что существует *in posse* (в потенции), в махате. В действительности это не креация, не трансценденция, не формирование новых уровней существования; это просто реализация потенциалов, находящихся в пракрити (точнее, в ее витальном аспекте, махате). Отождествление “эволюции” в индийском смысле с западным эволюционизмом влечет за собой большую путаницу. Никаких новых форм во вселенной не появляется – проявляются только те, которые уже присутствовали в потенциальном виде. Фактически, по санкхье, ничего не порождается (в западном смысле слова). Творение существует извечно и никогда не разрушается; оно лишь может возвратиться к состоянию абсолютного равновесия (в “великом распаде”, махапраляе)» [Элиаде, 2000].

<sup>9</sup> Размышления о вариантах связности комментария см., например, в разделе «Комментарий как связный неповествовательный текст» в статье: [Брагинская, 2007, с. 14–18].

<sup>10</sup> В частности, вот так: «Нечего говорить, что, комментируя древних философов, комментаторы высказывают новые философские идеи. Это кажется сегодня очевидным <...>, хотя целые столетия считалось, что философские комментарии к Аристотелю, например, вторичны и несамостоятельны и не могут сообщить ничего, кроме цитат из утраченных текстов. Комментаторы могут не хотеть высказывать новое» [Брагинская, 2007, с. 49]. Думаю, с точки зрения комментаторов, они его и не высказывают, они лишь раскрывают то, что присутствовало нераскрытым. У них было иное видение того, что есть «новое».

Таким же образом любая «инновация» в традиционной культуре есть не более чем проявление уже присутствующего; там есть открытие и обретение, но нет изобретения — привносимого «от себя», из ниоткуда, из небытия — «извне». Внутри традиционной культуры некуда выйти за пределы комментария — знания, смысла и бытия «обретаемых» в раскрытии прежде «закрытых» областей, раскрывающих себя в процессе выделения их из целого для автономного рассмотрения. В этом смысле можно сказать, что «творить» внутри традиции прочитывается как «вторить». И это значит не то, что внутри традиции не раскрывается ничего прежде неведомого, но и не значит, что мы просто разными словами говорим об одном и том же: дело здесь в том, что, если мы присматриваемся и прислушиваемся к тому, как процесс познания видели внутри традиции, из наших глаз исчезает образ исследователя, рвущего грудью ленты и более реальные преграды на границе познанного, исследователя, стремящегося *вовне*, — и вновь возникает образ философа, внимательно вслушивающегося в любой текст (каковым видится и весь мир в целом), чтобы раскрыть его *внутренние* значения, смыслы и связи.

Вот это выделение из целого для автономного рассмотрения — в идеале с последующим возвращением выделенному сверхсмысла — связи внутреннего смысла со смысловым целым — и есть «инновация» традиции, и одновременно — принцип идеального комментария.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адамар, 2001 — *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики / пер. с франц. М.А. Шаталова, О.П. Шаталовой; под ред. И.Б. Погребынского. М: МЦНМО, 2001. 128 с.

Болотов, 1994 — *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви / посмертное издание под ред. проф. А. Бриллиантова. Репринтное воспроизведение издания СПб., 1910. М.: Спасо-Преображенский Валаамский ставропигиальный монастырь, 1994. Т. 2: История церкви в период до Константина Великого. 509 с.

Брагинская, 2007 — *Брагинская Н.В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // *Arbor mundi*. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 2007. Вып.14. С. 9–62.

Карсавин, 1994 — *Карсавин Л.П.* Святые отцы и учителя Церкви (раскрытие Православия в их творениях). М.: Изд-во МГУ, 1994. 176 с.

Касаткина, 2017 — *Касаткина Т.А.* О субъект-субъектном методе чтения // *Новый мир*. 2017. № 1. С. 126–144.

КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Касаткина, 2018 — *Касаткина Т.А.* Организация совместной работы в рамках субъект-субъектного метода // *Литература*. 2018. Январь-февраль. №1–2. С. 52–57.

Тогоева, 1993 — *Тогоева И.* О Ястребе, Ясене, Холме и Мече — об Истинных Именах и Великих Магах // *Ле Гуин У.* Гробницы Атуана. Техану / пер. с англ. И Тогоевой. М.: Радуга, 1993. С. 399–412.

Элиаде, 2000 — *Элиаде М.* Йога: бессмертие и свобода / пер. с фр. В. Траск, с англ. С. Никшич (I–IV) и Д. Палец. Киев: София, 2000. 400 с.

Впервые опубликовано: *Касаткина Т.А.* Филологические практики в философском осмыслении: комментарий в целом культуры // *Русская словесность*. 2019. № 5. С. 5–11.

## КОММЕНТАРИЙ В ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

**Информация об авторе:** Наталья Ростиславовна Лидова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>

E-mail: n.lidova@mail.ru

**Аннотация:** Статья посвящена зарождению, развитию и бытованию комментария как особого жанра древнеиндийской литературной традиции. Появление этого типа словесности автор связывает с формированием в середине I тыс. до н.э. литературы священного предания (*смити*), наследовавшей авторитетному ведийскому канону божественного откровения (*шрути*), но основывающейся в отличие от него на институте индивидуального авторства и земного авторитета. Другой важной предпосылкой автор считает публичные диспуты на религиозно-мировоззренческие темы, в которых традиционное брахманское знание впервые противопоставлялось неортодоксальному мировоззрению новых религиозных движений (прежде всего, буддизма и джайнизма). Основной формой дискурса в авторской литературе священного предания стали афористические словесные формулы (*сутры*). Именно в жанре *сутры* были созданы основополагающие «корневые» тексты в различных областях знания, понять которые без комментария было практически невозможно. Комментарии, формально создаваемые с целью объяснить предельно краткие словесные формулы «корневых» текстов, стали той универсальной жанровой формой, которая обеспечивала, с одной стороны, непрерывность традиции *смити*, а с другой — поступательное развитие различных областей знаний. В статье рассматриваются конкретные приемы комментирования древнеиндийских текстов, различающиеся на «технические», связанные с практикой устного обучения, и «аналитические», восходящие к теоретическому дискурсу и полемическому стилю устных дебатов. Подробно характеризуются также основные разновидности комментариев (*бхашья*, *варттика*, *тика*), сформировавшихся в эпоху письменного фиксирования «корневых» текстов и отражающих новую для древнеиндийской традиции парадигму литературности.

**Ключевые слова:** комментарий, санскрит, индийская литература, авторство, *шрути*, *смити*, *сутра*, *бхашья*, *шастра*, *варттика*, *тика*.

© 2024. Natalia R. Lidova

## COMMENTARY IN ANCIENT INDIA

**Information about the author:** Natalia R. Lidova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>

E-mail: n.lidova@mail.ru



**Abstract:** The article explores the origin, development, and function of commentary as a specific genre of the ancient Indian literary tradition. The author connects the appearance of commentary literature to the formation in the middle of the 1st millennium BC of the tradition of the sacred “recollection” (smṛti), which inherited the authority of the Vedic canon of divine revelation (śruti). It is argued in the paper that another important factor contributing to the formation of commentary literature consisted in public debates on religious and philosophical issues, in which traditional Brahmanic wisdom was compared for the (ср.32) first time to the unorthodox worldview of new religious movements (primarily, Buddhism and Jainism).

The main form of discourse in the tradition of smṛti became the aphoristic verbal formulas (sūtras). The collections compiled with the help of these verbal formulas functioned as basic (“root”) texts in various fields of knowledge, but the understanding of these concise manuals without commentaries was almost impossible. Commentaries, created to explain short aphorisms of various “root” texts, became a universal genre that ensured the continuity of the smṛti tradition and the progressive development of various fields of knowledge. The author differentiates two distinct approaches to commenting of the ancient Indian texts: “technical” commentary, connected to the practice of oral learning, and “analytical”, originated from the theoretical discourse and polemic style of oral debates. The paper, furthermore, provides a detailed description of various types of commentary (bhāṣya, vārttika, ṭīkā), appeared during the period of written fixation of “root” texts and reflective of a new paradigm of written literature. Keywords: commentary, Sanskrit, Indian literature, authorship, śruti, smṛti, sūtra, bhāṣya, śāstra, vārttika, ṭīkā.

**Keywords:** commentary, Sanskrit, Indian literature, authorship, śruti, smṛti, sūtra, bhāṣya, śāstra, vārttika, ṭīkā.

Комментарий — один из важнейших жанров древнеиндийской литературной традиции. По сути, он является той универсальной формой передачи и развития знания, которая позволила сформироваться могучему древу индийской словесности. Данное сравнение тем более справедливо, что подобно тому, как дерево живет и питается за счет своих корней, так же древнеиндийская литература в течение многих столетий апеллировала и подпитывалась сравнительно небольшим числом высокоавторитетных «корневых» текстов. Именно эти основополагающие сочинения обеспечивали единство древнеиндийской традиции и позволяли реализовать характерный для нее иерархический принцип. Согласно этому принципу «корневые» тексты обладали непререкаемым авторитетом, изменить или отбросить их было нельзя, но к ним допустимо было составлять комментарии, которые, в свою очередь, можно было развивать в комментариях на комментарии, уточнять в частных субкомментариях, или пояснять в автокомментариях на комментарии. Именно так в течение многих столетий развивалась традиционная индийская словесность во всех сферах, за исключением, пожалуй, художественной литературы, назначение которой выходило за рамки научного и философского дискурса.

Можно смело утверждать, что на комментариях основывается и современное изучение древней Индии. Нет ни одного исследователя ее богатейшего литературного наследия, который сомневался бы в том, что комментарий является важным подспорьем и неотъемлемой составной частью критического изучения древних текстов. Особенно важную роль комментарии играют в публикации и переводах санскритских памятников. Один из крупнейших текстологов XX века, Дамодар Дхармананда Косамби, принимавший непосредственное участие в формировании методологических основ современной санскритской текстологии, однажды заметил по этому поводу: «Слова, которые сохранились в литературном употреблении, приняли так много различных дополнительных значений, что хороший санскритский текст не может быть истолкован без комментария» [Kosambi, 1975, p. 284].

Таким образом, хорошо понятно, зачем нужен комментарий современным исследователям, работающим с текстами на санскрите и других индийских языках. Подразумевается, что комментатор, принадлежавший к той же культурной среде, априори понимал изучаемый текст лучше и потому может прояснить некоторые «темные» фактические, терминологические, а, в идеале — и содержательные моменты. Исследуя тот или иной древний источник, ученые при любой возможности используют написанные к нему комментарии и опираются на них при переводе, благодаря чему комментируемый текст и комментарий нередко переводятся и издаются вместе. В этом смысле, комментарий становится своеобразным буфером между ученым и исследуемым текстом, своего рода третьей стороной, которая, представляя де-факто чью-то субъективную точку зрения, претендует при этом на объективность и большую осведомленность в комментируемом предмете. Для того чтобы ответить на вопрос о справедливости подобного отношения к комментарию в современной индологии, необходимо рассмотреть вопрос о том, как комментарий воспринимался в самой индийской традиции, каким целям он служил и какие проблемы решались с его помощью.

Учитывая значимость комментариев для изучения древнеиндийской литературы, нельзя не удивиться тому, что число публикаций на эту тему совсем не велико и ограничивается, по сути, всего несколькими статьями<sup>1</sup>. Не существует и ни одной монографии, которая бы рассматривала этот жанр комплексно, с теоретической, исторической и методологической точек зрения. В этом смысле, прикладное использование богатейшей комментаторской традиции древней Индии до сих пор во много раз превосходит попытки ее систематизации и теоретического осмысления.

<sup>1</sup> Наиболее важные из них приведены в списке использованной литературы.

Прежде чем приступить к рассмотрению зарождения и развития жанра комментария в индийской традиции необходимо хотя бы кратко остановиться на самом понятии «комментарий». В современном научном знании термин «комментарий», происходящий от лат. *commentārius* (замечания, толкование, рассуждение), включает в себя два основных круга значений. Первый из них подразумевает «техническое» назначение комментария как способа объяснить или истолковать какой-либо текст, или фрагмент текста, а также непонятные или иноязычные слова в нем (гlossы), в то время как второй отражает «аналитический» подход к первоисточнику, связанный с возможностью дополнить комментируемый текст с помощью рассуждений или оценить посредством критических замечаний.

Как будет показано далее, индийская традиция знала оба эти комментаторских подхода, хотя какого-то одного всеобъемлющего термина для определения процесса анализа и толкования первоисточников, который можно было бы привести в качестве прямого аналога европейского понятия «комментарий» в ней, по сути, не было. Вместо этого существовали многочисленные типы, виды и подвиды толкований, отражавшие различные подходы к оценке текста и решавшие различные задачи при его рассмотрении. Для того чтобы специфика, назначение, а также причины появления разнообразных типов комментирования были более понятными, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать тот культурно-исторический контекст, в котором некогда зародилась древнеиндийская комментаторская традиция.

Древнейший период индийской литературы, примерно датируемый 1700-500 г. до н.э., известен как ведийский. Само это название, как и определение круга памятников, относящихся к этому периоду, является более или менее условным и отражает не столько представления самой традиции, сколько ее оценку в исследованиях европейских ученых. Древнейшими сочинениями ведийской литературы, как и вообще одними из самых древних литературных произведений в мире, считаются *самхиты* (*saṃhitā*, букв. «собранное вместе») — сборники метрически организованных текстов, представляющие собой гимны, заклинания и магические формулы (мантры), требовавшие предельно точного воспроизведения звуков, интонаций и пауз. Этот тип сочинений, известный также как *веда* (букв. «знание») в течение значительной части ведийского периода был представлен только тремя сборниками, которые вместе образовали совершенное и законченное «тройственное знание» (*trayī vidyā*). Важнейшим из этих трех сборников была Ригведа (букв. «знание гимнов»), в то время как два других сборника — Самаведа («знание песнопений») и Яджурведа («знание жертвенных формул») основывались на ней и пред-

ставляли собой переложение содержания Ригведы, адаптированное для нужд торжественного ведийского ритуала. Ближе к концу ведийского периода это «тройственное знание» было расширено до тетрады за счет включения четвертого сборника — Атхарваведы. Несмотря на то, что этот сборник, содержащий специфическое и во многом альтернативное по отношению к традиции *trayī vidyā* «знание атхарванов» (жрецов, совершавших уже не торжественные, а домашние царские ритуалы), так и не был окончательно признан наиболее ортодоксальными ведийскими школами, последующая традиция все же чаще апеллировала к четырем, а не к трем первоначальным ведам.

Обе эти ведийские традиции — «тройственного знания» и Атхарваведы — определили возникновение значительного числа произведений, написанных в отличие от вед уже не в стихах, а метрической и ритмической прозой. В число этих сочинений обычно включают *брахманы*, *араньяки* и *упанишады*, к которым все чаще относят и созданную в поздневедийский период вспомогательную литературу, прежде всего, *паришишты*. Ни одно из этих сочинений точно не датировано. Тем не менее, считается, что брахманы были самыми древними и непосредственно примыкали к ведам, араньяки появились на следующем этапе развития ведийской традиции, на закате которой, ближе к рубежу I тыс. до н.э., были созданы упанишады и возможно, примерно в то же время — древнейшие паришишты.

Эта было «школьное» знание, создававшееся в различных ведийских школах, известных как «ветви» или «ответвления» (*śākhā*) могучего древа ведийской традиции. Ни одна из ведийских школ не претендовала на то, чтобы изучать всю традицию целиком. Напротив, каждая из них специализировалась лишь на какой-то ее части или, собственно, «ветви», в подавляющем большинстве случаев представляющей собой версию или рецензию одной из четырех ведийских самхит. Эта рецензия самхиты играла роль основополагающего текста школы, который нередко имел такое же обозначение — *шакха* и изучался вместе с созданными в его контексте брахманами, араньяками и упанишадами. Возможно за счет этого последние три типа сочинений нередко интерпретируют как комментарии к ведам. При этом имеется в виду не столько их функциональное назначение, сколько взаимоотношения с одной из четырех самхит. И хотя эти пространственные прозаические тексты действительно содержат элементы толкования, комментариями, по крайней мере, в общепринятом смысле этого слова, они, по всей видимости, все-таки не были.

Сама индийская традиция определяла ведийские памятники термином *шрути* (*śruti*), что буквально значит «услышанное». Данное название подразумевало, что не только самхиты, но также связанные

с ними брахманы, араньяки и упанишады были не столько созданы людьми, сколько восприняты или услышаны ими в мистическом озарении, переживаемом жрецами-поэтами. Впоследствии эти тексты богооткровения передавались от одного поколения к другому также исключительно изустно, в процессе произнесения, слышания и последующего запоминания. В общекультурном контексте это отражало важнейшее представление о том, что священный текст не может быть записан и его следует сохранять исключительно благодаря памяти и устному воспроизведению посвященных учителей<sup>2</sup>. Сами эти учителя, обучавшие учеников напрямую (*guru śiṣya*) и обеспечивавшие непрерывную линию преемственности, известную в индийской культуре как *парампара* (*paramparā*) считали себя лишь хранителями священного знания. Ради чистоты и надежности традиции<sup>3</sup> они обязаны были передавать это священное знание в первоизданном «божественном» виде, как один раз и навсегда закреплённую данность. Более того, воспринимая себя исключительно как медиаторы и посредники, брахманы не приписывали создаваемые тексты себе, т.е. не претендовали на самостоятельное творчество, вследствие чего ведийские сочинения рассматривались как *анаурушея* (*anauṛuṣeya*) — не имеющие автора.

Более того, все они, и в первую очередь, сами веды считались настолько совершенными, что не нуждались в каком-либо истолковании с помощью ограниченной человеческой мудрости. Соответственно, и созданные в связи с ними и в их контексте прозаические сочинения воплощали достаточно своеобразную и глубоко отличную от традиционной толковательную парадигму. Традиционные брахманские тексты не были подлинными комментариями, поскольку не преследовали цель критически оценить или разъяснить веды.

<sup>2</sup> Известный американский ученый Шелдон Поллок писал об этом так: «Огромный корпус литургических текстов, известных как Веда, и даже части его экзегетической традиции, были переданы без использования письменности и в исключительно стабильной форме, исходя главным образом из убеждения, что тексты были метафизически эффективными только в том случае, если они точно воспроизведены... ведическое общество знало о письме, но предпочло игнорировать его» [Pollock, 2006, p. 79].

<sup>3</sup> Показательной в этом смысле является более, чем двухтысячелетняя традиция устного сохранения ведийских текстов, прежде всего, самих вед, вначале трех — Ригведы, Самаведы и Яджурведы, а затем и четвертой — Атхарваведы. Их передача осуществлялась различными ведийскими школами, за счет чего до нас дошли различные редакции сакральных текстов. Подробнее об этом см.: [Witzel, 1997, pp. 257–348].

Следующий этап развития древнеиндийской литературы, начавшийся около середины I тысячелетия до н.э., более плодотворен с точки зрения изучения зарождения и развития комментария. Начало этого периода было отмечено принципиальными изменениями в сознании, одним из следствий которых стало появление нового типа словесности, известного как литература *смрити* (*smṛti*)<sup>4</sup>, букв. «запомненное» или «припомненное». В отличие от архической словесности *шрути* литература *смрити* не имела сверхъестественного происхождения и восходила к авторитету земных мудрецов. Она также считалась священной, но подчинялась уже совсем иным законам, в том числе, определявшими различия между неперсонифицированным «словом бога» и индивидуализированной, «авторской» речью человека. В контексте литературы *смрити* сформировалась главная предпосылка для появления жанра комментария, а именно — институт авторства, которое, впрочем, еще достаточно долго продолжало разделяться с божественным авторитетом или приписываться древним полулегендарным мудрецам — Вясе, Бхарате, Нараде и другим. Последнее было чрезвычайно важным, поскольку создатели литературы *смрити* перестали быть просто носителями и хранителями высшего знания, но впервые получили права его создателей.

Эти принципиальные изменения традиции были во многом определены новой религиозно-культурной ситуацией, в которой древнее знание *шрути*, пользовавшееся до этого непререкаемым и безусловным авторитетом, впервые потребовалось отстаивать и защищать. Около середины I тыс. до н.э. у этого знания появились оппоненты в лице последователей активно формировавшихся в это время новых религиозных движений и альтернативных типов мировоззрения, самыми известными среди которых были буддизм, джайнизм и материализм. Эти движения нередко определяют как «неортодоксальные» именно потому, что в попытке создать альтернативу ведийской ортодоксии, они впервые сознательно отказались признавать божественность и абсолютную достоверность древнего ведийского знания.

По всей видимости, именно эта новая духовная атмосфера, а также насущная необходимость противостоять натиску ревизионеров

<sup>4</sup> В число *смрити* входили тексты, посвященные интерпретации Вед (*веданги*), сборники правил и норм социальной и религиозной жизни (дхармасутры и дхармашастры), самый известный из которых именовался «Манусмрити», или «Законы Ману», а также отдельные авторитетные сочинения типа «Артхашастры», «Бхагавадгиты» и т.д.

стимулировали формирование «земной» литературы *смрити*. Одновременно с этим брахманская среда начала осуществлять широко-масштабную кодификацию литературы *шрути*<sup>5</sup>, сопровождавшуюся организацией и переформировыванием древнего «божественного» знания, а также, по-видимому, частичной адаптацией его к изменившимся потребностям времени. Сама эта деятельность предполагала оценку, истолкование и интерпретацию древних текстов, что, по сути, было предтечей, а возможно и прямой предпосылкой появления нового для индийской словесности жанра комментария.

Другим важнейшим фактором, а также контекстом формирования комментария стали публичные диспуты на различные религиозные и мировоззренческие темы, участие в которых, наряду со знаточеством, предполагало умение быстро ориентироваться в ситуации, аргументировать и отстаивать свою позицию, ссылаясь при этом на авторитеты и первоисточники. Чрезвычайно важно, что риторика публичных дискуссий, в которых правоту или большую убедительность высказываемых мнений устанавливали не сами диспутанты, а третья, не вовлеченная непосредственно в спор, сторона, не означали десакрализации слова, и пиетет к звучащей речи индийская традиция будет удерживать еще на протяжении многих столетий. Косамби писал об этом так: «Слова вечны. Кто-то может сказать гончару, сделай мне такой-то и такой-то тип горшка. Но никто не идет к грамматисту, чтобы сказать, сделай мне такое-то и такое-то слово. Таким образом, на санскрите определение материального объекта в целом представляет собой *надартха*<sup>6</sup>, что буквально значит «слово [и] значение»; семантический идеализм благодаря этому укоренен в идиоме, именно так было в сознании главного поборника санскрита — брахмана. Поздние веды и упанишады полны словесного мистицизма. Украшательство становится все более характерной чертой санскрита, так что использование скрученной конструкции, сложных соединений, бесчисленных синонимов и чрезмерная экспрессия делают все более и более трудным получение точного смысла санскритского сочинения» [Kosambi, 1975, p. 283].

Последняя мысль абсолютно справедлива, поскольку, игра со словом, задействовавшая не только смысл, но также звучание и форму

<sup>5</sup> Ведийские школы, к примеру, произвели подробнейшую каталогизацию четырех вед, составив к каждой из них индекс *анукрамани*, фиксирующий авторство, стихотворный размер и общее содержание.

<sup>6</sup> Это составное слово *pada+artha*, где *pada* значит «стопа», «строка», «слово», а *artha* — «смысл» или «значение». Семантическое значение этого слова было предметом дискуссий как в грамматической (Панини, Патанджали), там и философской традициях (см., например, «Ньяя-сутры» II.2.65–68).

речи стала одной из важных отличительных черт постведийской литературы. Свое наивысшее воплощение эта словесная игра получила в очень сложной орнаментальной поэзии *кавья*, разобраться в смысловых и стилистических хитросплетениях которой без комментария действительно не всегда представляется возможным. Однако оформление комментария как жанра предопределила все-таки не поздневедийская традиция «словесного мистицизма», и даже не изысканная классическая литература *кавья*. Его истоки следует искать в другой крайней степени использования возможностей слова, а именно — в принципе минимализма и сознательного стремления к краткости с одновременным желанием передать всю полноту смысла.

Речь идет о прозаической литературе *сутр*, получившей широкое распространение в постведийский период и ставшей почти универсальной формой фиксации знания в самых разных религиозных и околорелигиозных областях. Основа этой литературы — *сутра*, что букв. значит «нить», представляла собой словесную формулу, предельно кратко сформулированный афоризм<sup>7</sup>. Отбрасывая все необязательное, авторы *сутр* передавали своего рода квинтэссенцию знания, понять которое без комментария действительно было достаточно сложно. Предполагается, что главной причиной возникновения литературы *сутр* являлась необходимость сохранять в памяти большие объемы информации, которые ученик должен был вначале запомнить, а затем усвоить на основе объяснений учителя. Считается также, что краткие *сутры* облегчали оперирование знанием в процессе религиозных диспутов, создавая своего рода «узелки памяти». Последнее, несомненно, справедливо, однако, возможно, является не единственной причиной широкого распространения этого «упакованного», сконцентрированного и по самому большому счету, неудобного способа сохранения и передачи информации.

Не исключено, что сама идея использования лапидарного формульного языка отражает переживание раннего периода авторства. Несомненно, переход от ощущения боговдохновенности и посредничества к ответственности за индивидуальное творчество был достаточно сложным. Предельно кратко выраженные мысли как бы лишали сказанное индивидуальной окрашенности, минимизировали авторское присутствие, придавая выражаемому содержанию статус надличностной объективности. Еще одной задачей, решавшейся с помощью *сутр*, являлась универсализация знания. Закладывая своего

<sup>7</sup> *Сутра*, как правило, состояла из нескольких слов, представлявших собой именные группы с падежной связью при почти полном отсутствии глагольных форм.



рода основу, базис, *сутры* оставляли возможность для последующего развития, осуществлявшегося путем их толкования и интерпретации. Благодаря *сутрам*, комментаторы, с одной стороны, продолжали следовать освященной божественным или земным авторитетом традиции, а с другой — могли привносить новое, своевременно реагируя на изменяющиеся религиозные и общекультурные условия.

Своей сухостью, точностью и краткостью *сутры* более всего напоминали математические формулы<sup>8</sup>, причем, как и в случае последних, их смысл определялся не столько внешним видом или сочетанием символов, сколько той парадигмой, в связи с которой они были созданы и вне которой их было трудно, а порой и невозможно понять. Вследствие этого, *сутры* требовали интерпретации или «распаковывания» в определенном контексте, т.е., по сути, комментария, первоначально, по-видимому, исключительно устного, а затем и письменного, обращенного к более широкой заинтересованной в этом знании аудитории. Комментарий как жанр обладал большей свободой, чем комментируемый текст, за счет чего он позволял что-то уточнять, корректировать, исправлять случайно закравшиеся ошибки и даже приписывать истолковываемому тексту не заложенное в нем первоначально содержание. Таким образом, не исключено, что ответственность за авторство, даже разделенное с божественным авторитетом, легла настолько тяжелым бременем на плечи земных мудрецов, что привела, с одной стороны, к афористичности их мысли, а с другой — к разделению ответственности путем последующего комментирования обезличенного формульного текста.

*Сутры* сыграли очень важную роль в формировании постведийской литературы. Они оказались ее основой, составив совокупность так называемых базовых или «коренных» текстов, о которых А.В. Парибок писал: «Коренной текст (санскр. *mūla*) — это текст, на котором основывается та или иная индийская интеллектуальная или духовная традиция. Таких текстов не очень много; они довольно давно перестали составляться в Индии. Последний мула-текст создан примерно тысячу лет назад, это «Бхакти-сутры», приписываемые Нараде» [Парибок, 2007, с. 262]. Далее Парибок справедливо указывает на то, что эти тексты практически невозможно воспринимать без комментария:

<sup>8</sup> По мнению П. К. Сена, «сутра должна содержать только несколько слов, которые сами составляют лишь несколько букв, но они должны выражать свое содержание таким образом, чтобы не было никаких сомнений относительно его значения, они должны быть без дефектов (например, содержать ненужные слова), и также они должны содержать то, что важно или существенно» [Sen, 2003, p. xlvi].

«О многих текстах, например, о «Брахма-сутрах» или о «Шива-сутрах» в традиции *пратьябхиджня*, говорят, что их вообще невозможно понять, даже владея санскритом как родным языком, если перед тобой только текст и больше ничего». И далее: «Такого рода текстов в Европе не существует. В Европе очень хорошо развита рефлексия, размышление, т. е. логика, а в Индии развита рефлексия предшествующего этапа в освоении содержания текстов, а именно семантика, ибо, прежде чем мы доказываем или опровергаем нечто, мы должны понять, о чем, собственно, говорится» [Там же, с. 262]. Для решения последней задачи и использовался комментарий, который в древнеиндийской традиции не являлся неким более или менее обязательным дополнением к первоначальному тексту, который в принципе мог бы вполне существовать и без него, а служил единственным в своем роде средством формирования этой традиции, почти всегда ретроспективной и испытывавшей неразрывную связь, своего рода зависимость от своих «корневых» истоков.

Как уже отмечалось ранее, в древнеиндийской литературе не было термина, который являлся бы прямым и полным аналогом европейского понятия «комментарий»<sup>9</sup>. Наиболее близким к нему термином является слово *вьякхьяна* (*vyākhyāna*), буквальное значение которого «повествование» или «напоминание», а также «объяснение» и «интерпретация». Специализированные словари содержат следующее определение этого термина. «*Вьякхьяна* — это «установление значения [корневого текста] с использованием различных слов, которые имеют такое же значение [как и в корневом тексте], с целью предотвратить ошибочное мнение (*apratipatti*), противоречивое мнение (*vipratipatti*) или противоположное мнение (*anyathāpratipatti*)» [Nyāyakośa, 1928]<sup>10</sup>.

Таким образом, предназначение комментария состояло в том, чтобы верно понять текст и предотвратить его искажение в виде принятия ошибочных, противоречивых или даже противоположных, нежели высказанные в нем, мнений. Следует отметить, что в индийской традиции было выработано не только общее, но и вполне конкретное

<sup>9</sup> При этом само слово «комментарий», хотя и опосредованно, через латынь, восходит к важнейшему праиндоевропейскому и сохранившемуся в санскрите корню *men-* со значением «мыслить» или «помнить». Приставка *com-* (с, вместе) подчеркивает совместность действия, т.е. не просто «мыслить» и «помнить», а делать это совместно или коллективно.

<sup>10</sup> Близкий термин «анувьякхьяна» (*anuvyākhyāna*) санскритский словарь Моньер-Вильямса определяет как комментарий, который «объясняет или иллюстрирует трудные сутры, тексты или неясные утверждения, происходящие в другой части [текста, дополняющего сутры]» [Monier Williams, 2002].

формализованное представление о том, как этого можно было добиться. Показательным в этом смысле является пассаж из «Парашара-упапураны» (Parāśara-uparigāṇa)<sup>11</sup>, средневековом тексте, в котором перечисляются основные характеристики комментария: «[таковы] пять признаков (lakṣaṇa) объяснения (vyākhyāna): словоразделение (pada-ccheda), [определение] смысла слова (padārtha), [анализ] грамматических соединений (vighraha), [толкование] связи слов [в предложении] (vākya-yojanā), [оценка текста в] ответе на возражения (ākṣera-samādhāna)» [Nyāyakośa, 1928].

Нельзя не заметить, что первые четыре признака комментария носят сугубо технический характер<sup>12</sup>. Первый из них, связан с особенностями санскритской письменности, которая, в ситуации доминирования устной передачи текстов<sup>13</sup>, так никогда и не была унифицирована<sup>14</sup>. Вторая (padārtha), или определение смысла слова, была

<sup>11</sup> «Парашара-упапурана» сравнительно плохо изучена. Большинство исследователей датирует эту шиваитскую упа-пурану периодом около или после IX–X вв. н.э.

<sup>12</sup> Гарри Табб и Эмери Буз, подготовившие пособие в помощь изучающим санскрит студентам, пишут об этом так: «Эти пять признаков соответствуют, причем в том же порядке, проблемам, с которыми чаще всего сталкиваются студенты, пытающиеся расшифровать санскритский текст». Например, «pada-ccheda — словоразделение или деление на слова: правила сандхи и особенности шрифта деванагари делают это первой проблемой, с которой сталкивается студент, пытающийся перевести текст. Прежде чем начинать искать слова, нужно знать, где заканчивается одно слово и начинается следующее. Любой комментарий, обращение к которому не является слишком обременительным, может сразу решить эту проблему даже для начинающего ученика, однако многие студенты недостаточно знают об этой основополагающей природе комментария, чтобы воспользоваться преимуществами этой простой помощи» [Tubb, Boose, 2005, p. 4]. Трудности со словоразделением в санскрите связаны не только с тем, что слова пишутся слитно, под одной чертой, но и с тем, что на границах слов происходят так называемые сандхи, или «соединения», определяемые особыми правилами чередования звуков.

<sup>13</sup> Древняя Индия, несомненно, знала письменность, однако, как уже отмечалось ранее, этот способ фиксации и передачи знаний не распространялся на священные тексты. Одним из древнейших было, по всей видимости, слоговое письмо брахми, известное с IV в. до н.э. Именно с его помощью в III в. до н.э. были записаны знаменитые эдикты царя Ашоки. Ближним ему по времени было и письмо кхароштки, полуалфавитное, полуслоговое письмо, восходящее, как предполагают, к арамейскому алфавиту.

<sup>14</sup> Санскрит — один из немногих древних языков, который никогда не имел собственного алфавита. Когда в индийское средневековье, с изменением общекультурной парадигмы, санскритские тексты стали записывать, то использовали алфавиты других местных и во многих случаях сформировав-

весьма полезной в условиях высокой полисемии языка. Достаточно открыть любой словарь санскрита для того, чтобы увидеть, что слова практически никогда не имеют одного значения, и их многозначность со всей остротой ставит проблему единственно верного выбора. В этом смысле, толкования слов (глоссы), которые обычно предлагают комментаторы, предоставляют важную, а нередко и уникальную информацию, которую сложно, а порой и невозможно вычлениить в обобщающих и поэтому отчасти обезличивающих литературную традицию словарях. Несомненно, комментарии полезны также для анализа грамматических соединений (*vigraha*), которые в санскрите нередко бывают достаточно сложными, как, впрочем, и толкования связи слов в предложении (*vākyauojanā*) с учетом особенностей санскритского синтаксиса.

Таким образом, только последний, пятый выделенный индийскими теоретиками признак комментария, а именно *акшепа-самадхана* (*ākṣepa-samādhāna*) был ориентирован на содержание и высказанные в комментируемом тексте идеи. От четырех предшествующих разновидностей он отличался двумя важными моментами: во-первых, он рассматривал первоисточник не по частям, а в целом, что обеспечивало более общий обзор и обеспечивало уже не «технический», а «аналитический» подход к «корневому» тексту; во-вторых, на этом уровне комментарий приобретал большую независимость от «корневого» текста и переставал быть просто толкованием или разъяснением к нему, приобретая статус самостоятельного, демонстрирующего следующий шаг развития традиции, произведения.

Особый вопрос связан со сферой применения этих пяти признаков комментария. Можно было бы предположить, что они описывают некую универсальную схему, актуальную для комментирования любого текста. Отчасти это так, поскольку эти пять признаков создают своего рода иерархию и переход от простого к сложному, подсказывая толкователю, какой инструментарий использовать при комментировании текста и на что следует обращать особое внимание. Тем не менее, оценивая древнеиндийскую комментаторскую традицию в целом, нельзя не заметить, что литературные, художественные тексты, в которых слово являлось самоценным и служило объектом языковой игры, гораздо чаще комментировали «технически», на уровне языка, по словам и фразам, выявляя особенности грамматических констру-

шихся на основе санскрита языков. Примерно с XII века стали преимущественно использовать алфавит деванагари (букв. «божественное городское [письмо]»), которому в конце XIX века без особых на то исторических оснований придали статус основного алфавита санскрита.

ций, связи слов в предложении и варианты прочтения, которых нередко было более чем одно. Что касается религиозных, философских и научных сочинений, то для них, скорее, был характерен «аналитический» комментарий. Оба и «технический» и «аналитический» комментарии формировались в устной среде, с той лишь разницей, что первый из них некогда возник как результат школьного, обучающего толкования текста и устного диалога учителя и ученика, в то время как второй — спора интеллектуалов и полноценного теоретического дискурса, составной частью которого и была *акшена-самадхана*, или ответы на пропозиции оппонента<sup>15</sup>.

Комментарий второго типа, как правило, строится как дискуссия, проходящая в форме диалога между комментатором и одним или несколькими противниками, высказывающими возражения против декларируемого им положения. Хотя в конечном итоге, диалог заканчивается безусловным утверждением точки зрения автора комментария, а через него и той школы, к которой он принадлежит, в процессе диалога это не всегда и не сразу становится очевидным. Для того чтобы читатель не запутался в высказываемых мнениях, реплики диалога маркируются рядом условных терминов, которые отмечают само высказываемое положение, возражение на него и, в ряде случаев, альтернативную интерпретацию, дающую возможность комментатору полностью или частично изменить свое мнение и признать другую точку зрения.

Позиция комментатора, выражающая мнение школы или религиозной традиции, к которой он принадлежит, определяется как *сиддханта* (*siddhānta*), что буквально означает «окончательный вывод» или «завершающее утверждение». Позиция противостоящей стороны, как правило, обозначаются термином *пурвапакша* (*pūrvapakṣa*), букв. «предшествующее» или «первоначальное мнение». При этом *пурвапакша* совсем не обязательно является ясно сформулированной и логически выстроенной системой взглядов или учением другой школы. Таким образом, комментатор может обозначать любые вопросы или сомнения, которые он хочет прояснить или считает нужным рассеять.

Имитирующие дискуссию комментарии сами по себе имели несколько форм<sup>16</sup>. Наиболее простая из них строилась как диалог, в кото-

<sup>15</sup> Как справедливо заметила Эмери Буз, поскольку «эта часть комментария основывается на стиле устных дебатов, а не на стиле устного обучения, она использует другой запас лексики, синтаксис и организацию» [Tubb, Boose, 2005, p. 5].

<sup>16</sup> Как отмечает Эмери Буз «Проза комментариев характеризуется конструкциями, использующими абстрактные существительные, длинные

ром вначале постулировалась проблема, затем высказывалось мнение противника-*пурвапакишина*, на которое отвечал выразитель мнения *сиддханты*. Далее развивалась дискуссия, подтверждавшая правоту поборника *сиддханты* и обеспечивающая тем самым победу школы, к которой он принадлежал. В несколько ином варианте первым напал поборник *сиддханты*, в то время как его оппонент-*пурвапакишин* защищался, что, впрочем, не меняло исхода и неизменно приводило к требуемому результату.

Несколько более сложной структурой обладал комментарий, оформлявшийся как диспут представителя *сиддханты* со сразу несколькими высказывающими различные мнения оппонентами. Одни из них, особенно выразители мнения *пурвапакиша*, являлись непосредственными противниками, в то время как другие, занимавшие более нейтральную позицию, а также нередко выражавшие позицию здравого смысла, подкрепленную доводами обыденного сознания, лишь способствовали оживлению дискуссии. Любопытно, что в последнем случае какая-то часть комментария могла вообще обходиться без прямого участия комментатора-*сиддхантина* и воспроизводить диалог между его противниками-*пурвапакишинами*. Сам же он вмешивался в дискуссию и декларировал позицию *сиддханты* лишь на том этапе, который обеспечивал безусловную победу отстаиваемому им мнению школы.

В подобного рода диалогах, которые вначале несомненно происходили на самом деле по ходу публичных диспутов, а затем лишь имитировались в соответствии с законами, сложившимися в период устного бытования жанра, комментатор мог не только «распаковать» смысл краткого, почти зашифрованного текста *сутры*, но и утвердить выраженное в нем учение в противоборстве с мнением конкурирующих школ. При этом так же, как это прежде делал искусный диспутант, он мог подкреплять свои аргументы цитатами и примерами из других авторитетных текстов или ссылаться на позицию известных учителей. Теоретически он мог дополнить комментарий и собственным мнением, т.е. привести в отстаиваемые им общепринятые положения школы нечто индивидуальное и новое<sup>17</sup>.

сложные слова и сравнительно немного личных форм глаголов. Эти конструкции допускают сжатое выражение сложных идей и поэтому хорошо подходят для написания комментариев» [Tubb, Boose, 2005, p. 174].

<sup>17</sup> Кэрин Преизенданс пишет: «Из-за господствующей культурной концепции вневременного авторитета основополагающих работ, философы вынуждены были представлять новые данные в форме комментариев, но в то же время они могли использовать авторитет базового текста в качестве средства для утверждения своих собственных идей или даже собственной инновационной традиции» [Preisendanz, 2008, p. 608].

### Комментарий типа *бхашья*

Наиболее универсальной формой древнеиндийского комментария являлась так называемая *бхашья* (*bhāṣya*). Буквальное значение этого санскритского слова — «говорение», «обсуждение», «устное разъяснение»<sup>18</sup>, указывает на его прямую связь с проходившими некогда публичными дискуссиями<sup>19</sup>. Одно из определений этого вида комментария принадлежит Харадатте — шиваитскому философу и комментатору, жившему на рубеже XI-XII, или, возможно, в самом начале XIII века. По мнению Харадатты, «*бхашья* — это сочинение, которое на основе [корневого] текста разрешает проблему, затронутую противником»<sup>20</sup>. Упомянутая ранее средневековая «Парашара-упапурана» предлагает другое, более «узкое» определение *бхашьи*: «комментарий, в котором слова *сутры* объясняются с помощью слов, использованных в [корневом] тексте, а также своими словами — это *бхашья*» (цит. по: [Datta, 1987, p. 469]). Нетрудно видеть, что эти определения выражают два разных понимания жанра *бхашьи*. Для Харадатты, это отражение ученой дискуссии и «аналитический» комментарий типа *акшеша-самадхана*, а для создателей «Парашара-упапураны» технический, обучающий, «пословный» тип «школьного» толкования.

Следует заметить, что данный вид комментария чрезвычайно долго сохранял свою актуальность в индийской культуре. Он пережил не только период активных ритуальных споров, но и длительную эпоху формирования литературы *сутр*, продолжавшуюся примерно от VI-V вв. до н.э. до первых веков н.э. Самые ранние из дошедших до нас произведений этого рода принадлежат к грамматической традиции и составлены на знаменитое сочинение грамматиста Панини<sup>21</sup> под на-

<sup>18</sup> Согласно словарю Моньер-Вильямса *бхашья* — это любое сочинение на разговорном языке (*bhāṣā*), а также «объяснение» и «комментарий», особенно к *сутрам* [Monier Williams, 2002, p. 755]. Существует предположение о том, что в середине I тыс. до н.э. термин *bhāṣā* обозначал разговорный санскрит.

<sup>19</sup> *Bhāṣya* в значении «сочинение, написанное на обычном (не ведийском) языке» встречается в поздневедийском сочинении Ваджасанеи-прапишакья I.19. Как обозначение особого вида комментария *бхашья* неоднократно встречается в Махабхарате, но ни разу не упоминается в Рамаяне. Подробнее см.: [Datta, 1987, p. 469].

<sup>20</sup> См.: [Datta, 1987, p. 469], о дате жизни Харадатты см.: [Cardona, 1976, p. 281].

<sup>21</sup> Считается, что в отличие от других ранних мифологических и полумифологических учителей, Панини был историческим лицом, хотя достоверных сведений о месте его рождения и последующей жизни не сохрани-

званием «Аштадхьяи»<sup>22</sup>, которое большинство исследователей датирует V–IV вв. до н.э. Труд Панини представляет собой грамматику, описывающую фонетику, синтаксис и морфологию санскрита (*saṃskṛtā*), букв. «обработанного» или «совершенного» языка, близкого, но не тождественного ведийской речи.

Использование системы метазыковых символов позволили Панини задействовать минимум описательных средств и одновременно дали ему возможность создать чистейший образец жанра, своего рода классическую *сутру*, включающую примерно 3959 коротких формульных правил. Уникальность *сутры* Панини состоит в том, что в отличие от других ранних сочинений этого типа, она не претерпела принципиальных изменений и дошла до нас примерно в том же виде, в котором была создана в середине I тыс. до н.э. Более того, эта *сутра* так и осталась единственной в своем роде образцовой грамматикой санскрита, потому что после Панини индийская наука о языке — *вьякарана* (*vyākaraṇa*), ничего равного ей или превосходящего ее уже больше не создала.

Своего рода компенсацией этого стала разнообразная комментаторская литература, первые произведения которой появились достаточно скоро после создания паниниевских *сутр*, а последние отстояли от творения Панини на многие столетия. Оставаясь неразрывно связанной с древней *сутрой* и прямо или опосредованно постоянно апеллируя к ней, эта комментаторская традиция была настолько обширна и разнообразна, что включила в себя почти все известные в Индии виды и жанры комментария.

Самым подробным комментарием, а также самым ранним по времени был так называемый «Большой комментарий» («Махабхашья») грамматиста Патанджали. Точная дата создания этого комментария неизвестна. На основании косвенных данных большинство индологов считает, что *бхашья* была составлена Патанджали во II в. до н.э., т.е. примерно через 2–3 или, возможно, 3–4 столетия после *сутры* Панини. В построении комментария Патанджали использует характерный для жанра *бхашьи* прием, оформляя его как дискуссию трех людей, по

лось. Согласно традиционным представлениям, он принадлежал к числу ведийских мудрецов-риши и составил свою нормативную грамматику санскрита под непосредственным руководством бога Шивы, вследствие чего важнейшая часть грамматики называется «Шива-сутрой».

<sup>22</sup> «Аштадхьяи» лишь условно можно считать названием, скорее, это техническое обозначение текста, состоящее из двух санскритских слов: «ашта» — восемь и «адхьяя» — «глава», «урок», «раздел», т.е. в буквальном значении это труд, состоящий из «Восьми глав», или иначе, «Восьмиглавие» или «Восьмикнижие».



ходу которой они обсуждают разнообразные, связанные со знанием о языке, вопросы. Двое из говорящих образуют классическую пару учителя и ученика, а третий представляет собой что-то вроде «местного знатока» (*ācārya-deśīya*), заинтересованного и активного, нередко берущего на себя инициативу, но при этом часто отвечающего неверно или невпопад. Именно его ответы и комментирует, уточняет, а порой и опровергает учитель, обосновывая взамен то, что представляется с точки зрения комментатора единственно верной формой учения (*сиддханта*).

«Махабхашья» является очень интересным памятником, в котором наряду с собственно лингвистическими, затрагивается еще целый ряд более общих, в том числе, предфилософских вопросов. Однако поскольку в контексте данной статьи этот комментарий интересует нас как ранний образец жанра *бхашьи*, то далее мы будем обсуждать не столько его содержательные, сколько формально-организационные признаки. Подобно самой «Аштадхьяи», «Махабхашья» состоит из восьми разделов. При этом она во много раз превосходит по объему комментируемую *сутру* Панини, развивая приведенные в ней грамматические правила за счет обсуждения и полемики. Несмотря на это комментарий не превращается в нечто аморфное за счет приданной ему Патанджали достаточно ясно читаемой структуре.

Оформление комментариев, как и структурирование «корневых» текстов для нужд комментирования представляет собой отдельную важную проблему. Корневые тексты, как правило, не имели сложной структуры и представляли собой разделенные на разделы или главы перечни *сутр*. Процесс комментирования требовал критической оценки корневого текста и включал в себя несколько взаимосвязанных стадий. По мнению Дж. Ганери, вначале происходило определение основной темы (*abhidheya*) «корневого» текста, затем выявлялась цель (*prayojana*), ради которой он был создан, после чего делалось заключение о соотношении или связи (*sambandha*) между ними. Отвечая на эти вопросы, комментатор давал самую общую характеристику «корневого» текста, которая была, как правило, достаточно краткой и выносилась им в начало, предваряя собственно комментарий.

Важнейшая задача решалась на следующем этапе, когда из простого, присутствующего в «корневом» тексте перечня *сутр* извлекались тематически взаимосвязанные группы. Выделение таких секций подчинялось определенным правилам и было направлено на то, чтобы образовать из независимых *сутр* связные смысловые блоки, способные выявить и продемонстрировать латентно присутствующие в «корневом» тексте идеи. Со временем комментаторы научились делать это

настолько искусно, что некоторые извлекаемые ими из содержания *сутр* аргументы даже приобретали, по мнению исследовавшего данный вопрос Ганери, диалектическое начало [Ganeri, 2010, p. 195].

Вначале перечень *сутр* разделялся на главы, на санскрите — *адхьяйи* (*adhyāya*). Его дальнейшее структурирование было связано с разделением на более мелкие блоки, вследствие чего образовывался текст, напомилавший «разветвленное дерево». В каждой из глав выделялись полуглавия — *ахники* (*āhnikā*) или четвертьглавия — *пады* (*pāda*), в которых, в свою очередь, на последнем этапе вычленялись тематические секции или разделы — *пракараны* (*prakaraṇa*) или *адхикараны* (*adhikaraṇa*)<sup>23</sup>. Главной целью этого деления было создание возможности находить *сутру* в тексте, определяя ее положение в главе, полуглавии и разделе, и при необходимости точно отсылать к ней<sup>24</sup>. По мнению Ганери, достаточно остроумно использующего для описания деятельности древних комментаторов современную компьютерную терминологию, каждый такой «блок текста сутр напоминал файл необработанных данных» [Ganeri, 2010, p. 195]. После того, как *сутры* были тематически подобраны и структурно организованы, наступал завершающий этап обработки «корневого» текста. Требовалось выстроить сами тематические блоки, продемонстрировав их согласованность в рамках всего текста.

Наиболее мелкой составной частью этой разветвленной структуры являлась секция (*пракарана* или *адхикарана*), построение которой также было формализовано и оформлялось с помощью стандартного набора речевых матриц. Сами эти матрицы были наследием устного дискурса и тех риторических приемов, с помощью которых некогда обозначались различные этапы дискуссии. В период, когда жанр *бхашьи* уже полностью сложился, эти словесные маркеры, представляющие собой устойчивый набор типов высказывания, стали искусно имитироваться с целью придания комментарию традиционной формы.

К примеру, в «Махабхашье» Патанджали новая, открывающая следующий раздел комментария, тема почти всегда вводится с помощью

<sup>23</sup> Примером такого рода композиционной организации могут служить «Брахма-сутры», включающие около 550 *сутр*, подразделенных на четыре главы (*адхьяя*), каждая по которым содержит по четыре раздела (*пада*) и более 100 тематических секций-*адхикаран*.

<sup>24</sup> Номер *сутры*, при этом, как правило, указывался последним, сразу перед ним стоял номер раздела (*пракараны*), далее обозначалось полуглавие (*ахника*) и первым в этом ряду цифр стоял номер главы (*адхьяйи*). К примеру, обозначение 1.2.3.4 отсылает к сутре номер 4, находящейся в первой *адхьяйе*, второй *ахнике* и третьей *пракаране*.

общего вопроса, известного как *прашна* (praśna). Поскольку главной темой обсуждения является язык, то чаще всего вопрос касается значения того или иного слова. На заданный вопрос дается ответ — *уттара* (uttara), который, впрочем, тут же оспаривается в последующем возражении оппонента, определяемом как *акшепа* (ākṣepa). Далее следует верный, т.е. совпадающий с позицией комментатора, ответ на возражение — *самадхана* (samādhāna), который, в свою очередь, на том или ином основании отклоняется оппонентом — *бадхака* (bādhaka). Продолжение дискуссии, как правило, предполагает еще большую детализацию. Нередко, например, происходит повторное обсуждение аргумента, который ранее уже был отклонен — *садхака* (sādhaka), но с привлечением некоего нового материала, чаще всего, уместного примера — *удахарана* (udāharaṇa). В случае если уточненная пропозиция не принимается, следует ее критика, а затем и полное отвержение — *душана* (dūṣaṇa), которое в ряде случаев дополняется развернутым обоснованием альтернативной точки зрения — *вьякхья* (vyākhyā)<sup>25</sup>.

Помимо этих основных языковых матриц, Патанджали использовал и менее значимые субматрицы, такие как вопрос, задаваемый на другой вопрос — *пратипрашна* (pratipraśna), ответ вопросом на вопрос — *пратипрашна-уттара* (pratipraśnottara), контровозражение — *пратья-акшепа* (pratyākṣepa) и ответ, данный на контровозражение — *пратья-акшепа-самадхана* (pratyākṣepasamādhāna). Использование основных и подчиненных матриц определялось ситуацией и, во многом, было произвольным. В основном, *бхашья* строилась на четырех из них, а именно собственно вопросе, ответе, последующем возражении и ответе на возражение<sup>26</sup>. Неизвестно, существовали ли эти языковые матрицы до комментария Патанджали, но после него они стали своего рода универсальным инструментарием, продолжавшим использоваться в более поздних, в том числе, средневековых и позднесредневековых комментариях.

Своего рода пик комментаторской активности, обогативший индийскую литературу большим числом сочинений типа *бхашья*, пришелся на середину I тыс. н.э., или так называемую Гуптскую эпоху,

<sup>25</sup> Подробнее об этом см.: [Das, Kulkarni, 2013].

<sup>26</sup> Ганери так характеризует окончательно устоявшийся, «канонический» тип внутреннего оформления секций: первым следует указание темы раздела (viśaya), затем декларируется сомнение или вопрос (saṃśaya), после чего излагается мнение оппонента и его аргументация (rūpavakṣa), за ней высказывается окончательное верное, т.е. отражающее позицию комментатора мнение (siddhānta), и в заключение объясняются цели, которым служило обсуждение данной секции [Ganeri, 2010, p. 196].

ставшую одним из периодов расцвета индийской культуры. К этому времени различные религиозно-философские и мировоззренческие идеи успели «перебродить» и отстояться, постведийское знание типа *смрити* уже полностью сформировалось, и образовались направления и школы, в подавляющем большинстве которых появились свои «корневые» тексты. Последнее касалось как неортодоксальных движений, типа буддизма и джайнизма, так и ортодоксальной традиции, в рамках которой возникло шесть религиозно-философских школ (*даршан*) Индии. Все они продолжали поиски ответов на наиболее важные мировоззренческие вопросы, которые в этот период уже оформлялись почти исключительно с помощью комментария, основным видом которого была именно *бхашья*.

Считается, что первая философская *бхашья* принадлежала школе *ньяя*. Это был авторский комментарий, составленный около IV–V вв. н. э. теоретиком Пакшиласвамином Ватсьяной<sup>27</sup> в качестве толкования к «Ньяя-сутрам»<sup>28</sup>. «Ньяя-бхашья» представляла собой типичный «аналитический» комментарий типа *акшеша-самадхана*, в котором постулаты философской школы *ньяя* утверждались в дискуссии с буддистами, материалистами, а также представителями других философских школ, в частности, с мимансаками и санхьяиками<sup>29</sup>. Счита-

<sup>27</sup> По мнению В.К. Шохина, опубликовавшего перевод «Ньяя-сутры» и «Ньяя-бхашьи» на русский язык, «сочинение Ватсьяны является фактически первым по времени полностью дошедшим до нас текстом комментаторского жанра во всей истории брахманистской философии, оказавшим весьма значительное влияние на последующие комментаторские произведения и в традиции *ньяя*, и за ее пределами» [Шохин, 2001, с. 13].

<sup>28</sup> Сами «Ньяя-сутры» приписываются полумифическому мудрецу Акшападе Гаутаме, жившему предположительно около VI в. до н.э. Если такой человек действительно существовал, то он, скорее всего, создал самую первую «корневую» *сутру*, которая затем дополнялась и видоизменялась в течение последующих столетий. Данное мнение поддерживает Шохин, считая, что *сутры* *ньяя* представляют «собой “флюидный” текст, разрабатывавшийся в течение достаточно длительного периода за счет различных добавлений. В том, что эта точка зрения в принципе верна, убеждает уже *prima facie* сама композиция сутр, диалогическая структура которых в разделах II–IV допускала самые широкие возможности “приращений” по мере полемических потребностей» [Шохин, 2001, с. 88]. Окончательная фиксация текста произошла лишь на рубеже III–IV вв. н. э., что примерно совпадает со временем появления первых комментариев [Шохин, 2001, с. 89].

<sup>29</sup> Согласно Шохину, «Ватсьяна обозначается как *Найяик*, а его оппонент, если удастся раскрыть его “школьную” принадлежность, — как *Материалист*, *Буддист*, *Санхьяик*, *Мимансак*, *Ведантист* и т.д., а если не удастся (у оппонента могут быть обобщенные признаки различных “конфессий”) — как *Настик* (когда у оппонента имеются обобщенные признаки противника

ется, что Ватсьяна заметно расширил и обогатил проблематику *сутр*, привнеся новые, не актуальные ранее для философии ньяи положения<sup>30</sup>.

В ту же Гуптскую эпоху (около IV–V вв. н. э.) традиция школы мимансы обогатилась комментарием «Миманса-сутра-бхашья» или «Шабара-бхашья», написанным Шабарой на «Миманса-сутры», а философская школа йоги — «Вьяса-бхашьей», составленным Вьясой на «Йога-сутры» Патанджали<sup>31</sup>. В философской школе вайшешика аналогичным комментарием была «Прашастапада-бхашья»<sup>32</sup> на «Вайшешика-сутры» Канады, созданная Прашастападой около 6 в. н. э.

Данный тип комментария не являлся специфическим для индуистской ортодоксии, но представлял собой универсальную форму, использовавшуюся другими религиозными движениями, в частности, буддистами и джайнами. Важной, хотя и не уникальной чертой буддийских и джайнских комментариев этого времени было то, что их составители были и авторами «корневых» текстов. Одним из наиболее известных примеров такого рода является крупнейший буддийский философ Васубандху (IV–V вв.), а также живший несколько ранее джайнский автор школы шветамбаров Умасвати, который около II–III вв. создал основополагающую «Таттвартхадхигама-сутру», а затем дополнил ее автокомментарием-*бхашьей*.

Насколько мне известно, в научной литературе не существует ответа на вопрос, почему появление большого числа комментариев приходится именно на Гуптское время. Много лет назад Йоханнес Бронкхорст в статье, рассматривавшей жанр *бхашьи* как одну из форм литературной традиции, высказал предположение о том, что причина

брахманизма) или (при наличии принципиальных сложностей с его идентификацией) просто как Оппонент» [Шохин, 2001, с. 15].

<sup>30</sup> По мнению Шохина: «“Ньяя-бхашья”, обнаруживающая признаки раннего экзегетического стиля (следующего парадигмам текстов других дисциплин, прежде всего грамматической традиции), демонстрирует помимо стандартных истолковательных функций два основных способа работы с комментируемым материалом: новую интерпретацию уже намеченных в нем философских предметностей и создание принципиально новых, лишь отчасти “провоцируемых” этим материалом» [Шохин, 2001, с. 141]. О выделенных Шохиним конкретных новациях, см.: [Шохин, 2001, с. 141–142].

<sup>31</sup> Следует заметить, что авторство «Йога-бхашьи» было приписано легендарному мудрецу по имени Вьяса лишь поздней традицией. Более того, в колофоне целого ряда манускриптов текст именуется не «Йога-бхашьей», а «Йога-шастрой», в качестве создателя которой назван Патанджали.

<sup>32</sup> Другое название этого комментария «Падартха-дхарма-санграха» (Padārthadharmasamgraha).

кроется в самой эпохе, которая «была, по всей видимости, временем собирания и кодификации» [Bronkhorst, 1991, p. 210]. С этим трудно не согласиться, хотя, по-видимому, дело было не только в этом. Это был не просто важнейший этап подведения итогов и осознания зрелости традиции, но и, видимо, окончательное утверждение новой парадигмы, обосновавшей легитимность перехода от устной передачи культуры к практике письменной фиксации текстов. Фактически речь шла о рождении нового феномена — феномена «литературности», наиболее ярким и значительным проявлением которой в индийской традиции стала изящная словесность *кавья*.

По мнению видного американского исследователя Шелдона Поллока, «прагматически “кавья” — это имя, данное литературному тексту, который был записан и передан в основном в письменной форме. Действительно, текст становился таким, каким он был по сложности, величине и разнообразию именно потому, что он был записан. Индийские мыслители, описавшие кавью в теории как выразительный, образный, формально упорядоченный тип употребления языка, хотя и мало говорили о его письменном воплощении, тем не менее, прекрасно понимали, что это был исторически *новый* тип... С начала нашей эры кавью всегда стремились записывать и она всегда циркулировала в рукописном виде» [Pollock, 2006, pp. 80–81].

По всей видимости, новая парадигма литературности не являлась специфической чертой письменной фиксации художественных произведений типа *кавья*, но была распространена на многие сферы словесности, включая интересующую нас в данном контексте комментаторскую традицию. Вероятнее всего, появлению письменных комментариев предшествовал этап письменного оформления самих «корневых» текстов в форме *сутр*, начавшийся в первые века нашей эры и окончательно завершившийся к середине I тыс. н.э. Именно поэтому большинство дошедших до нас исторических сборников *сутр* имеют, как правило, две обсуждаемые современной наукой датировки. Первая из них — от сер. I тыс. до н. э. до сер. I н. э. — охватывает всю эпоху создания *сутр* и подразумевает не столько само сочинение, сколько стоящую за ним традицию. Вторая датировка, более узкая и конкретная — как правило, от II в. до н. э. до II в. н. э. — тяготеет к рубежу нашей эры и определяет период оформления дошедшего до нас текста, а также, возможно, отмечает время его окончательной фиксации в письменной форме.

Первоначально, в «дописьменный» период, *сутры*, вне всяких сомнений, передавались по памяти. К примеру, Панини, как считается, был прекрасно знаком с арамейским письмом, но, по утверждению

Поллока, намеренно «предпочел не использовать его» [Pollock, 2006, p. 79]. Однако к середине I тыс. н.э. сами *сутры* принципиально изменились. Они прошли долгий путь развития<sup>33</sup>, вобрав в себя добавления и интерпретации различных этапов развития представляемой ими традиции. Более того, именно в этот период комментаторский стиль, известный как тип *сутра-бхашья* начинает весьма активно имитироваться, особенно в тех школах и направлениях, где первоначальных древних *сутр* по каким-то причинам так и не было создано.

Наиболее показательным примером такого рода является «Санкхья-карика» — самым ранний из известных нам «корневой» текст философской школы санкхья, созданный Ишваракришной около IV в.н.э. Последний, впрочем, для придания большего веса своему сочинению, утверждал, что он лишь оформил знание, переданное ему через череду учителей от ведийского мудреца по имени Капила. Как свидетельствует название, основу этого произведения составляли не *сутры*, а *карики* (*kārikā*), поэтические двустишия в размере *шлока*, игравшие в этой новой литературной традиции роль древних *сутр*. Однако, по всей видимости, в этот период авторитет *сутр* был все еще очень высок, вследствие чего, как своеобразная дань прошлому, поэтический текст Ишваракришны был дополнен прозаическими *сутрами*, за счет чего возникло произведение напоминающее стиль *сутра-бхашья*.

Позднее на «Санкхья-карику» Ишваракришны другой известный ведантистский автор — Гаудалада (V–VI вв.) написал комментарий «Санкхья-карика-бхашья». При этом он составил и собственное произведение в стиле *карик*, называвшееся «Мандукья-карики» и являвшееся комментарием к «Мандукья-упанишаде». Другим примером может служить знаменитое сочинение «Абхидхармакоша» (IV–V вв.), написанное буддийским философом Васубандху в двустишиях-*кариках*, а затем дополненное восьмитомным автокомментарием под названием «Абхидхармакоша-бхашья»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Парибок об этом писал: «Если вспомнить историю сохранившихся мұла-текстов, начиная, например, от “Вайшешика-сутр” (наиболее архаичных), вплоть до “Шива-сутр” (наиболее поздних — VIII–IX вв. н. э.), то можно увидеть все более усугубляющуюся тенденцию избавиться от следов дискурсивности (т. е. рассуждений) и порождать только некоторые матрицы понятий» [Парибок, 2007, с. 267].

<sup>34</sup> Существует легенда о происхождении этих *карик*. Она гласит, что Васубандху с целью заработка излагал свое учение перед простолыдинами и каждый вечер, завершая урок, подводил итоги в форме стихотворного афоризма. Именно эти строфы и составили затем текст «Абхидхармакоши» [Anacker, 1988, pp. 16–17]. По мнению Ганери, если это действительно было

Парадигма письменности принципиальным образом отразилась и на функциях комментария. Если в ранний «учительский» и «дискуссионный» период комментирование представляло собой магистральный, если не единственный путь оттачивания знаний, то к середине I тыс. н.э., когда формирование школ и религиозно-философских течений было, в основном, завершено, а сферы влияния поделены, комментарии стали способом обобщения и унификации традиции, позволявшим представить ее целиком. Следствием этого стало настолько активное внедрение комментария в комментируемый текст, что отделить *сутры* от *бхашьи* в дошедших до нас сочинениях Гуптского времени оказывается сложным, а порой и почти невозможным<sup>35</sup>. Учитывая, что размеры *бхашьи* почти всегда во много раз превосходили размеры *сутры*, а также то, что лапидарный язык *сутр* резко контрастировал с развернутым нарративом комментаторской литературы, краткие *сутры* неизбежно оказались в подчиненном положении, утратив отчасти и свой статус ретроспективного ориентира традиции.

Таким образом, первоначальная иерархия первоисточника и комментария была полностью переосмыслена. Победа осталась за

так, то Васубандху вначале создал обширный комментарий и лишь затем выделил из него то, что по своему статусу напоминало краткий «корневой» текст. Более того, считается, что «Абхидхармакоша» и «Абхидхармакоша-бхашья» отражают представления двух разных буддийских школ, по-видимому, вследствие того, что Васубандху за время работы над ними успел перейти из одной школы в другую. Поэтому позднее другой буддийский комментатор, Сангхабхадра написал к «карикам» Васубандху собственный «правильный» комментарий, исправив неверное толкование предшественника, которого он при этом регулярно называл «создателем сутр» [Ganeri, 2010, pp. 199–200].

<sup>35</sup> Бронкхорст писал об этом так: «Бхашьи окаймляют сутры. Вместе они образуют единое целое, которое читается как одно произведение в прозе, содержащее короткие незначительные фразы — сутры. Это единое целое может ошибочно считаться работой одного автора. Примечательно то, что некоторые авторы бхашьей, похоже, сбились с пути, для того, чтобы создать такое впечатление, что сутры и бхашьи вместе действительно являются одним целым» [Bronkhorst, 1991, pp. 213–214]. И далее, характеризуя комментарий Гуптского времени, Бронкхорст замечает: «тенденцией рассматриваемого периода является объединение сутр и бхашьей в одно неделимое целое, не оставляющее следов первоначальной обособленности или авторства включаемых сутр» [Bronkhorst, 1991, p. 216]. Аналогичное мнение высказывает и Шохин, по мнению которого «“Ньяябхашья” производит впечатление комментария, ближайшим образом связанного с сутрами, и вовсе не случайно, что многие последующие истолкователи сутракартина неоднократно высказывали сомнения, принадлежит ли та или иная сутра ему самому либо уже его комментатору» [Шохин, 2001, с. 87].



*бхашьей*, в рамках или в связи с которой можно было дописать необходимые *сутры* или даже создать не существовавший ранее текст. Эти авторские произведения не столько комментировали *сутры*, сколько использовали их как своеобразные указатели для создания связного текста, в котором можно было представить то развернутое видение мира, которое лишь намечалось в «корневом» тексте. По всей видимости, эти комментарии служили двум основным целям: еще раз подтвердить активность школы и верность представляемой ею доктрины, а также создать в интересах студентов тексты философской пропедевтики. И если диалогическая форма изложения и обстановка диспута все еще сохранялись, то лишь как дань унаследованной многовековой традиции, продолжавшей просматриваться в уже полностью сформированном комментаторском жанре<sup>36</sup>.

Параллельно шел процесс оформления новой для Индии литературы *шастр* (*śāstra*). *Шастры*, представлявшие собой обобщающие «научные» компендиумы, содержали своего рода развернутую квинт-эссенцию знания. В качестве кратких базовых текстов они включали в себя прозаические *сутры*, расширенные за счет дополнявших их *варттик* (*vārttika*) и поэтических *карик*, в то время как основу текста *шастры* составляли включенные в него комментарии типа *бхашья*. Создатели *шастр* не просто объединяли разные произведения, написанные в стилях *сутры*, *карики*, *варттики* и *бхашьи*, а интеллектуально перерабатывали их<sup>37</sup> в соответствии с новым жанром и реализуемой с его помощью потребностью в новом оформлении знания. За многими *шастрами*, включающими как стихи (в подавляющем большинстве случаев в размере *шлока*), так и прозу, еще угадываются предшествовавшие им *сутры* и *карики*, но вычленить их из *шастр* хоть сколько-нибудь надежно уже не представляется возможным. Видимо, в эту эпоху со всей остротой встал вопрос и о статусе тради-

<sup>36</sup> По мнению Е.П. Островской, «Абхидхарма-коша-бхашья» «предназначалась студентам, прошедшим предварительную углубленную подготовку в области логики и эпистемологии» и использовалась «в качестве курса теоретических лекций, предназначенных для студентов буддийских монастырей-университетов» [Островская, 2011, с. 70].

<sup>37</sup> Об этом ясно говорит Васубандху: «В эту шастру включено главное смысловое содержание [всех канонических] трактатов по Абхидхарме, и она, [шастра], является его вместилищем» [Островская, 2011, с. 73]. Другой пример — известнейший трактат по политике «Артахашастра», начинающийся словами: «Это единое (*ека*) [сочинение называемое] «Артахашастра» составлено в основном [за счет] соединения всех артахашастр, которые были созданы прежними учителями» (*yāvanty arthaśāstrāṇi pūrvācāryaiḥ prasthāpitāni prāyaśas tāni saṃhṛtyaikam idam arthaśāstram kṛtam*).

ционного, т.е. восходящего к древней учительской традиции *смрити*, текста. Во всяком случае, если в ранних комментариях цитирование помечалось посредством равнозначного нашим кавычкам обозначения «iti», то начиная с середины I тыс. н.э. оно все чаще оформляется с помощью развернутой фразы, типа «asti hi smṛtiḥ» — «здесь традиционный текст».

Следующим периодом комментаторской активности, определившим появление ряда важных комментариев типа *бхашья*, стал рубеж первого тысячелетия нашей эры. В данном случае с помощью комментариев решалась проблема восстановления «первоначальной доктрины», испытывавшей к тому времени большое число разнообразных интеллектуальных и текстологических воздействий. Классическим примером является появившаяся на рубеже VIII–IX вв. «Брахмасутра-бхашья», написанная ведантистом Шанкарой в качестве комментария к «Брахма-сутрам» или «Веданта-сутрам» Бадараяны<sup>38</sup>. Целью Шанкары было еще раз вернуться к истокам и, опираясь на «корневые» *сутры*, очистить философию веданты от различных, прежде всего, буддийских влияний. При этом, как не раз подчеркивалось в исследовательской литературе, *сутры* Бадараяны являлись лишь предлогом для изложения собственного учения Шанкары. Его продолжателем можно считать философа Рамануджу, составившего в XI–XII вв. собственный комментарий на «Брахма-сутры» под названием «Шри-бхашья». И, наконец, в конце XIV в. усилиями Саяны, а затем, видимо, его учеников и последователей, было составлено большое число комментариев на произведения ведийской литературы, в число которых входили и 18 комментариев типа *бхашья*<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Бадараяна — это одно из имен мифологического мудреца, известного также под именем Вьяса, Ведавьаса и Кришна-Двайпаяна. Наряду с созданием «Брахма-сутр», важнейшего сочинения религиозно-философской школы веданта, этому мудрецу приписывается разделение вед на четыре части, авторство эпоса «Махабхарата», а также создание ряда пуран. Его сыновья — Панду и Дхритараштра, считаются мифологическими прародителями двух противоборствующих родов «Махабхараты» — Пандавов и Кауравов.

<sup>39</sup> Это были комментарии к трем ведам — «Ригведа-бхашья», «Самаведда-бхашья» и «Атхарваведа-бхашья», а также к ведийским брахманам и араньякам — «Тайттирия-самхита-бхашья», «Тайттирия-брахмана-бхашья», «Тайттирия-араньяка-бхашья», «Айтарея-брахмана-бхашья», «Айтарея-араньяка-бхашья», «Тандья-брахмана-бхашья», «Шадвимша-брахмана-бхашья», «Самавидхана-брахмана-бхашья» и другие.

### Комментарий типа *варттика*

*Варттика* (*vārttika*) является еще одной разновидностью индийского комментария. Его название, образованное от санскритского корня *vr̥t*, со значением «вращать» или «кружить», может подразумевать разворачивание краткой формульной *сутры* в более понятную, логически выстроенную фразу. По сути, это «вращение» *сутры* представляет собой краткое, сделанное в связи с ней указание или замечание, а также законченное произведение, составленное из таких тезисных интерпретаций.

Следует отметить, что форма и задачи этого типа комментария не были окончательно выверены в индийской традиции, за счет чего одни современные исследователи рассматривают тип *варттика* как субкомментарий к *бхашье* [Ganeri, 2010, p. 188], а другие считают его самостоятельным типом или даже особым стилем комментирования, сопоставимым по решаемым им задачам с комментарием типа *бхашья* [Bronkhorst, 1991, pp. 216–17]<sup>40</sup>. Традиционные определения *варттики* показывают, что индийская ученость трактовала ее все-таки, как дополнение к основному тексту *сутры*, позволявшее полнее выразить то, что уже было сказано (*ukta*), уточнить то, что не было высказано прямо (*anukta*), а также прояснить то, что было сказано неясно или ошибочно (*durukta*)<sup>41</sup>.

Как и в случае с *бхашьей* наиболее ранний пример комментария типа *варттика* был создан в грамматической традиции. Это так называемые *варттики* Катьяяны, написанные, как предполагают, около III в. до н. э. с целью дополнить и уточнить грамматические правила Панини. Как самостоятельный текст *варттики* Катьяяны не сохранились и дошли до нас лишь благодаря тому, что были включены в «Махабхашью» Патанджали. Более того, по мнению изучавшего их А. Вецлера, *варттики* Катьяяны были не просто добавлениями, рассматривавшимися Патанджали наравне с *сутрами* Панини, а основным объектом его дискурса, поскольку комментатор «был нацелен на критическую дискуссию, но не с *сутрами* Панини, а в первую очередь, с *варттиками* Катьяяны на *сутры* Панини» [Wezler, 1974, p. 443]. При этом *варттики* не так просто вычленишь из комментария Патанджа-

<sup>40</sup> По мнению Бронкхорста, «варттика использовалась преимущественно для обозначения комментария в стихотворной форме» [Bronkhorst, 1991, p. 17].

<sup>41</sup> *uktānuktaduruktānām cintā yatra tu kriyate / tamgranthaṃ vārttikam prāhuḥ vārttikajñāḥ maṇiṣiṇaḥ // (Śabdakalpadruma, sv. vārttika, citing Hemacandra). Цит. по: [Ganeri, 2010, p. 202].*

ли, поскольку его сочинение «представляет себя читателю, не знающему о том, что оно содержит работу Катьяяны, как последовательность очень коротких, афористически емких выражений, часто трудных для понимания, и несколько более развернутых фраз, предназначенных для их истолкования» [Wezler, 1974, p. 444].

Таким образом, возникает своеобразная интрига, свидетельствующая о том, что Патанджали написал свой комментарий не столько для того, чтобы объяснить *сутры* Панини, сколько для того, чтобы вступить в дискуссию с его последователем Катьяяной и опровергнуть высказанные или скорее намеченные им в *варттиках* замечания. По мнению исследователей индийской грамматики, *варттики* Катьяяны являются ничем иным, как дополнительными грамматическими правилами, демонстрирующими следующий этап развития языка и учитывающими те исключения, которые противоречат *сутрам* Панини или не описываются ими. Таким образом, *варттики*, часть которых не только уточняет, но и опровергает *сутры*, представляют собой следующий по отношению к Панини этап развития индийского языкознания.

Создавая свой комментарий, Патанджали по каким-то причинам не отбросил *варттики* Катьяяны, а принял их наравне с *сутрами* Панини. Формально он использовал *варттики* для выявления смысла *сутр* Панини, однако же, на самом деле, он действительно достаточно часто выбирал именно их в качестве предмета обсуждения и критики. Каждая из *варттик* детально анализировалась им в контексте правила Панини и обсуждалась с приведением примеров и контрпримеров. Приводя аргументы за и против, Патанджали не всегда ясно постулировал свою собственную позицию, которую за счет этого не так просто понять. И все же очевидно, что он почти никогда не критиковал правила самого Панини, но, напротив, всегда стремился подтвердить верность подхода великого учителя, вступая ради этого в полемику с интерпретацией *сутр* в *варттиках* Катьяяны.

Таким образом, уже в соотношении самых ранних образцов *сутры*, *варттики* и *бхашьи*, сохранившихся в грамматической традиции, ясно просматривается тот иерархический принцип, который впоследствии станет определяющим для индийского комментария. *Сутры* представляли собой словесные формулы, *варттики* — их первоначальную «разверстку», оценку и критику, а *бхашья* — более общий комментарий на то и другое.

Несколько иной статус имели поздние философские *варттики* пост-Гуптского времени. Во-первых, они не предшествовали комментарию типа *бхашья*, как это было в древней грамматической традиции, а наследовали ему. Соответственно изменилось и их предназначение.

Поскольку, как было показано ранее, к середине I тыс. н. э. практически все философские школы обзавелись не только «корневыми» *сутрами*, но и подробными, развернутыми *бхашьями*, задача первоначальной, осуществляемой с помощью *варттик* «разверстки» и критической оценки *сутр* уже не являлась более актуальной. И, тем не менее, этот тип комментария вновь оказался востребованным, правда, уже не ради толкования *сутр*, а с целью создания субкомментариев на комментарии типа *бхашья*. Возможно, при этом привлекала сама форма *варттик*, позволявшая «развернуть» и критически оценить определенные аспекты предыдущего подробного комментария ради решения той или иной конкретной задачи. Характеризуя эту традицию, Ганери писал: философская «*варттика* является, таким образом, критическим анализом ранних комментариев с двумя целями: 1) достижения рефлексивного равновесия в системе и 2) защиты системы от конкурирующих систем» [Ganeri, 2010, p. 191].

Классическим примером такого рода комментария является «Ньяя-варттика» Уддйотакары (около VII в. н. э.) созданная в качестве субкомментария к «Ньяя-бхашье» Ватсьяны и при этом почти полностью посвященная полемике с буддийскими логиками Дигнагой и Дхармакирти, остроактуальной для школы ньяя в этот период. В то же самое время (VII в.) сам Дхармакирти написал стихотворный комментарий «Прамана-варттика», на сочинение своего предшественника Дигнаги (V–VI вв.). На рубеже VII в. в школе миманса появилась «Шлока-варттика» Кумарилы<sup>42</sup>, представляющая собой комментарий на «Миманса-сутра-бхашью» Шабары.

Таким образом, комментарий типа *варттика* достаточно трудно дать однозначное определение. В грамматической традиции, в которой, вероятно появился и сам термин, это была первоначальная «разверстка» или расшифровка *сутр* в виде связных, логически выстроенных предложений с их последующей критикой, необходимая потому, что краткие *сутры* было трудно понять, а, следовательно, невозможно было обсуждать или критиковать<sup>43</sup>. Что же касается поздних философских *варттик*, создававшихся как субкомментарии к *бхашьям*, то это был, по сути, уже совсем другой жанр, который с древними *варттиками* Катьяяны роднил лишь определяющий для данного типа

<sup>42</sup> Он также написал комментарий на «корневой» текст традиции миманса «Миманса-сутру» Гаутамы.

<sup>43</sup> По мнению Бронкхорста, «варттики, по крайней мере, в течение какого-то времени могли обозначать тип литературных сочинений, в которой краткие высказывания чередовались с их объяснением в более многословном стиле» [Bronkhorst, 1991, p. 16].

комментария принцип критической оценки текста. По сути, именно об этом писал Ганери, утверждавший, что «в то время как *бхашья* означает извлечение и развитие философской систематики из *сутр*, *варттика* служит для критической оценки развитых таким образом идей, включая процессы защиты, пересмотра и вынесения решения» [Ganeri, 2010, p. 191].

### Комментарий типа *тика*

Комментарием, ориентированным на рассмотрение не столько содержания, сколько формы и языка текстов является так называемый *тика* (*tīkā*), чрезвычайно востребованный тип комментария, имевший целый ряд разновидностей, известных как *типпана* (*tippana*) или *типпани* (*tippanī*), *вритти* (*vṛtti*), *виварана* (*vivarāṇa*) и т.д. Узкая специализация этого типа комментария состояла в разъяснении глоссов — неясных, а также вышедших из употребления слов «корневого» текста. Таким образом, это был более чем традиционный тип комментария, существовавший не только в индийской, но и в целом ряде других литературных традиций, имеющих дело с древними текстами и нуждающихся для их верного прочтения в специализированных словарях и глоссариях.

В индийском контексте *тика* был школьным, обучающим комментарием, призванным объяснить сложную или устаревшую терминологию простым и доступным языком. При этом он предназначался не для начинающих, а для продвинутых студентов, стремившихся разобраться в лингвистических тонкостях учения. Е.А. Западова характеризовала его так: «тика — это тип комментария, объединяемый родовым понятием «шастра», т.е. теоретическое сочинение, типологически соответствующее европейским трактатам. ...Тика не преследовала цель низвести комментируемый текст до понимания адепта-профана. Тика предназначалась для изучения теми, кто уже усвоил основы теории, изложенной в комментируемом тексте, и теперь — на материале тики — имел возможность постичь традицию более глубоко и изоцирэнно» [Западова, 1993, с. 424].

Несмотря на то, что, как уже отмечалось, словари определяют *тика* как комментарий, связанный с объяснением непонятных и трудных слов, сохранившиеся сочинения этого жанра, несомненно, выходят за эти узко очерченные рамки. Быть может в меньшей степени это касается труда крупнейшего лингвиста сер. I тыс. н.э. Бхартрихари, написавшего сочинение под названием «Махабхашья-тика» с целью разобрать

гlossы в труде своего знаменитого предшественника Патанджали. Однако уже в «Ньяя-варттика-татпарья-тике» Дхармакирти (VII в.), к которому Дхармотгара (VIII–IX вв.) составил собственный субкомментарий — «Ньяя-бинду-тика», в основном обсуждается система буддийской логики, восходящая к Дигнаге и развиваемая Дхармакирти. Комментарий «Чатухшатака-тика», созданный с целью истолкования «Чатухшатаки» мадхьямика Арьядевы (III в.), почти полностью посвящен полемике с философскими школами санкхьи и вайшешики, и включает в себя не столько объяснение глосс, сколько развернутые философские дискуссии. Методы логических рассуждений являются основной темой и комментария «Юктишаш-тика-вритти» буддийского философа Чандракирти (около 600 г. н. э.). Количество примеров можно было бы продолжить, однако уже сказанное подтверждает, что описание различных видов индийских комментариев, включая комментарий типа *тика*, в теории достаточно сильно отличалось от их применения на практике. По сути, начиная с середины I тыс. н. э. название комментария уже не столько определяло его специфику и жанровое своеобразие, сколько указывало на его место в иерархии надстраивавшихся один над другим субкомментариев. Если бы эта тенденция сохранилась, то само название комментария, отражающее стремление перечислить все предшествующие ему типы, стало бы окончательно нечитаемым. Возможно, именно поэтому комментаторы следующего исторического этапа стали предпочитать поэтическую терминологию, украшая названия своих комментариев словами «зерцало» (*darpaṇa*), «лунный свет» (*sandrikā*), море (*taranginī*) и т.п.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Васубандху..., 1990 — *Васубандху*. Абхидхармакоша (Энциклопедия Абхидхармы). Раздел первый. Анализ по классам элементов / пер. с санскрита, введ., коммент. и реконструкция системы Е.П. Островской и В.И. Рудого. М.: Наука, 1990. 318 с.

Западова, 1993 — *Западова Е.А.* Второе рождение жанра тика (комментарий к текущей истории) // Буддизм в переводах. Альманах. 1993. Вып. 2. С. 424–441.

Исаева, 1996 — *Исаева Н.В.* Слово, творящее мир. От ранней веданты к кашмирскому шиваизму: Гаудапада, Бхартрихари, Абхинавагупта. М.: Ладомир, 1996. 271 с.

Исаева, 2000 — *Исаева Н.В.* Учение Шанкары: Брахман как взгляд и хвост (на материале комментария Шанкары к «Брахма-сутрам» Бадараяны 1.1.12–19) // История философии. 2000. Вып. 7. С. 39–65.

Классическая йога, 1992 — Классическая йога. («Йога-сутры» Патанджали и «Вьясабхашья») / пер. с санскрита, введение, коммент. и реконструкция системы Е.П. Островской и В.И. Рудого. М.: Наука, 1992. 261 с.

**Н.Р. ЛИДОВА**  
КОММЕНТАРИЙ В ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Лунный свет..., 1995 — Лунный свет санхьи. Ишваракришна. Гаудапада. Вачаспати Мишра / изд. подгот. В.К. Шохин. М.: Ладомир, 1995. 328 с.

Лысенко, 2009 — *Лысенко В.Г.* «Ньяя-бинду» Дхармакирти с комментарием Дхарматтары «Тика» // История философии. 2009. № 14. С. 170–206.

Островская, 1989 — *Островская Е.П.* Введение // *Аннамбхатта*. Тарка-санграха (Свод умозрений). Тарка-дипика (Разъяснение к своду умозрений) / пер. с санскрита, введение, коммент. и историко-философские исслед. Е.П. Островской. М.: Наука, 1989. С. 19–21.

Островская, 2011 — *Островская Е.П.* О жанре «Абхидхармакоша-бхашьи» («Энциклопедии буддийской канонической философии») Васубандху (IV– вв.) // Письменные памятники Востока. 2011. № 2 (15), осень-зима. С. 70–3.

Парибок, 2007 — *Парибок А.В.* О некоторых функциональных особенностях индийского коренного текста // Философия, религия и культура стран Востока: Материалы научной конференции. 7–10 февраля 2007 г. / сост. и отв. ред. С.В. Пахомов. СПб.: Изд-во Санкт-петербургского ун-та, 2007. С. 262–267.

Пименов, 2000 — *Пименов А.В.* Миманса в контексте этнической истории Индии // История философии. 2000. № 7. С. 132–162.

Рудой, Островская, 1999 — *Рудой В.И., Островская Е.П.* Санскрит в индийской культуре // Санскрит. СПб.: Санскрит, 1999. С. 5–19.

Сутры..., 1997 — Сутры философии Санхьи. Таттва-самаса; Крама-дипика; Санхья-сутры; Санхья-сутра-вритти / изд. подгот. В.К. Шохин. М.: Ладомир, 1997. 364 с.

Тавастшерна, 2000 — *Тавастшерна С.С.* Грамматика Панини и ее современное интерпретирование // Россия-Индия: перспективы регионального сотрудничества. М.: ИВ РАН, 2000. С. 76–79.

Тавастшерна, 2008 — *Тавастшерна С.С.* Становление и развитие лингвистической традиции в Древней Индии: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 193 с.

Тарка-санграха..., 1989 — *Аннамбхатта*. Тарка-санграха (Свод умозрений). Тарка-дипика (Разъяснение к своду умозрений) / пер. с санскрита, введение, коммент. и историко-философские исслед. Е.П. Островской. М.: Наука, 1989. 238 с.

Уддйотакара, 2013 — *Уддйотакара*. Ньяя-варгтика IV.1.19–21 / пер. с санскрита и коммент. В.К. Шохина // Философия религии: Альманах. 2013. С. 305–332.

Шанкара, 1997 — Шанкара. «Брахма-сутры». Комментарий Шанкары. Глава II, раздел III / пер. Н.В. Исаевой // *Степанянц М.Т.* Восточная философия. Вводный курс. Избр. тексты. М.: Восточная литература, 1997. С. 224–232.

Шанкара, 1993 — Шанкара. Избранные комментарии на Брахма-сутры Бадараяны / пер. с санскр., вступл. и комм. Н.В. Исаевой. М.: Наука, 1993. 272 с.

Шохин, 2001 — *Шохин В.К.* Ньяя-сутры. Ньяя-бхашья. Историко-философское исследование. М.: Восточная литература, 2001. 504 с.

Щербатской, 1995 — *Щербатской Ф.И.* Теория познания и логика по учению позднейших буддистов: в 2 т. СПб: Аста-Пресс, 1995.



Aklujkar, 1972 — *Aklujkar A.* The authorship of the Vākyapadya-Vṛtti // Wiener Zeitschrift fur die Kunde Sudasiens. 1972. Is. 16. Pp. 181–198.

Aklujkar, 1978 — *Aklujkar A.* The concluding verses of Bhartṛhari's Vākya-Kāṇḍa // Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute (1977–78; Diamond Jubilee Volume). 1978. Is. 58–59. P. 926.

Anacker, 1988 — *Anacker S.* Seven Works of Vasubandhu. Delhi: Motilal Banarsidass, 1988. 490 p.

Bhattacharya, 2013 — *Bhattacharya R.* The Base Text and Its Commentaries: Problems of Representing and Understanding the Cārvāka/Lokāyata // Argument: Biannual Philosophical Journal. 2013. Vol. 3, no. 1. Pp. 133–149.

Bronkhorst, 1991 — *Bronkhorst J.* Two literary conventions of classical India. Asiatische Studien // Etudes Asiatiques. 1991. No 45 (2). Pp. 210–227.

Bronkhorst, 1990 — *Bronkhorst J.* Vārttika // Wiener Zeitschrift fuer die Kunde Suedasiens. 1990. No 34. Pp. 123–146.

Bronkhorst, 1984–1985 — *Bronkhorst J.* Patañjali and the Yoga sūtras // Studien zur Indologie und Iranistik. 1984 [1985]. No 10. Pp. 191–212.

Bronkhorst, 1985 — *Bronkhorst J.* On the chronology of the Tattvārtha Sūtra and some early commentaries // Wiener Zeitschrift fur die Kunde Sudasiens. 1985. No 29. Pp. 155–184.

Bronkhorst, 1993 — *Bronkhorst J.* The Vaiśeṣika vākya and bhāṣya // Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute [for the years 1991 and 1992 (Amṛtamahotsava (1917–1992) Volume)]. 1993. No 72–73. Pp. 145–169.

Cardona, 1976 — *Cardona G.* Pāṇini: A Survey of Research. The Hague; Paris: Mouton, 1976. 384 p.

Cardona, 1975 — *Cardona G.* Paraphrase and Sentence Analysis: Some Indian Views // Journal of Indian Philosophy. 1975. No 3. Pp. 259–281.

Clooney, 1991 — *Clooney F.* Binding the Text: Vedānta as Philosophy and Commentary // Texts in Context: Traditional Hermeneutics in South Asia / ed. by Jeffrey R. Timm. Albany: State University of New York Press, 1991. Pp. 47–68.

Clooney, 1996 — *Clooney F.* Seeing Through Texts: Doing Theology among the Śrīvaiṣṇavas of South India. Albany; NY: State University of New York Press, 1996. 351 p.

Clooney, 1990 — *Clooney F.* Vedānta, Commentary, and the Theological Component of Cross-Cultural Study // Towards a Comparative Philosophy of Religions / eds. F. Reynolds and D. Tracy. Albany: State University of New York Press, 1990. Pp. 287–314.

Culter, 1992 — *Culter N.* Interpreting Tirukkuraḷ: The Role of Commentary in the Creation of a Text // Journal of the American Oriental Society. 1992. No 112.4. Pp. 549–566.

Das, Kulkami, 2013 — *Das M., Kulkami A.* Discourse level tagger for Mahābhāṣya // A Sanskrit commentary on Pāṇini's Grammar. Proceedings of ICON. 10<sup>th</sup> International Conference on Natural Language Processing. Noida, India, 2013.

Datta, 1987 — Encyclopaedia of Indian literature / ed. by Datta A. New Delhi: Sahitya Akademi, 1987. Vol. I: A — Devo. 987 p.

Fish, 1980 — *Fish S.* Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. 394 p.

Freschi, 2012 — *Freschi E.* Proposals for the Study of Quotations in Indian Philosophical Texts // *Religions of South Asia*. 2012. Vol. 6. No 2. Pp. 161–189.

Ganeri, 2010 — *Ganeri J.* Sanskrit Philosophical Commentary // *Journal of the Indian Council of Philosophical Research*. 2010. Is. 25.1. Pp. 107–127.

Coward, Kunjunni, 1990 — *Coward H.G., K. Kunjunni Raja.* Encyclopedia of Indian Philosophers. Princeton: Princeton University Press, 1990. Vol. 5: The Philosophy of the Grammarians. 622 p.

Houben, 2012 — *Houben J.E.M.* Grammar & Other Modes of the Mind // *Chikafumi Watanabe, Michele Desmarais, Yoshichika Honda.* *Saskta-sādhuta: Goodness of Sanskrit. Studies in honour of Professor Ashok Aklujkar.* New Delhi: D.K. Printworld, 2012. Pp. 311–329.

Kielhorn, 1876 — *Kielhorn L.F.* *Kātyāyana and Patanjali: Their Relation to Each Other and to Pāṇini.* Bombay, 1876. Pp. 1–64.

Kielhorn, 1880–1885 — *Kielhorn L.F.* (ed.) *The Vyākaraṇa-Mahābhāṣya of Patanjali: in 3 vols.* Bombay: Government Central Press, 1880–1885.

Kosambi, 1975 — *Kosambi D. D.* *An Introduction to the Study of Indian History.* Bombay: Popular Prakashan, 1975. 300 p.

Minkowski, 2005 — *Minkowski C.* What Makes a Work “Traditional”? On the Success of Nīlakaṇṭha’s Mahābhārata Commentary // *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia / ed. by Federico Squarcini.* Firenze: Firenze University Press, 2005. Pp. 225–252.

Monier Williams, 2002 — *Monier Williams M.* *A Sanskrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically Arranged to cognate Indo-European Languages.* Delhi: Motilal Banarsidass, 2002. 1333 p.

Nyāyakośa, 1928 — *Nyāyakośa or Dictionary of Technical Terms of Indian Philosophy.* Bhīmacārya Jhalakīkar / revised by Vasudev Shastri Abhyankar. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1928. 1113 p.

Othmar, 1990 — *Othmar G.* *Hermeneutics and Language in Pūrva Mīmāṃsā: A Study in Śābara Bhāṣya.* Delhi: Motilal Banarsidass, 1990. 174 p.

Paranjpe, 1941 — *Paranjpe V.G.* *The text of the Nyāya-sūtras according to Vācaspatimīśra // PAIOC.* 1941. Is. 10. Pp. 296–309.

Pollock, 2003 — *Pollock S.* *Sanskrit Literary Culture from the Inside Out // Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia.* Berkeley [etc.]: Univ. of California Press, 2003. Pp. 39–130.

Pollock, 2006 — *Pollock S.* *Literary Culture and Manuscript Culture in Precolonial India // History of the Book and Literary Cultures / ed. by Simon Eliot, Andrew Nash, Ian Willison.* L.: British Library, 2006. Pp. 77–94.

Preisendanz, 2005 — *Preisendanz K.* *The Production of Philosophical literature in South Asia during the Pre-colonial Period (15<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> centuries): The case of the Nyāyasūtra commentarial Tradition // Journal of Indian Philosophy.* 2005. Vol. 33. Pp. 55–94.

КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Preisendanz, 2008 — *Preisendanz K.* Text, Commentary, Annotation: Some Reflections on the Philosophical Genre // *Journal of Indian Philosophy*. 2008. Vol. 36. Pp. 599–618.

Sen, 2003 — *Sen Prabal Kumar*. Nyāyasūtras with Nyāyarahasya of Rāmabhadrasārvabhauma and Ānvikṣikīttattvavivaraṇa of Jānakīnātha Cūḍāmaṇi. Kolkata: The Asiatic Society, 2003. Vol. I. 945 p.

Tubb, Boose, 2005 — *Tubb G.A., Boose E.R.* Scholastic Sanskrit: A Handbook for Students. NY: American Institute of Buddhist Studies, 2005. 276 p.

Wezler, 1974 — *Wezler A.* Some Observations on the Yuktidīpikā // XVIII. Deutscher Orientalistentag. Vorträge hrsg. von W. Voigt. Wiesbaden: Franz Steiner (Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft Suppl. II), 1974. Pp. 434–455.

Witzel, 1997 — *Witzel M.* The Development of the Vedic Canon and its Schools: The Social and Political Milieu // *Inside the Texts, Beyond the Texts. New Approaches to the Study of the Vedas* / ed. by M. Witzel. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Pp. 257–348.

## ПРАВОСЛАВНОЕ БОГОСЛУЖЕНИЕ КАК КОММЕНТАРИЙ К БИБЛЕЙСКОМУ ТЕКСТУ

**Информация об авторе:** Александр Шамильевич Гумеров, старший преподаватель, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет (ПСТГУ), Новокузнецкая ул., д. 23 Б, 115184 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-3335-1141>

E-mail: a\_gumerov@mail.ru

**Аннотация:** Православное богослужение активно использует библейский текст, который не просто звучит в храме, но и толкуется и комментируется через богослужебные тексты. Особый интерес представляют богослужебные тексты праздников, посвященных событиям евангельской истории. В таких случаях отрывок евангельского текста, повествующий об этих событиях, неоднократно звучит за праздничным богослужением, а гимнографические тексты не только поэтически перелагают его, но и объясняют его глубинный смысл. На примере богослужения праздника Сретения Господня, посвященного встрече Младенца Христа со старцем Симеоном (Лк 2:22–39), в статье приводятся образцы использования в богослужебных текстах всех основных принципов византийской экзегезы — исторического комментария, аллегорезы и типологических приемов.

Кроме того, в статье рассматриваются уникальные возможности осмысления библейского текста (а в частности, событий евангельской истории), которые открывает богослужебная традиция. Важнейшей особенностью восприятия и осмысления событий, описанных в Евангелии, в пространстве православного богослужения является «воспоминание» этих событий. При этом богослужебное «воспоминание» — это не мысленное возвращение к минувшему, а реальное переживание произошедших событий. События, о которых говорит библейский текст, для участников богослужения актуализируются. Празднуемые события осмысливаются как происходящие здесь и сейчас. Подход православного богослужения стремится к тому, чтобы стереть грань между участником богослужения и событиями, описанными в евангельском тексте. Богослужение помещает молящегося в одну плоскость с евангельскими персонажами. Это отношение православного богослужения к библейскому тексту можно воспринимать, как особый уникальный способ комментирования текста.

**Ключевые слова:** богослужение, экзегетика, Библия, литургия, праздник Сретения, типология, аллегория, воспоминание.

© 2024. Alexander Sh. Gumerov

## ORTHODOX CHURCH SERVICE AS A COMMENTARY TO THE BIBLICAL TEXT

**Information about the author:** Aleksandr Sh. Gumerov, Assistant Professor, St. Tikhon Orthodox University for Humanities (STOU), Novokuznetskaya 23 b, 115184 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-3335-1141>

E-mail: a\_gumerov@mail.ru

**Abstract:** The Orthodox church actively uses the Biblical text during services, not only reading it but also interpreting and explaining it through liturgical texts. Feast days celebrating events of the Evangelical history are of particular interest, as in such cases a fragment of the Evangelical text is repeatedly read during the service; and the text of the hymns not only retells the event in verses but also explains its deep meaning. The article examines how the main principles of Byzantine exegesis (such as historical commentary, allegorism, and typological methods) are used in liturgical texts, by the example of the celebration of the Presentation of Jesus in the temple, dedicated to the meeting of the Infant Jesus and Simeon (Luke: 2:22–39). It also considers the unique possibilities of understanding Biblical texts (especially Evangelical narratives) afforded by the liturgical tradition. The main peculiarity in the reception and understanding of the events described in the New Testament during the service is the “recollection”. The liturgical “recollection” is not a mental reenactment of the past, but a real emotional experience. For those who take part in the service, Biblical facts become actual, and the events they celebrate are perceived as something happening here and now. The Orthodox service seeks to blur the line between participants to the service and the events told in the Evangelical text, putting the worshipper in one place with the Evangelical characters. The attitude of the Orthodox service towards the Bible text can be seen as a unique method of commentary.

**Keywords:** church service, exegesis, Bible, liturgy, Presentation of Jesus in the Temple, typology, allegory, recollection.

### *Что такое православное богослужение*

Богослужение православной Церкви представляет собой сложный комплекс внешних действий (обрядов), а также чтения и пения богослужебных текстов. Богослужебные тексты — большой и постоянно пополняемый корпус произведений гимнографических жанров. Среди текстов, которые звучат на православном богослужении, значительную часть составляют собственно библейские тексты, как дохристианские (это, прежде всего, книга Псалтырь — сборник ветхозаветной поэзии), так и новозаветные<sup>1</sup>. Кроме того, за богослужением звучат гимнографические произведения, которые созданы в разные эпохи и продолжают создаваться и теперь.

Значительная часть православного богослужения так или иначе связана с календарем. Существует определенный набор богослужений, который устав церкви предписывает совершать на каждый день.

<sup>1</sup> Псалтырь целыми псалмами и отдельными отрывками звучит на каждом православном богослужении. Отрывки из Нового Завета положено читать за каждой Литургией и всенощным бдением (богослужение великих праздников). Значительные по объему отрывки различных ветхозаветных книг (паремии) нередко читаются на вечерни и в особых случаях на службе часов. Кроме того, за богослужением часто звучат небольшие отрывки библейских текстов (например, так называемые «библейские песни»).

При этом по своему замыслу каждое из этих богослужений относится к определенному времени суток — и дня, и ночи<sup>2</sup>. Определенные богослужебные тексты неизменно исполняются на каждом из этих богослужений<sup>3</sup>, а также их дополняют многочисленные молитвословия, изменяемые в зависимости от дня недели, или дня года<sup>4</sup>. Из-за этих изменяемых частей каждое богослужение в году уникально<sup>5</sup>.

Особенностью православного календаря является то, что каждый день недели и года посвящен воспоминанию о каком-нибудь событии библейской и церковной истории или чествованию какого-нибудь определенного святого. Логично, что каждое воскресенье согласно церковному календарю посвящено празднованию воскресения из мертвых Иисуса Христа. В пятницу в богослужении вспоминается распятие и крестная смерть на Голгофе. Подобные богослужебные темы соответствуют каждому из дней недели<sup>6</sup>. Особые богослужебные темы можно проследить и по годовому кругу.

### *Библейский текст в православном богослужении*

Нередко богослужение, как в изменяемых, так и неизменяемых своих частях, предлагает толкование и осмысление библейского текста. Наиболее интересны случаи, когда гимнографические богослужебные тексты используют библейские тексты, звучащие на том же богослужении. В таком случае гимнографический текст напрямую комментирует, объясняет и актуализирует прозвучавший библейский текст.

Можно привести следующие примеры обращения к библейскому тексту в гимнографических произведениях:

**Это, во-первых, богослужения праздников, имеющих библейскую основу.** Большое количество церковных праздников установлено в воспоминание тех или иных евангельских событий (Рождество, Крещение, Благовещение и многие другие). За богослужением

<sup>2</sup> Разумеется, в обычной приходской практике это оказывается невыполнимо.

<sup>3</sup> Неизменные части суточных богослужений (вечерни, повечерия, полунощницы, утрени, службы часов) содержатся в книге, называемой Часослов.

<sup>4</sup> Изменяемые части богослужений содержатся в книгах Октоих, Миней и Триоди.

<sup>5</sup> Принцип соединений различных изменяемых частей богослужения на каждый день года представлен в книге Типикон в главах 48, 49 и 50. См., например: [Типикон, 1992].

<sup>6</sup> Основные темы каждого дня недели можно проследить по богослужебным текстам книги Октоих.

этих праздников обязательно читается евангельский отрывок, излагающий события, легшие в основу данного праздника, а гимнографические тексты предлагают осмысление этого праздничного события<sup>7</sup>.

**Во-вторых, это богослужения, зависящие от лекционария.** Лекционарий — это распределение отрывков из Библии (преимущественно, из Нового завета) для чтения за богослужением в каждый день церковного года. Так, например, за основной церковной службой — литургией — текст всех четырех Евангелий прочитывается в течение года, от праздника Пасхи до следующей Пасхи, начиная с Евангелия от Иоанна. Таким образом, в воскресенье Пасхального периода<sup>8</sup> за литургией читается определенный отрывок Евангелия от Иоанна, который напрямую не связан с темой воскресения Христа, но который находит свое осмысление в различных гимнографических произведениях, звучащих в этот день. Так, в третье воскресенье от Пасхи в храме читается евангельский отрывок об исцелении расслабленного, и эта же тема появляется во многих песнопениях этого дня. То же отношение читаемого за литургией евангельского текста и тем, поднимаемых в богослужении этого дня, можно проследить в четвертое и в пятое воскресенье после Пасхи, а также в течение трех воскресений, предшествующих великому посту.

Стоит отметить, что лекционарий менялся со временем, и в некоторых случаях можно проследить, как гимнографические тексты используют и объясняют евангельские тексты, которые некогда в древности читались в этот день, но в современной богослужебной практике были заменены на другие. Так, во второе воскресенье великого поста богослужебной темой звучит притча о блудном сыне (в современной богослужебной практике этот евангельский отрывок читается за неделю до поста), в четвертое воскресенье поста в богослужении активно используется сюжет притчи о милосердном самарянине, а в пятое воскресенье — притчи о богаче и Лазаре (хотя в современной практике в эти дни за богослужением читаются совсем другие отрывки).

<sup>7</sup> Тут необходимо отметить, что слово «праздник» здесь употребляется в значении более широком, чем привычное. Раздел литургики (науки, изучающей богослужение), называемый эртология, исследует не только «праздники» в их бытовом понимании, но и все календарные даты, посвященные тем или иным сакральным воспоминанием. В этом смысле, день страстной седмицы — Великая пятница, как воспоминание страстей Христовых, также нередко в литургии называется праздником. О литургическом понимании праздника см.: [Киприан, 2002].

<sup>8</sup> Празднование праздника Пасхи согласно православному календарю длится 39 дней. То есть на этот период приходится пять воскресений, не считая самой Пасхи.

И, наконец, многие **богослужебные тексты толкуют и интерпретируют различные библейские сюжеты**, не читающиеся за данным богослужением. Так, например, известное гимнографическое произведение — великий покаянный канон Андрея Критского — целиком представляет собой осмысление, порой весьма неожиданное, различных сперва ветхозаветных, а потом и новозаветных сюжетов и образов.

### *Типы церковной интерпретации библейского текста*

В христианской традиции всегда существовало представление о необходимости комментирования и особой интерпретации библейского текста. Новый завет содержит немало примеров интерпретации предшествующих ему ветхозаветных текстов. Позднее христианские экзегеты продолжили эту традицию уже по отношению не только к ветхозаветному тексту, но и к самому новозаветному, сформулировав несколько возможных подходов к толкованию библейского текста.

Первый и самый очевидный подход христианских экзегетов к комментированию библейского текста — это **исторический**. Автор такого комментария восстанавливает исторический и культурный контекст тех или иных событий, описанных в Библии, дает историческое пояснение реалий, упомянутых в библейском рассказе. Например, следуя историческому подходу, экзегет в связи с упоминанием в Евангелии праздника пасхи может привести историю установления этого праздника в книге Исход или упомянуть об особенностях празднования пасхи во времена земной жизни Иисуса Христа.

Гораздо интересней весьма распространенный среди толкователей библейского текста античного и византийского периода **аллегорический** подход. В библейском рассказе в целом и в конкретных его деталях комментатор видит иносказательное описание определенных реалий духовной и нравственной жизни человека или указание на реалии жизни церкви, современной толкователю. При таком подходе, например, рассказ о ветхозаветной пасхе и исходе евреев из Египта воспринимается как аллегория христианского таинства крещения<sup>9</sup> и подтверждение этому толкователь может видеть в параллелях между подробностями исторического повествования и отдельными деталями обряда.

Современному читателю такой подход к объяснению текста может показаться искусственным и странным. Но, чтобы понять, почему та-

<sup>9</sup> Такую интерпретацию можно найти, например, в самой Библии — в посланиях апостола Павла (1 Кор 10:1–2).



кой метод комментирования был широко употребим в течение многих столетий, следует вспомнить, что в Библии есть немало текстов, предполагающих именно аллегорическое понимание. Например, в притче о сеятеле (Мф 13:3–9) основным способом комментирования будет не исторический подход (рассказывающий о проведении посевных работ в Палестине первого столетия от Рождества Христова), а раскрытие аллегорических образов, встречающихся в этом сюжете (птицы, клюющие зерно — дьявол, сорняки — мирские заботы, иссушающее солнце — гонения и испытания веры и т.д.). Собственно, именно такое объяснение и дается этому сюжету в самом Евангелии. Странники аллегорического толкования просто распространяют этот подход на весь библейский текст.

Как частные примеры аллегорического толкования можно привести анагогический подход, когда через иносказательные образы раскрываются реалии грядущего Божьего Царства и вечной жизни; а также тропологический, когда иносказание используется для уяснения нравственных истин<sup>10</sup>.

Третий распространенный в византийской экзегезе подход к пониманию и комментированию библейского текста — **типологический**. При типологическом подходе многие ветхозаветные события воспринимаются как прообраз (то есть, изображение или тень) евангельских событий и жизни Иисуса Христа. Так, в обрядах совершения пасхи, например, в том, что пасхального ягненка надлежало есть, не разламывая его костей, еще евангелист Иоанн видит образ Иисуса Христа, которому при завершении распятия не перебивают костей голеней. Агнцем — жертвенным животным — Иисуса в Новом Завете называет также и Иоанн Креститель (Ин 1:29), и апостол Павел: «Пасха (то есть, пасхальный агнец — А.Г.) наша, Христос, заклан за нас» (1 Кор 5:7).

Логика, позволяющая интерпретировать библейский текст таким образом, следующая. Еще апостол Павел воспринимает Ветхий завет как тень или отражение завета Нового (см.: Кол 2:16–17 и Евр 10:1). В восприятии толкователя евангельские события и личность самого Иисуса Христа оказываются настолько масштабными, что «отбрасывают тень», накладывая свой отпечаток не только на последующую историю, но и на предыдущую. То, что в последующей христианской истории в некоторых событиях и личностях можно увидеть образ Евангелия и самого Христа, очевидно. И такое «изображение» Христа

<sup>10</sup> Несмотря на то, что упомянутые «небуквальные типы толкований» отвечают парадигме аллегорезы — замещению буквального смысла духовным — нередко в схоластической традиции они рассматриваются как особые виды экзегезы (см.: [Православная энциклопедия, 2001, с. 28–29]).

не всегда осознанное. В понимании экзегетов, личность Христа отражается не только в будущих событиях, но и в событиях Ветхого завета. Нужно только уметь эти отражения, эти тени отыскать. Поиском таких образов Христа в Ветхом завете и занимается типологический подход.

Все эти возможные подходы к библейским текстам, характерные для византийских экзегетических комментариев, можно проследить и по гимнографическим произведениям, осмысляющим библейскую тематику.

*Толкование библейского текста  
на примере богослужения праздника  
Сретения Господня*

Для примера я рассмотрю богослужение праздника Сретения, которые празднуется на сороковой день после Рождества — то есть, 2 февраля по юлианскому календарю<sup>11</sup>. Этот праздник установлен в воспоминание событий, описанных в Евангелии от Луки (Лк 2:22–39). Иосиф и Дева Мария принесли сорокадневного младенца Иисуса в Иерусалимский храм для совершения положенных обрядов. По Моисееву Закону, каждого мальчика, первенца у своей матери («разверзающего ложесна»), надлежало посвятить Богу и принести за него в храме положенную жертву. В тот момент в храм по божественному вдохновению приходит один человек по имени Симеон. Евангелие сообщает о нём, что «ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа». Взяв Младенца на руки, он возносит молитву: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром, потому что видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов...» Кроме того, он предсказывает о Младенце Иисусе, что тот сделается предметом пререканий, а Деве Марии говорит, что ей самой оружие пройдет душу, предсказывая тем самым, что она будет свидетельницей страданий своего Сына. Праздник называется по-славянски Сретение, то есть «встреча», потому что это событие воспринимается церковным сознанием, как встреча нового и ветхого заветов. (Кстати, само название предлагает определенную интерпретацию евангельских событий.)

Евангельский текст, описывающий это событие, за богослужением праздника читается дважды: во-первых, на службе, совершаемой на-

<sup>11</sup> 15 февраля по новому стилю.

кануне праздника (так называемом всенощном бдении) и в сам день праздника на литургии. Кроме того, отрывок из этого евангельского рассказа — молитва праведного Симеона — звучит на каждом вечернем богослужении, и в том числе и накануне этого праздника.

Авторы гимнографических текстов, звучащих за богослужением в этот праздник — замечательные византийские поэты Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ок. 753), Андрей Критский (ок. 660–740), Косма Маиумский (VIII в.), Герман, патриарх Константинопольский (VII век — 740).

Примером исторического комментария к евангельскому рассказу о встрече младенца Христа и праведного Симеона в богослужении праздника Сретения можно назвать чтение нескольких ветхозаветных отрывков, которые звучат на богослужении, совершаемом накануне праздника — всенощном бдении<sup>12</sup>. Читается отрывок из книги Исход, где описывается, как Бог повелел Моисею посвящать Ему всех первенцев в Израиле от человека до скота. В этом же отрывке объясняется смысл этого установления — для всех поколений израильтян это должно служить напоминанием о той ночи, когда Господь сохранил первенцев еврейских, тогда как египетские первенцы погибли. Далее читается отрывок из книги Левит, где говорится о том, что мать, родившая сына, должна на сороковой день принести в храме положенную жертву очищения — двух молодых голубей или двух горлиц (о завершении «дней очищения» упоминает и евангельский текст (Лк 2:22)). И, наконец, читается отрывок из книги Левит, где Господь говорит, что вместо всех первенцев израильских избирает Себе для служения в храме всех потомков колена Левия — левитов<sup>13</sup>. Последний исторический комментарий кажется особенно ценным, так как он объясняет, почему посвященный Богу младенец не остается при храме — на храмовое служение вместо первенцев по повелению Бога назначаются левиты. Эти отрывки восстанавливают необходимый исторический контекст и позволяют людям, присутствующим на богослужении праздника Сретения, понять, для чего Дева Мария и Иосиф принесли Младенца Христа тогда в Иерусалимский храм.

Но гимнографам — авторам других богослужебных текстов праздника — исторический подход кажется недостаточно интересным; этот тип осмысления евангельского текста мало подходит для поэзии. Однако в песнопениях вспоминаются и евангельская канва, и ветхозаветные постановления, побудившие святое семейство прийти тогда в храм. Кроме того, при изложении событий праздника гимнографы

<sup>12</sup> Такие чтения отрывков из Ветхого Завета на всенощном бдении называются паремиями.

<sup>13</sup> Все три отрывка объединены в одну паремию.

руководствуются не только каноническим евангельским текстом, но и апокрифами. Гимнограф Косма Маиумский дважды называет праведного Симеона священником [Миня, 1981, с. 28]. Этого не сообщается в Евангелии от Луки, но упоминается в Протоевангелии Иакова [Апокрифы, 1989, с. 127], христианском апокрифе второй половины II века.

Аллегорическим подходом в своем осмыслении евангельских событий в богослужении праздника Сретения пользуется известный гимнограф Андрей Критский. Еще по его великопостному покаянному канону видно, что аллегореза — любимый поэтический прием этого автора. В одном из своих песнопений к празднику он сравнивает двух горлиц, которых Иосиф приносит как жертву Богу, а значит и самому Младенцу Иисусу, с двумя народами, составляющими Церковь — израильтянами и «от язычников новоизбранными людьми», а двух голубиных птенцов Христос принимает как Основатель Ветхого и Нового Заветов [Миня, 1981, с. 28–29].

Но для авторов богослужебных тестов особое значение имеет, конечно, не аллегорическое объяснение второстепенных подробностей, а личность Иисуса Христа, к кому и обращены эти молитвословия. Понимание праздника строится на осмыслении личности Иисуса Христа. Часто это осмысление строится на парадоксальных противопоставлениях.

«Ветхий денми» (в христианской традиции одно из именовании Сына Божия [Православная энциклопедия, 2004, с. 54–55]) становится Младенцем, и над святым и чистейшим Богом совершаются обряды посвящения и очищения.

**Младенствуеши мене ради, Ветхий деньми, чищением приобщаешься, Чистейший Боже...** [Миня, 1981, с. 29]      Становишься младенцем ради меня, Ветхий денми, и приобщаешься обрядам очищения, чистейший Бог...

Тот, Кто дал Моисею закон о посвящении первенцев, Сам как человек подчиняется этому закону.

Приими, Симеоне, Егоже под мраком Моисей **законополагающа** провиде в Синаи, Младенца бывша, **закону повинующася...** [Там же, с. 23]      Прими на руки, Симеон, Законодателя, Которого прозревал Моисей во мраке на Синае, ставшего Младенцем и повинующегося Закону<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Здесь и далее в работе используется русский перевод богослужения, выполненный иеромонахом Амвросием (Тимротом) [Переводы богослужебных книг].

Предвечное Слово Бога, носимое на небесных престолах, принимается как младенец на руки старца Симеона.

Неописанное Слово и Пресущное, <b>Небесными престолами носимое</b> со славою, <b>приемлет на руки</b> Симеон, вопия: ныне отпусти мя, по глаголу Твоему, Спасе, верных спасение и наслаждение [Там же, с. 22].	Слово, беспредельное и сверхсущественное Небесными Престолами носимое со славою принимает во объятия Симеон, взывая: «Ныне отпусти меня, по слову Твоему, Спаситель, верных спасение и наслаждение!»
--	--

Не старец Симеон держит младенца Христа, но Сам Младенец (как Вседержитель) держит его. Ведь это старец просит у Младенца, чтобы Тот его отпустил.

Не старец Мене <b>держит</b> , но Аз <b>держу</b> его: той бо от Мене отпущения просит [Там же, с. 34].	Не старец Меня держит, но Я <b>держу</b> его: ибо он у Меня отпущения просит.
---	---

Принимая на руки саму Жизнь (Жизнодавца) старец Симеон просит освободить его от этой временной жизни.

<b>Живот</b> же носяй <b>живота</b> прошаше разрешения.	Он (Симеон — А.Г.), Жизнь неся, просил от жизни земной освобождения.
---	--

Особенное емко и красиво эти противопоставления, встречающиеся в различных богослужебных текстах, собраны в одном песнопении, написанном Космой Маиумским:

Носимаго на колеснице Херувимстей и певаемого в песнях Серафимских носящи на руку Богородица Мария, неискусобратно из Нея воплощагося, Законодавца, закона исполняюща чин, подаяше рукам старца иерея. Живот же носяй живота прошаше разрешения, глаголя: Владыко, ныне отпусти мя возвестити Адаму, яко видех непреложна Отроча, Бога Превечнаго и Спаса мира [Там же, с. 28].	Носимого на колесницах Херувимских и воспеваемого в песнях Серафимов, Установившего Закон и исполняющего устав Закона, неся в объятиях Богородица Мария, без искуса брачного воплотившегося от Нее, давала на руки старцу-священнику. И он, Жизнь неся, просил от жизни земной освобождения, возглашая: «Владыка, ныне отпусти меня возвестить Адаму, что увидел я неизменного Младенца, Бога Предвечного и Спасителя мира!»
---	--

В этом песнопении внимание привлекает и интересная форма. Автор использует при стихосложении принцип параллелизма, характерного для ветхозаветной поэзии, который иногда называют «рифмой смыслов».

Конечно, гимнографы не могли оставить без внимания прообразы этого события в Ветхом завете. Примеры типологического толкования евангельского рассказа о Сретении можно найти во многих песнопениях этого праздника.

Во-первых, в самом обряде посвящения Богу первенцев видится образ предвечного рождения Сына от Бога-Отца.

В законе сени и писаний образ видим, вернии, всяк мужеский пол, ложесна разверзая, свят Богу. Тем перворожденное Слово Отца безначальна, Сына первородящая Материю неискусомужно, величаем [Там же, с. 34].	В тени и букве Закона мы, верные, усматриваем образ: всякое существо мужского пола, разверзающее утробу матери, посвящено Богу; потому перворожденное Слово, Сына Отца безначального, перворождаемого не знавшей мужа Матерью, мы величаем.
---	---

Этот закон как бы установлен для того, чтобы когда-нибудь совершиться над Тем, кто един Свят и еще прежде бытия мира является первородным Сыном.

Еще один пример типологического толкования можно найти во втором ветхозаветном отрывке, который читается за вечерним богослужением. Если первый отрывок, как мы говорили, повествует об истории установления обрядов, ради которых младенца Христа принесли в храм, то связь второго отрывка с празднуемым событием на первый взгляд не очевидна. Этот отрывок рассказывает о призвании на пророческое служение пророка Исаии (Ис 6:1-12). Будущий пророк видит в храме на престоле Бога, окруженного небесными силами, и приходит в трепет и ужас. Тогда один из предстоящих Божьему престолу шестокрылых серафимов, взяв клещами раскаленный уголь, прикасается им устам Исаии. После этого, в ответ на вопрос Бога: «Кого Мне послать? И кто пойдет к народу сему?», Исаия с готовностью откликается: «Вот я, пошли меня!». И Бог посылает его на проповедь.

Это же видение вспоминается и в одном из песнопений праздника Сретения:

Яко виде Исаия образно на престоле превознесена Бога, от Ангел славы доиносима, о, окаянный, — вопиаше, — аз: провидех бо воплощаема Бога, Света Невечерня и мира владычествующа [Там же, с. 32].

Когда Исаия увидел в прообразе превознесенного на престоле Бога, окружаемого Ангелами славы, он взывал: «О, я несчастный! Ведь предвидел я воплощаемого Бога, светом немеркнущим и миром владычествующего»

Но описанный здесь прообраз еще интересней и неожиданней. Образом боговоплощения является сам уголь, который принимает пророк. Раскаленный уголь — это физическое вещество, материя, пронизанная невещественным огнем. Христианская экзегеза воспринимает его как яркий образ соединения во Христе человечества и Божества. Праведный Симеон принимает на руки богомладенца Христа, как некогда пророка Исаии касается раскаленный уголь:

«Очищается Исаия, от Серафима уголь прием, — старец вопиаше Богоматери, — Ты, якоже клещами, руками просвещаеши мя, подавши, Егоже носиши».

«Огонь, — рече, — носиши, Чистая: Младенца боюся объяти Бога, Света Невечерняго и миром владычествующа» [Там же].

«Очищается Исаия, от Серафима уголь приняв, — взывал старец к Богоматери, — Ты же просвещаешь меня, руками, как клещами подав мне Тобой Носимого».

«Огонь несешь Ты, Чистая; страшусь принять в объятия Младенца — Бога, светом немеркнущим и миром владычествующего»

Гимнографическая форма дает возможность в едином поэтическом пространстве использовать образную систему сразу нескольких библейских цитат — и евангельской, и ветхозаветной историй. Прикоснувшийся к божественному углю Исаия посылается пророчествовать народу, праведный Симеон также, приняв в свои объятия «уголь» — младенца Христа, начинает пророчествовать: предсказывает страдания Христа и материнские страдания Богородицы.

В христианской экзегетике уголь, которым были очищены уста пророка Исаии, толкуется как образ причастия. Эта мысль звучит неоднократно в молитвах перед причащением (например, «уголь Тела Твоего да будет мне, помраченному, в просвещение» [Молитвослов, 2000, с. 175]). В греческой традиции ложечка, которой подается причастие, называется *λαβίς*, то есть «клещи». Слова, которые серафим обращает к Исаии после того, как коснулся углем его уст, повторяет про себя священник после причастия: «Се прикоснуся устам моим, и отгнет беззакония моя и грехи моя очистит».

Параллель между Сретением и причастием можно проследить и в богослужении праздника. Обращаясь к Богородице как к «таинственным клещам, носящим уголь», то есть Христа, гимнограф вопрошает Её: «как Ты питаешь Питающего всех?» [Миняя, 1981, с. 34] Питающего, вероятно, Своими телом и кровью.

На этом я остановлюсь в своем разборе толкований и интерпретаций евангельского текста, которые можно найти в богослужебных текстах праздника Сретение. Еще раз напомню, что пример этого праздника я выбрал совершенно случайным образом. Не менее интересные примеры комментирования и интерпретации библейского текста, основанного также на описанных здесь принципах, можно найти во всех богослужениях, опирающихся на библейский текст.

### *Осмысление через погружение*

Из приведенного выше разбора богослужебных текстов видно, что при осмыслении библейских текстов гимнографы пользуются всеми методами и традициями византийской экзегезы. Это и исторический комментарий, и аллегорический, и типологический метод. Кроме того, особенность поэтической формы гимнографических текстов открывает авторам возможности новых приемов осмысления библейских текстов. Нередко используется параллелизм, который дает возможности делать парадоксальные и неожиданные противопоставления, а использование в одном поэтическом произведении образной системы сразу нескольких библейских цитат позволяет открывать неожиданные типологические сопоставления. При раскрытии всего многообразия смыслов библейского текста в центре внимания гимнографов оказывается личность Иисуса Христа. Вся библейская история — как новозаветная, так и ветхозаветная — осмысляется через эту Личность.

Однако необходимо отметить еще одну особенность осмысления событий, описанных в евангельском тексте авторами-гимнографами. Практически все богослужебные тексты воспринимают евангельские события как совершающиеся здесь и сейчас. Особенно ярко это выражают слова «днесь» (то есть, сейчас или сегодня) и «ныне», которые часто встречаются в богослужебных текстах. Не исключение здесь и богослужение праздника Сретение: «Днесь Симеон на руки Господа славы подъемлет...» [Миняя, 1981, с. 27], «Днесь Симеон старец во храм входит, радуясь духом...» [Там же]



На горе Синайстей древле виде Моисей задняя Божия, и тонкий Божественный глас сподобися во мраке же и вихре слышати. **Ныне** же Симеон воплощенного Бога непреложне нас ради на руки прият... [Там же, с. 31]

В древности на горе Синай Моисей увидел Бога сзади<sup>15</sup> и удостоился неясно слышать Божественный глас во мраке и буре; ныне же Симеон принял во объятия ради нас неизменно воплотившегося Бога

Подобное восприятие событий евангельской истории можно проследить по богослужению любого праздника. Богослужение вводит присутствующих в храм в пространство событий, описанных в евангельском тексте. И молящиеся становятся не просто зрителями этих событий, но и непосредственными действующими лицами. Участники богослужения напрямую обращаются к жившим в древности участникам евангельской истории: «Богоносец Симеон, приди и возьми на руки Христа, Которого родила Дева Чистая Мария». «О дочь Фануилова (то есть, Анна-пророчица — А.Г.), приди, стань с нами и благодари Христа Спасителя, Сына Божия» [Минея, 1981, с. 34]. При этом молитва старца Симеона «Ныне отпускаеши...» возносится в храме, как молитва всех прихожан.

Этот принцип отношений богослужения и евангельских событий задается самим евангельским текстом. Основное христианское богослужение — Литургия рождается из евангельских событий — Тайной вечери. Согласно евангельскому рассказу, Иисус Христос, установив накануне своих страданий это таинство, повелел: «сие творите в Мое воспоминание» (Лк 22:19). При этом воспоминание, о котором здесь говорится — это не мысленное возвращение к минувшему, а реальное переживание произошедших событий.

«На библейском языке слово “воспоминание” (греч. ἀνάμνησις) означает нечто большее, чем воспроизведение в памяти минувшего. Свидетельством того является история вдовы из Сарепты Сидонской и ее сына, которых посетил пророк Илия (3 Цар 17:8–24). “Ты пришёл ко мне напомнить грехи мои и умертвить сына моего” (3 Цар 17:18) — сказала она Илию, когда ее сын преставился Богу. Из этого видно, что она объясняла смерть сына как наказание ей за её грехи в прошлом, которые восстановил перед Богом святой муж своим посещением её дома. <...> Заметим, что воспоминание как объективное восстановление сущности того, что имело место в прошлом, в представлении евреев, однако, не ограничивалось сферой греха и наказания за него. Оно распространялось также на область добродетели и награды» [Алексеев, 2016, с. 94]<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> См.: Исх 33:21–23.

<sup>16</sup> В статье автор ссылается на книгу прот. Генриха Папроцкого «Mysterium eucharystii».

Так, в момент литургии, когда молитвенно вспоминается, как Иисус Христос подал своим апостолам хлеб и вино со словами: «сие есть Тело Мое... сия есть Кровь Моя», священник читает молитву: «Поминающе убо спасительную сию заповедь, и вся яже о нас бывшая: Крест, гроб, тридневное воскресение, на небеса восхождение, одесную седение, второе и славное паки пришествие». Таким образом, в момент литургии «вспоминаются» события, которые с точки зрения молящихся на литургии совершились в прошлом (крестная смерть, погребение, воскресение в мертвых и вознесение на небо Христа), происходят в настоящем (Его пребывание на небесах одесную Бога-Отца) и произойдут в будущем (Его второе пришествие). Все эти события, о которых говорит библейский текст, для участников богослужения актуализируются в одно время. Молящиеся на литургии в момент, когда подходят к евхаристической чаше, исповедуют свою веру, что принимают участие в той самой тайной вечери, на которой Иисус Христос преподавал причастие Своим ученикам. Перед причастием читается молитва: «Вечери Твоя тайные днесь, Сыне Божий, причастника мя приими...». В ней молящийся просит принять и сделать его участником той самой Тайной вечери.

Это отношение православного богослужения к библейскому тексту можно воспринимать как особый уникальный способ комментирования текста. Ведь смысл комментария состоит в том, чтобы приблизить читателя к пониманию текста, устранить дистанцию между текстом и тем, кто его воспринимает. В этом отношении подход православного богослужения стремится к тому, чтобы вообще стереть грань между участником богослужения и событиями, описанными в евангельском тексте. Богослужения помещает молящегося в одну плоскость с евангельскими персонажами.

Через это погружение в текст Библии и в события, описанные в ней, происходит осознание и осмысление текста. При этом подходе авторы богослужебных текстов считают себя вправе предполагать внутреннюю мотивацию евангельских персонажей, которую напрямую не озвучивает евангельский текст. Можно привести следующий пример, когда гимнографические тексты реконструируют внутренние побуждения евангельских персонажей. Многие богослужебные тексты страстной седмицы объясняют мотивы предательства Иуды корыстолюбием и любовью к деньгам. Между тем евангельский текст не только не акцентирует внимание на этом аспекте личности Искариота, но даже нигде прямо не говорит, что именно сребролюбие погубило этого апостола. Евангелист Иоанн называет Иуду вором, но говорит об этом без всякой связи с грядущим предательством (Ин 12:6).

Порою богослужение творчески развивает диалоги между библейскими персонажами, влагая им в уста фразы, формулировки, а то и новые мысли, которые не содержит исходный библейский текст. Очень ярко и интересно это представлено в каноне на праздник Благовещения. Евангельский текст содержит лишь краткий диалог между архангелом Гавриилом и Девой Марией о будущем рождении от Нее Сына Божия, в то время как в праздничном каноне этот диалог разворачивается на несколько десятков кратких песнопений-тропарей, чередующихся между собой. Один тропарь — реплика Архангела, следующий тропарь — ответ Богородицы, и так далее.

Еще один подобный пример — канон «О распятии Господнем и на плач Пресвятой Богородицы», написанный Симеоном Метафрастом (вторая половина X века). Автор, эмоционально-надрывно передавая страдания Матери, влагает в уста Богородицы продолжительный плач над телом Божественного Сына. В числе прочего в каноне звучат слова:

Избавляяй болезни, ныне приими Мя с Тобою, Сыне Мой и Боже, да сниду, Владыко, во ад с Тобою и Аз, не остави Мене едину, уже бо жити не терплю, не видящи Тебе сладкаго Моего Света [Триодь постная, 1992, л. 464–467].	Избавляя от муки, ныне возьми Меня с Собою, Сын Мой и Боже, да сойду и Я, Владыка, с Тобой во ад: не оставь Меня одну, ибо уже жить не могу, не видя Тебя, сладкаго Моего Света.
---	--

Этот канон читается в храме на богослужении страстной пятницы перед плащаницей, изображающей Спасителя, положенного во гроб. Очевидно, что молящиеся, повторяя эти слова, должны сопереживать страданиям Девы Марии.

\* \* \*

Исходя из всего вышесказанного, можно попытаться сформулировать цели, которые видели перед собой создатели и составители православного богослужения, когда обращались к осмыслению и комментированию библейского текста. Думается, что, объясняя текст Священного Писания и раскрывая некие скрытые в нем смыслы, церковные гимнографы стремились погрузить тех, кто обращается к их творениям, в реальность библейских событий. Они ставят молящихся в храме в один ряд с персонажами библейского текста и побуждают сопереживать им.

Возможно, в этом и должен состоять основной принцип хорошего комментария.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алексеюк, 2016 — *Алексеюк А., прот.* Попытка интерпретации понятия «мистерия» в отнесении к Божественной Литургии и к храму // *Elpis*. 2016. Т. 18. С. 93–99. URL: [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/4911/5/ELPIS\\_2016\\_18\\_12.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/4911/5/ELPIS_2016_18_12.pdf) (дата обращения: 31.03.2017).

Апокрифы, 1989 — Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. М.: Мысль, 1989. 336 с.

Киприан, 2002 — *Киприан (Керн), архим.* Литургика: Гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. 152 с.

Миняя, 1981 — Миняя. М.: Изд-во Московской патриархии, 1981. Т. 6: Февраль. 776 с.

Молитвослов, 2000 — Молитвослов. М.: Троицкое слово, 2000. 464 с.

Переводы богослужебных книг — Переводы богослужебных книг. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/> (дата обращения: 31.03.2017).

Православная энциклопедия, 2001 — *Дронов М., прот.* Аллегорическое толкование // Православная энциклопедия. М.: Православная Энциклопедия, 2001. Т. 2. С. 28–29.

Православная энциклопедия, 2004 — *Квливидзе Н.В.* «Ветхий денми» // Православная энциклопедия. М.: Православная Энциклопедия, 2004. Т. 8. С. 54–55.

Типикон, 1992 — Типикон сиречь Устав. СПб.: Редакционное объединение Санкт-Петербург, 1992. 1176 с.

Триодь постная, 1992 — Триодь постная. М.: Изд-во Московской патриархии, 1992. 520 л.

## ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: КОММЕНТАРИЙ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

**Информация об авторе:** Глеб Александрович Бутузов, переводчик, комментатор, исследователь герметической традиции, свободный исследователь, г. Торонто, Канада.

E-mail: [gbutuzov@gmail.com](mailto:gbutuzov@gmail.com)

**Аннотация:** В данной статье рассматривается понятие эзотерического и связанные с ним феномены в области интерпретации текстов и семиотики. Благодаря ложным представлениям, сложившимся у широкого круга читателей в период начиная с середины XIX в., когда в Европе возникла мода на оккультную литературу (откуда она затем перекочевала за океан), эзотерическое теперь чаще всего воспринимается как свойство текста, и, следовательно, может быть эксплицировано или «переведено» в область очевидного. В статье делается попытка определить эзотерическое как смысловой слой, доступный особой форме интеллекта, и поддающийся рациональной экспликации лишь в очень малой степени. Кроме того, данное исследование содержит краткий обзор традиционных носителей эзотерического, каковыми являются символ и лингвистические игры, предназначенные не для сокрытия, как принято считать, а для эффективной передачи знания читателю, умеющему пользоваться этими инструментами. В статье также приводятся примеры передачи эзотерического содержания, заимствованные из классических текстов европейской герметической традиции и сопровождающих их иллюстраций. Среди прочего, эти примеры служат подтверждением ключевой идеи, высказанной в данной работе, согласно которой при наличии эзотерического творческая интерпретация текста является неотъемлемой частью его прочтения, а комментирование становится формой трансляции, позволяющей скрытому содержанию сохранять актуальность и возможность быть ассимилированным в новых временных и культурных рамках.

**Ключевые слова:** интерпретация, комментарий, эзотерическое, символ, знак, интуиция, герметизм, птичий язык, режим Сатурна.

© 2024. *Gleb A. Butuzov*

## COMMENTARY AND INTERPRETATION OF ESOTERIC TEXTS

**Information about the author:** Gleb A. Butuzov, translator, commentator, researcher of the Hermeneutic tradition, freelance researcher, Toronto, Canada.

E-mail: [gbutuzov@gmail.com](mailto:gbutuzov@gmail.com)

**Abstract:** This article examines the concept of the esoteric and related phenomena in the field of text interpretation and semiotics. Due to false ideas that have developed among the general public in the period starting from mid-19<sup>th</sup> century when the fashion for occult literature emerged in Europe (from where it later spread overseas), the esoteric now is most often perceived as a property of text, and there-

fore can be explicated or “translated” into the realm of the evident. The article makes an attempt to define the esoteric as a semantic layer accessible to a special form of intellect that can be rationalized only to a very little extent. In addition, this study contains a brief overview of the traditional carriers of the esoteric such as symbol and linguistic games designed not to conceal (as it is commonly believed), but to effectively transfer knowledge to a reader who is capable of using these tools. The article also gives some examples of transfer of the esoteric content, borrowed from the classical texts of the European hermetic tradition and accompanying illustrations. Among other things, these examples serve as a proof of the key idea expressed in this work according to which in case the esoteric is present, interpretation of the text becomes an integral part of reading, and commenting becomes a form of translation that helps the hidden semantic layer to remain relevant and suitable for assimilation in a new temporal and cultural framework.

**Keywords:** interpretation, commentary, esoteric, symbol, sign, intuition, hermeticism, “language of the birds”, regimen Saturni.

## I

Прежде всего, следует определить, что же такое «эзотерический текст» и в чём состоят его особенности. Само это выражение является собой пример *contradictio in adjecto*, и вынесено в заголовок намеренно, так как понятие эзотерического может быть эксплицитно представлено лишь посредством апофазиса. Никакой текст сам по себе не является эзотерическим, поскольку текстовая репрезентация всегда эксплицирование, «представление вовне», в то время как эзотерическое (греч. ἐσωτερικός) буквально означает «внутреннее», и, будучи представлено в виде конвенциональной знаковой системы на бумаге или экране, теряет качества внутреннего и становится внешним, то есть «экзотерическим». Таким образом, эзотерическое, то есть внутреннее и сокрытое, может образовывать лишь некий *смысловой слой*, не являющийся очевидным для читателя текста, и доступный ему при определённых условиях, о которых будет сказано ниже.

В целом, говоря о эзотеризме, следует прежде всего отметить, что главное заблуждение, породившее ложную трактовку термина «эзотерический», ставшую *de facto* нормативной, и связанный с ней класс ложных представлений, состоит в подмене различий между типами интеллекта воспринимающего субъекта различиями в доступности эксплицитного содержания текста. Так, русскоговорящий читатель не станет называть китайский источник «эзотерическим» только потому, что он написан иероглифами, и его прочтение доступно лишь ограниченной группе людей (какой бы большой она ни была), владеющей этой системой письма. Различие знаковых систем является в данном случае ограничением до-

ступности текста, каковое преодолевается с помощью переводчика или путём изучения этой незнакомой знаковой системы (кода, языка). В другом, ещё более простом случае, таким ограничением служит физическое сокрытие — например, ограничение доступа к документу, содержащему военную или государственную тайну. Преодоление такого препятствия лежит в основе фабулы огромного количества романов и кинофильмов, не имеющих ничего общего с эзотеризмом. Однако если речь заходит о документах магического или религиозного содержания, хранящихся в тайниках древних замков или монастырей, этот термин немедленно появляется на авансцене, притом что по своему сюжету такая история сущностно не отличается от шпионской эпопеи. Иными словами, чаще всего под эзотерическим понимается текст, чтение которого намеренно затруднено либо путём использования особой знаковой системы, либо ограничением физического доступа к источнику с целью контролировать его использование кругом «посвящённых». Во всех случаях эти препятствия можно преодолеть с помощью изучения (взлома) соответствующего кода и прохождения (или обхода) системы ограничений — тогда текст станет доступен, и произойдёт предполагаемое «овладение эзотерической тайной», каковая идея лежит в основе многих художественных произведений, а также ритуалов некоторых современных тайных обществ. При этом на выбор способа получения доступа к содержанию текста, как правило, накладываются моральные маркеры: так, избравшим путь взлома и обхода сулят трагический исход их предприятия и последующую божью кару; при этом всячески поощряется следование предписанному пути поэтапного изучения и прохождения испытаний в рамках так называемых регулярных организаций — орденов, лож, магических и религиозных сект. Эта парадигма, традиционная лишь относительно, построена прежде всего на принципе контроля, позволяющем «посвящённым» или обладателям эзотерического знания возможность ограничивать доступ к этому знанию, и (в определённой мере) управлять судьбой стремящихся к нему людей. Изначально такая система ограничений была призвана, с одной стороны, уберечь неопитов от опасности ложного понимания эзотерической тайны вследствие их неподготовленности, а с другой — уберечь само тайное знание от злоупотреблений со стороны не обладающих необходимыми моральными качествами искателей. Однако неэффективность подобной системы проявила себя уже начиная с первого переходного периода в истории Древнего Египта, «смутного времени», после которого тексты пирамид, ранее доступные только фараонам и их приближённым, стали изучаться, переписываться и комментироваться людьми других сословий. Этот процесс демократизации доступа к сакральному знанию продолжается по сей день, но об-

суждение особенностей данного явления, имеющего не только социальные, но и метафизические причины, выходит за рамки статьи. Важным для нас является тот факт, что ограничения, накладываемые на физический доступ или знаковую систему, не являются неотъемлемой или необходимой чертой эзотерического; наоборот, подлинный эзотеризм если даже использует текст, то исключительно как способ сокрытия, а не эксплицирования, и такой текст не нуждается ни в какой дополнительной защите, поскольку защищает сам себя. Его вполне можно публиковать в утренней газете, не опасаясь последствий. Как сказал выдающийся европейский философ-герметик Рене Шваллер де Любич, «эзотерическое не может быть записано и не может быть сказано, а следовательно, его нельзя разгласить. Необходимо иметь подготовку, чтобы его ухватить, разглядеть или понять» [Schwaller de Lubicz, 1993, p. 13]<sup>1</sup>.

Каким же образом эзотерическое может быть передано от автора к условному читателю? Как уже упоминалось выше, различие между эзотерическим и экзотерическим наиболее строго определяется типом интеллекта, который необходим для их восприятия и ассимиляции. В соответствии с этим инициатическая традиция рассматривает два типа интеллекта. Один из них всегда нуждается в объекте, и работает с *объективированной концепцией*, то есть во всех случаях осуществляет рассмотрение в континууме. Такое рассмотрение связано пространством и временем, оно представляет собой «экзотеризм»; ему соответствует рациональный или «статический» интеллект. Другая форма интеллекта делает возможным интуитивное познание до (или без) формулирования концепции. Основу этой формы интеллекта Рене Шваллер называл «врождённым сознанием». Согласно его описанию этого феномена, «внешний объект пробуждает запечатлённое в душе универсальное сознание, воздействуя на неё посредством органов чувств. Таким образом приходит осознание состояния этого врождённого знания, кое может меняться, то есть расширяться, всё более обогащаясь или же обедняясь» [Schwaller de Lubicz, 2002, p. 44]. Затем эта интуитивная концепция представляется как объект, после чего она может быть сформулирована, конкретизирована, описана; иными словами, она становится статической, «экзотерической». Достаточно простым примером такой концепции может служить ось вращения в механике; вращающееся тело видится нам сплошным и массивным, но мы интуитивно понимаем, что его вращение происходит вокруг некоей воображаемой линии, не существующей в качестве физического объекта, но объективируемой

<sup>1</sup> Здесь и далее пер. авт.



нами как «ось» в ходе концептуального рассмотрения феномена вращения.

Силлогизм являет собой инструмент статического интеллекта. Он представляет механическую логику (даже если в ней присутствуют модальности), и может решать лишь механические задачи, каковые так или иначе могут быть редуцированы к числовым соотношениям. Этот тип интеллекта аналитичен, поскольку разбирает предмет рассмотрения на составляющие, и позволяет понять — т.е. познать и определить — то, из чего он составлен. Однако, действуя таким образом, мы рано или поздно приходим к неделимым частям, и это есть предел рационального познания; рациональная наука, «выигрывая войну против эзотерических форм знания, вскоре сталкивается со своими собственными лимитами — изношенными, пористыми, зыбкими» [Rella, 1984, p. 26]. Тут можно возразить, что вместе с аналитическим мышлением существует также синтетическое, построенное на тех же принципах, и соответствующее тому же типу интеллекта, однако направленное на воссоздание целого. Хотя в определённом смысле это верно, здесь следует обратить внимание на временной аспект интеллекта, определяющий тонкое различие между *синтезированием* как процессом, обладающим временной протяжённостью, и *синтезом* как единомоментным актом. Эзотерический интеллект может эффективно оперировать в континууме (и, в том числе, совершать действие синтезирования) только в терминах будущего и прошлого, но никогда *настоящего*, кое находится за пределами континуума в области истинной Реальности, понимаемой в традиционном смысле как *неизменность мутабельности* (что в несколько искажённом виде находит отражение у Платона<sup>2</sup>, однако наиболее точно выражено в древнеегипетской концепции вечности, определяемой через два её аспекта — *nħħ* и *dt*, «вечного повторения» и «вечной неизменности»)<sup>3</sup>. Настоящее, не имеющее длительности, но заключающее в себе прошлое и будущее (как семя заключает в себе корни дерева, его ствол, листья, цветы, плоды и, наконец, само себя), и есть сфера действия «сердечного интеллекта», как его называют во многих духовных традициях, необходимого для познания эзотерического. Таким образом, главной чертой этого типа интеллекта является одновременность, мгновенный синтез в противовес синтезированию как процессу, развёрнутому в континууме.

<sup>2</sup> См. диалог «Федр».

<sup>3</sup> См. [Allen, 1988, pp. 21–27].

При этом необходимо помнить, что отказ от рационального ни в коей мере не служит условием проникновения в эзотерическое; иррациональное само по себе не является прерогативой или свойством эзотеризма, это лишь способ трансляции его в сферу дискурса. Все антитезы рационального относятся к тому же континууму, что и рациональное, они объективированы и статичны. Эзотеризм же «находится за пределами рационального и сверх-рационального, он по ту сторону рациональности. Он заключён в сознании как врождённому свойству, ставшем результатом генезиса человека при прохождении им через все стадии природной жизни» [Schwaller de Lubicz, 2002, p. 45]. Такое «врождённое сознание» в определённом смысле эквивалентно инстинкту, только это не инстинкт тела или животной природы, но инстинкт сознания, выработанный им на пути к человеческой форме. Подлинный эзотеризм герметически закупорен для рационального интеллекта, и останется недоступен нам, сколько бы мы ни расшифровывали коды герметических посланий, если мы не научимся пользоваться нашим «инстинктом». В повседневной жизни у нас есть опыт этой операции, мы осуществляем её при помощи *интуиции*, стесняясь этого слова и всякий раз забывая истинный исток прозрения, как только рацию выстраивает подпорки логических аргументов. «Интуиция есть способность “услышать” инстинкт и осуществить его рациональный перевод. Способность к такому переводу составляет сердечный интеллект. Посредством сердечного интеллекта человек может прийти к освобождению. Именно к сердечному интеллекту обращены тексты и речения эзотерических учений, притом наиболее соответствующим ему образом — то есть, иррациональным» [Schwaller de Lubicz, 1993, p. 96]. По этой причине сам по себе дискурс не может быть назван эзотерическим, даже если он выглядит «иррационально» или «мистично»; иррациональным должен быть лишь *способ* трансляции эзотерического в нём (разумеется, при его наличии). И таким способом является *символ*.

## II

Кардинальная ошибка современной семиотики при рассмотрении традиционных текстов, в особенности относящихся к магико-герметической традиции, нашла наиболее яркое отражение в работах Умберто Эко. Ему принадлежит термин *герметический дрейф*, каковым, по его мнению, характеризуется типичная для герметических текстов система референций; он означает неограни-

ченную возможность движения от одной интерпретации к другой вдоль бесконечной цепочки сходных черт предметов интерпретации. В итоге, по мнению Эко, эти последовательности ссылок не помогают выявлению смысла, но «превращают весь мир в чисто лингвистический феномен, лишая при этом язык какой бы то ни было коммуникативной силы» [Есо, 1990, р. 27]. Несмотря на то, что Эко достаточно осторожен, и в той же работе признаёт, что его «герметический дрейф» не идентичен современным теориям деконструкции, то есть не представленный эксплицитно смысл всё же может присутствовать в герметических текстах, этот подход подвергался критике в том числе и со стороны его коллег-специалистов в области семиотики. В частности, Пол Колилли в статье «О строении знака», говорит о том, что не следует в принципе рассматривать герметизм как феномен с точки зрения обобщённой современной семиотики, но предметом рассмотрения должна стать *герметическая семиотика* как цельное явление, поскольку таковая, несмотря на отсутствие термина, была фактически представлена ещё в XVI веке в работах Джордано Бруно. Колилли считает поздний трактат Бруно *De Imaginum, Signorum et Idearum Compositione*<sup>4</sup> (1591) «необъяснимым образом предвосхищающим современную семиотическую теорию» [Colilli, 1993, р. 13], и в этом с ним трудно не согласиться. Однако дальнейшие рассуждения, основанные на рациональном развитии этих положений, все равно позволяют автору упустить ключевой момент, определяющий способ передачи эзотерического. Анализируя систему Джордано Бруно, Коллилли пишет: «В наиболее общем смысле, мы видим перед собой то, что Роман Якобсон называет первой стадией процесса кодирования или шифрования» [Ibid, р. 22]. Заключение, будто репрезентация эзотерического обязательно являет собой код или шифр, ошибочно, и коренится это весьма распространённое заблуждение в простом факте: *символ* не тождественен *знаку*, и отличается от него кардинальным образом; если знак может использоваться для кодирования знания, то символ, главный способ передачи эзотерического в духовной традиции, служит исключительно его раскрытию, однако этот процесс осуществляет не статический, а сердечный интеллект.

Слово «символ» происходит от греческого *σύμ-βολη*, то есть буквально «бросание в одну сторону», «кучное бросание». Иными словами, символ являет собой единую конечную точку множества когнитивных векторов. Каждый из них может играть роль знака, и,

<sup>4</sup> О строении образов, знаков и идей (лат.)

таким образом, одним из характерных черт символа является его *многозначность*. Скажем, в герметизме существует так называемое «правило трёх значений», которым рекомендуют пользоваться начинающим; согласно этому правилу, всякий герметический или алхимический символ обладает как минимум тремя смысловыми значениями, и его рациональное осознание осуществляется исключительно в контексте, коий определяет, каким из этих значений символ «повёрнут» к нам в данном текстовом отрывке или графическом изображении. К примеру, одно из основных алхимических понятий — Меркурий — не служит для обозначения исключительно субстанции, или свойства, или темпорального феномена; Меркурий может выступать в роли представителя каждой из упомянутых категорий в соответствующем контексте.

При этом, безусловно, «правило трёх значений» является упрощением, применимым лишь на начальных этапах изучения герметической доктрины, поскольку количество значений символа не ограничено и в принципе не может быть исчерпано: *символ всегда больше чем сумма знаков*. Когда мы вычлняем и вербализуем специфическое значение символа, мы осуществляем эксплицирование, а значит, «экзотеризацию» эзотерического понятия; символ же при этом остаётся единым неделимым носителем эзотерического, *способом его передачи*. «Символ есть внешний по отношению к нам объект, каковой пробуждает наше врождённое сознание посредством чувств. Это наше интуитивное осознание одновременности; непрерывность, в которой помещается разорванность» [Schwaller de Lubicz, 2002, p. 68].

Согласно Рене Шваллеру, синтез обладает тремя аспектами, каждому из которых соответствует определённый вид символа. Витальный или естественный синтез отвечает природному (или «чистому») символу, каковым служит осязаемая форма, такая, как звук или цвет. Слово или вокабула, замещающая образ и определяющая концепцию, является *псевдо-символом*, действием синтезирования. Психологический же синтез, то есть синтезирующая функция мысли, порождает *пара-символ*, каковой, собственно, и есть конвенциональный символ, результат процесса мышления. «Символ играет роль объективатора мысли, а также системы референций. Однако в эзотерическом смысле он играет роль психологического синтеза, актуализирующего функции, то есть необъективируемые качественные соответствия, каковые синтезирует его специфическая форма» [Ibid., p. 56]. Таким образом, символ служит связью между эзотерическим и экзотерическим, между *невывыказываемым* и эксплицированием.

Символ не может рассматриваться в категориях истинности и ложности. В отличие от знака, коий являет собой *функцию указания*, символ есть Реальность. Несмотря на то, что он определён в континууме, то есть объективен, он являет собой *единовременность*, не обладающий протяжённостью момент настоящего, вневременный синтез. Когда мы видим перед собой древнейший символ змеи, кусающей свой хвост, мысль о бесконечности сама собой возникает в нашей голове, даже если мы никогда не видели древнеегипетских изображений, где этот символ, расположенный на рогах Небесной Коровы, представляет Вечность в двух её вышеупомянутых аспек-

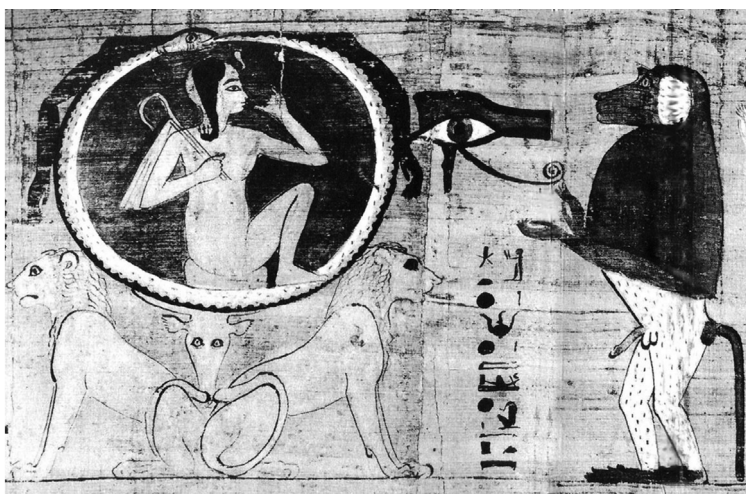


Рис. 1

тах «вечного повторения» и «вечной неизменности», кои символизирует пара львов Акер, смотрящих в разные стороны<sup>5</sup>. Но для египтянина Акер — это также львы Вчера и Завтра, чей взгляд из настоящего (т.е. Вечности) направлен в прошлое и будущее; это Шу и Тефнут, первая космическая пара богов, порождённая великим Атумом — пространство и время, а также воздух, чтобы дышать, и Закон, чтобы жить. В центре кольца, образованного змеёй, восседает царственный ребёнок Гор, солнце нашей звёздной системы — наш юный Ра и победитель тьмы, наша единственная защита от Сета, наступающей безводной пустыни, и от космического змея

<sup>5</sup> См. Рис. 1 (фрагмент папируса *Her-Uben A*, XXI династия).

Апепа, чёрной дыры небытия; он — сердце механизма воплощения. Перед ним застыл в священном трепете бабуин, наш внутренний поклонник великого бога, знающий его, и передающий знание нам, иногда принимая облик ибиса, чтобы мы не забывали его истинное имя — Триждывеликий Тот. Алхимик — будь то грек, латинянин, современный француз или русский — видит в кусающей свой хвост змее колесо превращений, через которые проходит его материя в ходе Великой работы; именно поэтому ранние греческие алхимики изображали своего Уробороса в цветах алхимического Делания — чёрном, белом и красном... Формулируя подобные мысли или раскрашивая древнего змея, они — как и мы сейчас — осуществляли не «разъяснение», не «расшифровку», а *перевод и интерпретацию* символов, и составляли свой *комментарий*.

### III

Слова «комментарий» и «интерпретация» суть иностранные термины, привнесённые в русский язык относительно недавно (к примеру, их нет в словаре В. Даля). Первое является калькой с латинского *commentarius*, что значит «записная книжка» или «заметки» (от *com-mentio*, то есть «собрание напоминаний»); позднее в европейских языках этот термин стал также означать «выражение мнения» или «описание события». Что касается второго слова, ситуация с ним намного интереснее. Оно происходит от латинского *interpretis*, что значит «вестник» или «посредник». Латиняне называли бога Меркурия *interpretis divum*, то есть «вестник богов»; таким образом, это воплощение Триждывеликого Тота вполне заслуживает звание первого интерпретатора. В христианской культуре *ангел* выполняет аналогичную функцию: греческое слово ἄγγελος буквально переводится как «посланник». Кроме того, интерпретаторами называли звездочётов (*interpretis caeli*) и переводчиков. Последний факт особенно важен для нашего рассмотрения, поскольку слово «переводчик» в большинстве современных европейских языков происходит от латинского *translatio* или его синонима *traduco*, что имеет пространственный смысл «переводить через» или «перевозить из одного места в другое». В приложении к языку этот термин начал использоваться намного позднее, и в строгом смысле применим только к письменным источникам (так, в современном английском *translator* используется по отношению к переводчику, работающему над письменным переводом, а *interpreter* — по отношению к тому, кто осу-

ществляет устный перевод). Этимологически *translatio* является эквивалентом греческого μεταφρασις; таким образом, если перевод в этом позднем смысле отождествляется с метафразой, то парафраз идентичен переводу в изначальном, не-механическом смысле — то есть, *интерпретации*. Божественный переводчик Гермес представляет непонятные и даже опасные для неподготовленного человека слова обитателей Олимпа в виде понятной нам речи; благодаря его усилиям и талантам мы можем слышать голос божественного в форме, доступной смертным. Однако перевод текста являет собой совсем иной берег, куда доставляет нас барка переводчика-перевозчика, *translatoris*. Голос автора не достигает его уступов; нам приходится самим воссоздавать его внутри пространства воображения, и голос этот, подобно музыке, сыгранной по нотной записи, определяется нашими качествами музыканта-исполнителя, то есть *интерпретатора* — второго в цепочке после составителя текста, условно именуемого автором (условно потому, что в случае сакральных и инициатических текстов человек лишь записывает то, что диктует ему внутренний голос).

Говоря о интерпретации и комментировании письменных источников, мы прежде всего понимаем под ними текст. Но что есть текст, в конечном итоге? Чернила на бумаге, вмятины на глине, пиксели на жидкокристаллическом дисплее? Последовательность знаков или набор символов? Древнеегипетские иероглифы являют собой весьма реалистичные изображения людей, птиц, животных, растений, предметов обихода и частей тела. Их комбинации, составляющие слова, имеют фонографическое и идеографическое значение, то есть они могут обозначать звуки (подобно буквам современного алфавита), но также и целые понятия, для которых иероглиф играет роль иллюстрации; при этом слово по сути выглядит как картина, имеющая аллегорический смысл, что и привело к трактовке иероглифического письма европейцами исключительно как аллегорического изображения; этот взгляд на иероглифы доминировал на протяжении многих столетий вплоть до публикации работ Франсуа Шампольона, придавшего наконец древнеегипетскому языку структуру в нашем понимании. Однако тот факт, что мы научились читать вслух или составлять древнеегипетские иероглифические конструкции отнюдь не означает, что они лишились аллегорического аспекта; знание формальной основы языка и сравнение источников приводит нас к осознанию того, что один и тот же нарратив можно записать по-древнеегипетски десятком разных способов, что порождает неограниченное поле интерпретации, делая понятия «дословного

перевода» и «точного перевода» в этом случае неприменимыми. Безусловно, последовательность иероглифов являет собой текст, но он весьма отличен от современной газетной колонки или бульварного романа.

Латинское *textus* означает «ткань». Лахесис в белом одеянии отмеряет длину нити жизни, кою розовощёкая Клото наматывает на своё веретено; когда отпущенный нам срок заканчивается, веретено останавливается, и старуха Атропос достаёт свои ножницы... Нити бесчисленных индивидуальных судеб переплетаются, образуя ткань человеческого существования — единый необозримый текст, кой мы интерпретируем от рождения до смерти, и называем этот процесс *жизнью*. Мы переводим феномены материального мира в тонкий эфир сознания, а изображения на папирусе или светящемся экране — так же, как мысли и ощущения — суть фрагменты этого исходного текста, который как целое являет собой *символ*, чьи бесчисленные аспекты, будучи развёрнуты во времени, составляют силлогизм воплощения. Жизнь — ни что иное, как интерпретация, и наша биография, то есть набор персональных записей на ткани существования — поступков, высказываний, созданных или разрушенных вещей, идей и теорий — наш комментарий к жизни... Но вернёмся к эзотерическим аспектам письменных источников и комментариям к ним.

В 1667 г. во французском городе Ля Рошель была издана книга, ставшая, вероятно, чемпионом среди объектов комментирования, что неудивительно, поскольку предполагалось самим характером издания. Этот алхимический трактат носит название *Mutus Liber* («немая книга» в переводе с латинского) и практически не содержит текста. Книга составлена из 15 гравюр, представляющих собой символическое изображение алхимических операций. Одно из её относительно недавних переизданий, предпринятое *Phanes Press*, содержит довольно скромные, но полезные комментарии, составленные известным исследователем герметического символизма Адамом МакЛейном. Вот его заметки, относящиеся к первой гравюре (см. Рис. 2):

На вводной иллюстрации *Mutus Liber* изображена лестница Иакова, заключённая в piscину или овал, образованный стеблями двух роз. Она представлена на фоне тёмного неба, в котором луна и звёзды излучают сияние, достигающее земли внизу. По этой лестнице спускаются и поднимаются два крылатых ангела, трубящих, чтобы разбудить уснувшего персонажа в правом нижнем углу иллюстрации.





Рис. 2

Краткая аннотация гласит: «Немая книга, в коей, тем не менее, представлена вся Герметическая Философия посредством иероглифических фигур, во славу милосердного Бога, трижды наилучшего и трижды величайшего, и посвящённая только лишь сынам искусства, автором, что зовётся Альтюс».

Цифры и буквы ниже являются в действительности библейскими ссылками, написанными наоборот. Таким образом:

«21 11 82 Neg» означает «Быт 28:11, 12»

«93 82 72 Neg» означает «Быт 27:28, 39»

«82 81 33 Tued» означает «Втор 33:18, 28»

...Первая гравюра буквально кричит о необходимости пробудиться к осознанию потенций Делания. Сонная фигура приклонила голову на камень; рядом с ней расположена Лестница Иакова, соединяющая небо и землю. На лестнице два ангела, духовные сущности, дуют в трубы, пытаясь разбудить духовное сознание спящего...

Только лишь при условии пробуждения духовных потенциалов материи алхимик может взяться за свою работу хоть с какой-то надеждой на успех. Мы должны также отметить, что рассматриваемые события имеют место ночью; лунный серп сияет в вышине, и звёзды также видны на фоне тёмного неба.

Стебли роз служат иллюстрацией тому, что красота формы, кою находят в цветах, берёт начало в невзрачных колючих зарослях. Алхимику часто приходится работать с трудным, не вселяющим надежд материалом, и изыскивать в нём духовный потенциал, внутреннюю розу [MacLean, 1991, pp. 16, 50–51].

Следует добавить, что две упомянутые розы, несмотря на отсутствие цвета на изображении, горят для нас пурпуром и снежной белизной. Безусловно, весь приведенный комментарий полезен для читателя, но особое внимание следует обратить на библейские ссылки, о которых пишет Маклейн; они важны и имеют непосредственное отношение к алхимическому процессу. Раскрыв Ветхий Завет на указанных страницах, можно убедиться, что первые два стиха относятся к сюжету иллюстрации — сну Иакова, лестнице и ангелам. Во второй и третьей паре цитат речь идёт о *небесной росе* и *туке земли*. Эти образы являются ключевыми для понимания алхимической доктрины, и в некоторых контекстах могут трактоваться буквально — не только как часть аллегории *Небесного Земледелия*, но как физические субстанции. И всё же, кроме собственно содержания библейских цитат, здесь присутствует ещё один весьма важный намёк: мы понимаем, что как минимум часть изображения намеренно перевёрнута автором справа налево. Касается ли это лишь цифр и букв? Многие, притом довольно опытные в области оперативной алхимии комментаторы, винили гравёра в том, что он допустил ошибку — представленный на первой иллюстрации процесс не может протекать при убывающей луне, это обрекает оператора на заведомую неудачу. Безусловно, рога месяца должны быть повернуты влево, поскольку данная операция соответствует начальной лунной фазе, но разве не на это указывают нам перевёрнутые библейские ссылки? Ведь такой простой приём не мог всерьёз использоваться искушённым автором трактата с целью «шифровки» библейского текста, что вызвало бы у тех, для кого он предназначен, лишь улыбку. Это не шифр, а *указатель*, заставляющий нас задуматься о направлении лунного серпа.

В целом, шифры в герметической литературе играют лишь вспомогательную роль (что бы ни говорили на сей счёт франкоязычные любители лингвистических ребусов), и нередко используются для

маскировки или наведения излишне любопытного читателя на ложный след. Так, королевское разрешение на публикацию (фр. *Privilège du Roi*) книги *Mutus Liber* было выдано на имя издателя Jacob Saulat, Sieur des Marez. Последняя, пятнадцатая гравюра трактата, содержит латинский девиз OCULATUS ABIS<sup>6</sup>, каковой является очевидной анаграммой имени JACOBUS SULAT; более того, не менее очевидно, что псевдоним автора Альтюс (Altus), несмотря на то, что имеет латинское значение «величественный», также является вполне очевидной анаграммой Sulat. В течение долгого времени читатели книги — как алхимики, так и исследователи герметизма — считали Жако Сола де Марэ её подлинным автором; однако современные исследователи склоняются к тому, что он никак не мог самостоятельно создать символический памятник герметической философии такого уровня. Того же мнения придерживался один из наиболее известных алхимиков прошлого века, Эжен Канселье. В своём комментарии к *Mutus Liber* он пишет: «*Sulat, Saulat* или *Soulat des Marez*, если придерживаться старофранцузского, в точности означает *радость* или *утешение морей*» [Canseliet, 1967, p. 10]. Безусловно, речь идёт о наших морях, и есть ли большая радость для философа, чем окончание шторма?

У скептика может возникнуть сомнение, что имя реального издателя в самом деле могло стать частью герметического шифра, задуманного анонимным автором с целью мистификации людей, ищущих ответы в расшифровках. Возможно ли это? Следует сказать, что не только имя издателя, но и место издания были выбраны автором намеренно. В определённом смысле, символизм данной работы начинается ещё до графических изображений. Аноним, скрывавшийся под псевдонимом Альтюс, опубликовал свой трактат в портовом городе Ля Рошель; с французского *la rochelle* переводится как «небольшая скала» или «камень». Выходные данные книги, как мы видим, представлены прямо на первой гравюре, то есть по сути в теле символического текста, где название города переведено на латынь (*Rupellae* значит «в Ля Рошель»), и над ним возвышается камень или кусок скалистой породы, положив голову на которую спит главный персонаж символической сцены. Безусловно, это и есть объект Делания, грубый исходный минерал, чья душа спит и нуждается в пробуждении; но тут мы понимаем, что рассматриваемый символ гораздо шире, чем нарисованная скала: это и книга в наших руках, и камни ночного город за окном, и мы сами, переворачивающие страницу в

<sup>6</sup> Видящим отправишься [в путь] (лат.).

ожидании того, что ангельские трубы пробудят в нас подлинное понимание герметической философии.

В начале XX века Магофон<sup>7</sup> составил к *Mutus Liber* весьма влиятельный комментарий, известный как *Hypotypose*, в котором он утверждает, что «для нас, тех, кто стремится открыть скалу жезлом Моисея, здесь спрятан ключ к первой операции, в чём нет никаких сомнений» [Magophon, 1914, p. 4]. Этот комментарий также является собой символ, однако, если понимать его верно, он действительно проясняет смысл сцены — теперь мы знаем, что *извлечение влаги* из исходного материала (скалы) эквивалентно пробуждению спящего героя. При этом данная операция, соответствующая режиму Сатурна в Первой или предварительной работе, протекает при участии огня, поскольку пробуждающие материю ангелы — *огненные сущности*. Также не следует забывать, что они являются посланниками неба, несущими божественное Слово, о чём Магофон напоминает нам, заметив при этом, что наше искусство называют *Небесным Земледелием*, и «всякой вещи своё время», указывая таким образом на необходимость выбора момента и астрономических условий для проведения операции. В свою очередь, Эжен Канселье раскрывает для нас другой аспект символа лестницы: «Чего не хватает химии по сравнению с алхимией, так это живого и смиренного синтеза в противовес высокомерному и бездушному анализу, постоянного взаимодействия с *универсальным*, постоянного орошения материи духом, кое мудрый Альтюс изобразил в начале своей книги в виде спусков и подъёмов ангелов меж небом и землёй по *лестнице философов*. Они суть вновь и вновь повторяемые под небом мудрых сублимации... число каковых в данном случае отмечено десятью звёздами на ночном небосводе» [Canselier, 1967, p. 76]. В заключение своего комментария к первой гравюре, Канселье расшифровывает первую строку названия книги MUTUS LIBER IN QUO TAMEN как анаграмму SUM BETULI R INQUO TAMEN, то есть «Я — воздух бетеля, и всё же я говорю». Таким образом, «воздух — это меркурий, а бетель для Альтюса соответствует Вефилю Иакова, что на иврите значит дом Бога» [Ibid., p. 78]. Эта расшифровка, несомненно, проясняет оперативный смысл символа труб и упомянутого Магофоном «божьего Слова»; однако, INQUO в роли *inquo* и R в роли *aer* всё же выглядят несколько натянутыми допущениями, способными вызвать недоверчивую усмешку исследователя-рационалиста. Тем не менее, поскольку Кансе-

<sup>7</sup> Под этим псевдонимом писал французский герметик Пьер Дюжоль (1862–1926).

лье не только опытный алхимик, но и *кабалист*<sup>8</sup>, мастер *птичьего языка*, для читателя не имеет значения, предполагал ли загадочный Альтюс возможность такого прочтения его краткого текста, или нет. Комментатор раскрыл этот аспект названия-символа, который присутствовал в нём независимо от намерений автора, демонстрируя важнейшую особенность и могущество символов-носителей эзотерического: символ, как и человек, не может быть вполне раскрыт и исчерпан в дискурсе, потому что он — в отличие от знака — *обладает бытием*. Здесь есть ещё один важный для нас момент: Канселье своим комментарием напоминает, что эзотерический смысл зрительного или вербального символа может, среди прочего, скрываться в специфическом «шифре», не имеющем твёрдых ключей, но апеллирующем к интуиции и воображению читателя — игре слов, именуемой *словесной кабалой*.

#### IV

В период раннего Ренессанса среди интеллектуалов Европы начала завоёвывать популярность иудейская каббала (*kabbalah*), во многом благодаря усилиям итальянского теолога и философа Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494), который считал изучение каббалы совершенно необходимым для философа и христианина, и посвятил ей множество страниц в своих трудах. Впоследствии каббалистические принципы, а также 22 буквы иврита, стали непременным атрибутом работ ренессансных авторов, посвящённых теологии, герметизму и тайным наукам. Надписи на иврите можно встретить в работах Генриха Корнелия Агриппы, посвящённых магической практике, в алхимических трактатах розенкрейцеров, на картах Таро, в книгах по теологии. У человека, изучающего наследие европейских авторов этого периода может сложиться впечатление, что иудейская каббала, будучи «древней наукой», служит универсальным ключом, открывающим все двери тайных учений, незаменимым инструментом интерпретации. Однако беспристрастное изучение истоков каббалы, предпринятое лишь в XX веке, демонстрирует, что каббала, как мы знаем её сегодня (и как знали её ренессансные авторы), возникла в XII в. в Провансе, а наиболее ранние работы, относящиеся к периоду формирования этой традиции, датируются III–VI вв. Есть некая ирония в том, что каббала представляет собой результат влияния

<sup>8</sup> От слова *cabala* (см. ниже).

пифагорейства и гностицизма на иудейскую мистическую традицию [Scholem, 1978, p. 27]; совершенно очевидно, что европейцам было бы логичнее опираться на досократиков или, скажем, альбигойцев в своих комментариях, нежели на работы каббалистов. К глубокому сожалению, эта восхищенность «древней наукой» из интеллектуальной моды начала XVI века превратилась в тень, что неотступно следует за европейской мыслью всякий раз, как она обращается к сфере сакрального. В конечном итоге следует понять, что «каббала... не служит пояснением эзотеризма, содержащегося в тексте, но является иным аспектом этого текста. Эзотерическое нельзя разъяснить или записать явным образом, это вопрос состояния ума изучающего, а не некая доктрина» [Schwaller de Lubicz, 1993, p. 119]. Иными словами, каббала лишь демонстрирует другую сторону феномена или текстового источника, это дополнительный штрих к *описанию*, но не ключ для проникновения внутрь.

Задолго до того, как Пико делла Мирандола принялся доказывать истинность христианского учения с помощью каббалистических выкладок, в Европе возникло иное, альтернативное течение, имеющее самое непосредственное отношение к эзотерическому, кое использовало специфические средства выражения, впоследствии получившие название «кабала» (*cabala*). Безусловно, созвучность с иудейской каббалой стала неотъемлемой частью этой интеллектуальной игры, служащей для того, чтобы запутать профана, но указать верную дорогу инициату — название это не что иное, как латинское *caballa* — «кляча», что со свойственной знающим *иронией* (от греческого ερωδιός, а не εἰρωνεῖα, то есть цапля — священная птица Бенну, сидящая в лодке Ра) указывает на связь этой традиции со средневековым рыцарством (*chevalier* — дословно «лошадник»). Она опирается, с одной стороны, на *blazon* (что изначально означало «герб», а в период позднего Средневековья стало относиться ко всему геральдическому символизму и корпусу стихов о Прекрасной Даме), а с другой — на игру слов, часто именуемую «фонетической кабалой» или «птичьим языком» (фр. *langue des oiseaux*). И то, и другое берёт начало в культуре Древнего Египта, в чём нетрудно убедиться, обратившись к иероглифическим памятникам; каламбуры и ребусы, построенные на омонимии, присутствуют во множестве египетских источников, в особенности инициатического характера.

«Египетская Книга Тота» (оригинальное название — «Беседы в Доме Жизни»), один из интереснейших демогических текстов, лишь

недавно детально изученный и переведенный на европейский язык<sup>9</sup>, содержит множество примеров игры слов. К примеру, отрывок, в котором разворачивается аллегорическое представление ученика, изучающего науку Тота, как «пастуха» по отношению к «животным» и «птицам» иероглифического письма, содержит такие строки (§§ 244–245):

...Документ — это гнездо,  
Папирусы [т.е. отдельные произведения] — птенцы в нём.  
Таким образом, они находятся под его [ученика] защитой.  
Тогда Любящий Знание [ученик] сказал:  
Я хочу быть рыбаком и птицеловом  
Знаков Астенну [т.е. иероглифов Тота],  
И я буду охотиться на его души [т.е. познавать их смысл]<sup>10</sup>.

В древнеегипетском слова «документ» и «гнездо» звучат одинаково (ss̄), хотя пишутся различно; звучание слов «папирус» и «птенец» не идентично, но сходно. Что касается слова «рыбак» или «птицелов»<sup>11</sup>, оно звучит точно так же, как глагол «интерпретировать» (*wh̄*). Таким образом, ответ ученика в вышеприведенном отрывке может быть прочитан как «я хочу интерпретировать иероглифы Тота». Что касается «охоты на души», отголоски этой метафоры можно встретить во многих традициях спустя тысячелетия<sup>12</sup>. Кроме того, *ба* (*b3*, древнеегипетский эквивалент индивидуальной души) была связана с сакральными иероглифическими текстами не только метафорически. Душа, обретшая в загробном мире *Дуат* статус совершенного духовного существа *акх* (*3h̄*), свободного от грубого тела, и свободно перемещающегося между миром мёртвых и миром живых, имела связь с папирусами, хранящимися в Доме Жизни, и ученик, добившийся успеха в «охоте на души», то есть знании сакральных текстов, не только понимал эзотерический смысл иероглифических памятников, но обретал способность напрямую общаться с *акху*, именуемыми в этой функции «душами Тота».

В европейской культуре игра слов, подобная вышеприведенной, получила распространение в Провансе на рубеже XI–XII в.в. как состав-

<sup>9</sup> Не следует путать с многочисленными новоделами, публикуемыми современными оккультистами под этим названием.

<sup>10</sup> Пер. по [Jaznow, Zauzich, p. 2005].

<sup>11</sup> Это одно и то же слово в древнеегипетском; если есть необходимость подчеркнуть различие, это делается посредством детерминатива.

<sup>12</sup> К примеру, заслуживает внимания параллель с Мф 4:18–19 и Мк 1:16–17.

ная часть традиции трубадуров. Согласно легенде, а также имеющимся письменным источникам, первым трубадуром стал Гийом де Пуатье, герцог Аквитании. Само слово «трубадур» (*trobador* на провансальском), то есть, тот, кто занимается стихосложением, являет собой игру слов: *troba-d'or* можно перевести как «тот, кто находит золото». Эта отсылка к герметической философии позволяет предположить, что *Прекрасная Дама*, к которой обращена лирика трубадуров, несмотря на свои вполне плотские очертания и во многих случаях известную историческую идентичность, на эзотерическом смысловом уровне являет собой нечто совершенно иное. «Если эта поэзия не обращена к существу из плоти и крови, и трубадуры стараются воспеть мистическую любовь, какова может быть природа этой таинственной Дамы, перед которой они благоговеют?.. Трубадур Жиро де Борней охарактеризовал эту Даму как *Истинный Свет*» [Khaitzine, 1996, p. 55]. Надо заметить, что этот свет имеет много общего с «божественным Словом», упомянутым Магофоном, а также *Первоматерией Делания* (*prima materia*). В контексте христианского символизма Прекрасную Даму часто отождествляли с третьей персоной Троицы, Святым Духом — что, впрочем, никак не примиряло эту традицию с официальной католической религией, и трубадуры всегда оставались для Ватикана опасными еретиками<sup>13</sup>. Поэзия трубадуров содержит несколько уровней, и если словесная игра касается в большей степени условностей *куртуазной любви* и не содержит потенциально опасных теологических откровений, степень её «зашифрованности» невелика, и подобные произведения называют *trobar plan*. Если же откровение, спрятанное в тексте, было слишком опасно, такие стихи очень тщательно «кодировались» — так, что только глубоко погружённые в традицию люди могли понять эзотерический смысл послания; подобные песни назывались «закрытыми» (*trobar clus*). На поверхностный взгляд ни *trobar plan*, ни *trobar clus* не отличались друг от друга и выглядели как обычная любовная лирика. Их эзотеризм нельзя «расшифровать», поскольку не существует твёрдого кода, применение которого позволило бы представить скрытый смысл как эксплицитный текст. Поэтическое чутьё, внутренний слух, а также обращённость сердца читателя к *Истинному Свету* — вот ключи, декодирующие этот «шифр»; умение понимать такую поэзию и писать произведения в этой традиции получило провансальское название *gai saber* — «весёлая наука», поскольку ведёт к эзотерическому знанию через любовные песни.

<sup>13</sup> В 1277 г. традиция *l'amour courtois* была предана анафеме архиепископом Парижа.



Одни из величайших в истории поэтов, представлявших традицию «верных любви» (*Fedeli d'Amore*) и использовавший в своём творчестве *птичий язык* был Дуранте дельи Алигьери, или Данте. Это один из наиболее комментируемых поэтов Средневековья, но скрытый аспект его «Божественной Комедии» получил достойную оценку лишь в первой половине прошлого века. Итальянский исследователь Луиджи Валли (1878–1931) составил комментарий к поэме Данте объёмом около пятисот страниц [Valli, p. 1928], где интерпретируются многие эзотерические аспекты произведения. Эта книга была встречена как весьма жёсткой критикой со стороны многих литературоведов, так и искренним восхищением со стороны знатоков древней традиции. Несмотря на некоторые «перетяжки» и фантастические предположения<sup>14</sup>, эта книга остаётся важнейшим комментарием, позволяющим современному читателю понять внутренние тайны хорошо знакомого произведения.

В последующие столетия *trobar, blazon* или «птичий язык» перестал быть прерогативой рыцарской любовной лирики, и стал использоваться для записи герметических и политических откровений в прозе, а также живописи и скульптуре, притом не только творческой аристократией, но и знатью, далёкой от поэзии. Эта форма блазона стала носить название *la langue diplomatique*, то есть «дипломатический язык», разновидностью которого является *lanternois* (от *lanterne* — «фонарь») — язык компаньонажа и новой аристократии ремесленных корпораций, чей «свет» помогает разглядеть скрытый смысл произведений Сирано де Бержерака, Рабле, Колонна, Джонатана Свифта и многих других пользовавшихся им авторов. Традиционно, внутренние взаимоотношения между представителями аристократии не должны быть понятны людям других сословий и прислуге, даже если их обсуждение осуществляется публично; они должны оставаться «эзотерическими» для непосвящённых — так же, как глубинный смысл родового герба или девиза. Далёкий потомок блазона, дипломатический язык, позволяя публично ответить обидчику, не давая формального повода для поединка, надерзить коронованной особе, формально демонстрируя подобострастие, передать важное послание через третьи руки, не опасаясь, что оно будет понято курьером, сколько бы тот его ни перечитывал.

Французский археолог и писатель, знаток всех видов «птичьего языка» Клод Состен Грассе д'Орсе (1828-1900) в течение многих лет

<sup>14</sup> Которые были скорректированы одним из последователей Валли в работе «*Studi sui Fedeli d'Amore*» (1933, 1940).

писал статьи для журнала *Revue Britannique*; им было опубликовано около 160 текстов в период между 1873 и 1900 годами. Эти тексты по сути являются комментариями к важнейшим политическим событиям, художественным памятникам и загадочным аллегориям, составляющим историю Европейской культуры, начиная с периода Средневековья, раскрывающими их тайный смысл. В конце прошлого века эти статьи были собраны, отсортированы по тематике и изданы в виде книг<sup>15</sup>; среди них есть и комментарии к произведениям европейской литературы от Данте до Сирано де Бержерака. Однако, несмотря на наличие связи этой традиции с герметизмом, как уже было сказано, кодирование даже таким традиционным «шифром» вовсе не является обязательным для инициатических и сакральных произведений; оно оправдано лишь тогда, когда помогает раскрыть дополнительные аспекты эзотерического. Главной же задачей «птичьего языка» в период Средневековья и Ренессанса было *функциональное сокрытие*, обусловленное необходимостью соблюдать конспирацию из-за политических обстоятельств или религиозной цензуры; когда эта необходимость отпала, возникла опасность превратить шифрование в самоцель, игру, за которой забывается истинная подоплёка его использования — передача эзотерического содержания. Как точно заметила современный итальянский алхимик, пишущая под псевдонимом Юлия Миллесима, «лес — лучшее место, чтобы спрятать дерево. Чего не хватало первым алхимикам, так это леса. Но за них работу выполнили охотники, любящие поэзию и поиски скрытого смысла в метафорах. Спустя несколько веков вырос целый символический лес. И, как нетрудно предположить, пышно разросшееся укрытие стало поводом для злоупотреблений... Этот охотничий лес получил свои законы, даты, основателей, названия, ворота и границы. Целью всего этого было лишь одно: стать формой власти»<sup>16</sup>. Европейский герметизм нового времени, в особенности французский, часто грешит чрезмерным и необоснованным использованием *лантернуа* и специфической метафорики, устаревшей до карикатурности в своей антитиканской и экуменической направленности (католицизм уже давно не угрожает никаким видам эзотерического знания). Вероятно, самый популярный из алхимических трактатов XX века, «Тай-

<sup>15</sup> К примеру, политические комментарии представлены в сборнике [Grasset d'Orcet, 2001], комментарии к известным произведениям литературы — в сборнике [Grasset d'Orcet, 2003].

<sup>16</sup> См. [Labyrinth].

на готических соборов» (*Le Mystère des Cathedrales*), подписанный именем Фулканелли, являет собой довольно пышное в метафорическом и символическом аспекте произведение, составленное на основе черновика работы Рене Шваллера гораздо меньшего объёма. В силу определённых веских причин создатель исходного текста не стал предъявлять претензии на авторские права, но высказывал недовольство тем фактом, что в новой редакции трактат изобилует литературными приёмами и зашифрованными посланиями на «птичьём языке» (включая само название, кое можно прочесть как *Le Mystère d'Hecate Drole*, то есть «весёлое таинство Гекаты»), мало чего дающими в оперативном отношении, но маскирующими главную функцию этого текста как комментария, помогающего понять эзотерические аспекты готической архитектуры. Этот случай не является единственным, и, к сожалению, комментарии даже весьма опытных и знающих авторов не обязательно помогают пониманию эзотерического смысла комментируемых символов, а иногда намеренно мешают ему в силу вышеназванных причин.

V

Гравюра под номером 6 из трактата Иоганна Даниэля Милия *Philosophia Reformata* (1622) представляет собой символическую картину, на которой изображена стадия *Putrefactio* («разложение») алхимического Делания (см. Рис. 3). Алхимические царь и царица (мужской и женский принципы) соединены в прозрачном закрытом «гробу» (то есть герметически закупоренном сосуде), где им предстоит претерпеть стадию разложения, чтобы возродиться в виде алхимического андрогина. Кроме гроба на гравюре также изображены скелет с косою и полураздетый человек с протезом, заменяющим правую голень. Символ скелета с косою указывает на то, что речь идёт о процессе, связанном со смертью, то есть определённом этапе Делания, соответствующем операции Сатурна. Это довольно «плоский символ»; он фактически может быть сведён к знаку. Однако остальные участники этой картины не столь просты. Поскольку наша царственная пара заключена в закупоренный сосуд, нам должно быть совершенно ясно, что Первая или предварительная работа завершена, и мы находимся в самом начале Второй или основной работы. Как замечательно сказал Рене Шваллер, «символ, будучи... статической формой взаимоотношений двух непостижимых в своей одновременности моментов, в сопоставлении с другим символом

позволяет выразить, не прибегая к формулированию, природные тождества, способные проявляться как оппозиционные дуальности» [Schwaller de Lubicz, 1993, p. 83]. Наша пара, представляющая мужской и женский принципы, «борющиеся» в ходе алхимического про-



Рис. 3

цесса, субстанциально являет собой всё тот же Меркурий, единый андрогинный принцип, наделяемый качествами «противоположных полов» после разделения в процессе Первой работы. Кто же третий персонаж-участник этой мрачной на поверхностный взгляд сцены? Станислас Клоссовский де Рола, один из поздних последователей школы Фулканелли, в своей наиболее известной книге комментариев «Золотая Игра», в разделе, посвящённом Милию, утверждает, что это Вулкан, каковой «всегда изображается одноногим, потому что в этой Работе его огня недостаточно» [Klossowski de Rola, 1988, p. 181]. Таким образом, автор здесь весьма недвусмысленно намекает на *Тайный огонь Философов*. Однако мы знаем, что, поскольку эта гравюра в трактате Милия посвящена началу Второй работы, огня Вулкана (то есть внешнего нагрева) в этом случае не только недостаточно, но он тут вообще является лишним; его функция уже выполнена.

Действительно, здесь должен действовать только наш Тайный огонь, *Ignis Philosophorum*, в этом автор комментария не лукавит; но кто же тогда хромым полуголый мужчина на гравюре? Это не Вулкан, как уже было сказано; не всякий безногий — Вулкан: в этом и состоит проблема рационализации символа, стремления свести его к типологически идентифицируемым чертам и соответствующим им значениям. Ключом тут служит не хромота, а *костяная нога*, это и есть «канал», по которому к нам приходит эзотерическое. Отсутствие голени и замена её искусственным предметом, костылём, указывает на то, что часть нашей материи (и в этот миг мы осознаём, что хромым мужчиной — всё тот же Меркурий, главный герой алхимической эпопеи, что подчёркивает его нагота, характерная для героев греческих мифов) должна быть получена путём отдельных манипуляций с участием иной субстанции; кроме этого, что очень важно, мы получаем указание, каково *количественное* соотношение участвующих в процессе разложения двух Меркуриев, на которых указывает пальцем хромоногий герой (и вместе именуемых, как нетрудно догадаться, *mercurius duplicatus*<sup>17</sup>). При этом некоторое сходство бородатого персонажа с Вулканом, конечно же, не случайно, и намекает нам, что здесь обязательно участвует огонь, каковой в этом случае *также является Меркурием*. Таким образом, за исключением скелета, роль коего сводится к маркеру операции, тройка персонажей являет собой символ единой сущности во множестве её временных, технических и качественных аспектов, относящихся к маркированному контексту. Оператор, вполне осознавший этот символ, имеет в руках все необходимые инструкции для осуществления операции, и не нуждается в приведенном выше эксплицировании; человека же, плохо представляющего себе последовательность операций Великого Делания, комментарий Клоссовского может навести на ложный след.

Итак, если интерпретация произведений, содержащих эзотерический смысл, является необходимой составляющей процесса их понимания и ассимиляции воспринимающим субъектом, составление комментариев и перевод на другой язык составляют трудную задачу, наделяющую интерпретатора и издателя значительной мерой ответственности. Такое предприятие должно начинаться с оценки собственных сил и постановки задачи, то есть определения того, что может быть достигнуто такой публикацией. Как было сказано, комментарий может помочь читателю увидеть некоторые аспекты символов, но может и обмануть его иллюзией ясности, каковая в

<sup>17</sup> Удвоенный меркурий (лат.).

действительности достигается только самостоятельными усилиями посредством сердечного интеллекта. При этом перевод, дополнительный «шлюз» на пути к читателю, способен вопреки желанию переводчика отфильтровать упущенные им скрытые в языке оригинала детали, или же, наоборот, создать иллюзию наличия тайного смысла там, где его не предполагал автор; результат перевода всегда будет настолько хорош, насколько глубоко понимает произведение сам переводчик.

С другой стороны, существует традиция комментирования, уходящая корнями в далёкое прошлое (так, древнеегипетские источники периода Нового царства, включая «Книгу Мёртвых», по сути являют собой комментарии к более ранним иероглифическим текстам). Такие комментарии содержат «добавочную стоимость» по отношению к исходным символам; в определённом смысле они представляют собой новые произведения, иногда использующие источник лишь как иллюстрацию, или же составную часть аллегории. К примеру, Ириней Филалет, анонимный адепт XVII века, написал обширный комментарий на классический трактат Джорджа Рипли (ок. 1415–1490), известный как «Двенадцать Врат» [Ripley, 1591]. Такой выбор текста для комментирования выглядит довольно странно на первый взгляд. Филалет известен как последователь и сторонник *Сухого пути* в алхимии; в свою очередь, сэр Джордж известен как адепт *Влажного пути*, каковой является единственным предметом его алхимических штудий. Однако если обратиться к самому комментарию [Philalethes, 1677], становится понятно, что герметическая поэзия Джорджа Рипли играет роль повода для текста Филалета, каковой значительно превосходит источник по объёму (и цитирует лишь его первую половину). В действительности, подобный приём не является чем-то необычным для алхимической литературы; Влажный путь в силу своих особенностей намного более иллюстративен, чем Сухой или «путь тигля», значительная часть которого протекает невидимой для глаз оператора. Таким образом, *Expositions*, то есть «толкования», выполняют свою задачу — описать метод, которому следовал Филалет, в терминах известного произведения. Однако упомянутый комментарий с оперативной точки зрения малопригоден для тех, кто искренне пытается идти за Джорджем Рипли, а не за Иринеем Филалетом.

В этой связи имеет смысл привести историю ещё одного комментария. Венский психоаналитик Герберт Зильберер (1882–1923), один из учеников Фрейда, в 1914 году опубликовал исследование «Проблемы мистицизма и его символики» [Silberer, 1914], в котором интерпретировал алхимический символизм розенкрейцеров с точки зрения

психоанализа. Его комментарии к «Химической свадьбе Христиана Розенкрейца» и «Параболе» занимательны, и представляют нам эти источники в довольно неожиданном ракурсе (независимо от того, насколько это полезно в алхимической практике). Если бы эта работа так и осталась тем, чем была изначально — частным психологическим комментарием к розенкрейцерским трактатам — она вряд ли заслуживала бы отдельного упоминания. Однако результат её публикации оказался весьма трагичен как для будущих последователей традиции, коей автор коснулся в своей работе, так и для него самого. Фрейд очень агрессивно воспринял появление этого исследования, и подверг Зильберера уничижительной критике; вскоре тот был изгнан из «круга Фрейда» (как известно, по своим принципам напоминавшего религиозную секту) и остался в полном одиночестве, что переживал очень тяжело. 12 января 1923 г. он повесился у себя в кабинете. Однако злополучная книга не осталась стоять на полке мёртвым грузом; высказанные в ней идеи показали в высшей степени ценными другому ученику Фрейда, гораздо более удачливому и плодовитому Карлу Густаву Юнгу (1875–1961). Он развил эти идеи до состояния обширной теории, представленной в фундаментальном труде «Психология и Алхимия» [Jung, 1944], что позволило ему в дальнейшем опубликовать большое число работ на эту тему, а также обрести последователей как среди психологов, так и среди людей, интересующихся герметизмом. «Алхимическое» наследие Юнга фактически представляет собой частную интерпретацию алхимического символизма с точки зрения глубинной психологии. Подобно упомянутой выше работе Филалета (однако в более общей перспективе), этот психологический комментарий, вполне вероятно, выполняет задачу и помогает Юнгу изложить свою психологическую концепцию, используя классические трактаты по алхимии; однако речь идёт о *кардинально разных путях*, и на пути традиционной алхимии комментарии Юнга совершенно бесполезны, поскольку они не «разъясняют» алхимию, а служат иллюстрацией к представляемой Юнгом теории бессознательного. Трагизм ситуации состоит в том, что это *толкование* многие принимают не за частный психологический комментарий, каковым оно фактически является, а за единственно правильную интерпретацию алхимии. В случае эзотерического знания, единственно правильной может быть лишь ваша собственная внутренняя интерпретация, результат работы сердечного интеллекта; любые эксплицитные пояснения третьих лиц играют только лишь вспомогательную роль, и могут при этом целенаправленно или непреднамеренно обманывать вас — в отличие от исходного символа.

Человеческое сознание едино; и «сердечный интеллект», и рации являются частью нашей индивидуальности — так же, как и «бессознательное» психологов. Задача интеграции этих составляющих является частью процесса понимания мира, частью процесса его интерпретации. Делая эзотерическое эксплицитным, внутреннее — внешним, мы совершаем в сосуде нашей личности действие, представляющее по сути алхимическую операцию, и, как в случае алхимии, её успех зависит от нашего понимания целого, видения всего Уробороса, а не только лишь небольшого участка его кольцеобразного тела: от наших качеств *автора*, иначе говоря, даже если мы думаем, что занимаемся переводом или пишем комментарии. *Фиксируя* на бумаге или в стеклянном сосуде результат нашей интерпретации, мы порождаем новую форму, новое слово, продвигаясь на шаг к конечной цели — окончательной фиксации нашего «я» в единстве вечных перемен. «Не существует двух веселенных — рациональной и метафизической — различных в своей сущности, но есть троичный Дух или Слово; точно так же не существует энергии и материи, но есть дух-субстанция и форма; нет микрокосма и макрокосма, но есть дух и жизнь; не существует двух рек из одного истока, но есть земля, по которой течёт поток, из коего возникла эта земля, подобно тому, как Дух... создал материю воздействием формы» [Schwaller de Lubicz, 1993, p. 103].

*Торонто, январь 2017.*

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Allen, 1988 — *Allen J.P.* Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts // *Yale Egyptological Studies*. 1988. № 2. 114 p.

Canseliet, 1967 — *Canseliet E.* L'Alchimie et son Livre Muet. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967. 140 p.

Colilli, 1993 — *Colilli P.* Signs of Hermetic Imagination // *Toronto Semiotic Circle monograph series*. 1993. № 12. Pp. 79–83.

Eco, 1990 — *Eco U.* The Limits of Interpretation. Bloomington & Indianapolis: The Indiana University Press, 1990. 295 p.

Grasset d'Orcet, 2001 — *Grasset d'Orcet C. S.* Histoire Secrete de l'Europe. Paris: E-Dite, 2001. Vol. 2. 214 p.

Grasset d'Orcet, 2003 — *Grasset d'Orcet C. S.* Oeuvres Décryptées. Paris: E-Dite, 2003. Vol. 2. 340 p.

Jasnow, Zauzich, 2005 — *Jasnow R., Zauzich K.-T.* The Ancient Egyptian Book of Thoth. Wiesbaden: Harassowitz Verlag, 2005. 678 p.



КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

- Jung, 1944 — *Jung C.G. Psychologie und Alchemie*. Zürich: Rascher Verlag, 1944. 646 S.
- Khaitzine, 1996 — *Khaitzine R. La Langue des Oiseaux*. Paris: Editions Dervy, 1996. 318 p.
- Klossowski de Rola, 1988 — *Klossowski de Rola S. The Golden Game*. London: Thames and Hudson Ltd, 1988. 320 p.
- MacLean, 1991 — *MacLean A. Commentary on the Mutus Liber*. Grand Rapids: Phanes Press, 1991. 77 p.
- Magophon, 1914 — *Magophon. Hypotypose du Mutus Liber*. Paris V-ème: Librairie Nourry, 1914.
- Philalethes, 1677 — *Philalethes E. Expositions Upon Sir George Ripley's Compound of Alchymy*. London: for William Cooper, 1677.
- Rella, 1984 — *Rella F. Metamorfosi: immagini del pensiero*. Milano: Fartinelli, 1984. 169 p.
- Ripley, 1591 — *Ripley G. The Compound of Alchymy*. London: Imprinted by Thomas Orwin, 1591. [104] p.
- Scholem, 1978 — *Scholem G. Kabbalah*. NY: Meridian, 1978. 494 p.
- Schwaller de Lubicz, 1993 — *Schwaller de Lubicz R. A. Propos sur Ésotérisme et Symbole*. Paris: Editions Dervy-Livres, 1993. 127 p.
- Schwaller de Lubicz, 2002 — *Schwaller de Lubicz R.A. Du Symbole et de la Symbolique*. Paris: Editions Dervy-Livres, 2002. 113 p.
- Silberer, 1914 — *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*. Wien und Leipzig: Hugo Heller, 1914. 287 p.
- Valli, 1928 — *Valli L. Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*. Roma: Optima, 1928. 453 p.

**ВЫМЫСЕЛ КАК КОММЕНТАРИЙ К РЕАЛЬНОСТИ —  
РЕАЛЬНОСТЬ КАК КОРНИ ВЫМЫСЛА:  
ЕВРОПЕЙСКИЕ ЭПОСЫ И АВТОРСКИЙ ЛЕГЕНДАРИУМ  
ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА**

**Информация об авторе:** Светлана Борисовна Лихачева, кандидат филологических наук, самозанятая, г. Москва, Россия.

E-mail: [slikhacheva@gmail.com](mailto:slikhacheva@gmail.com)

**Аннотация:** Успех Дж.Р.Р. Толкина как писателя многим обязан филологическим познаниям Толкина-ученого; профессиональное освоение эпических традиций прошлого позволило автору создать собственный эпос. От анализа древних текстов, подготовки критических изданий и переводов («Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», «Перл», «Беовульф»), через «сиквел» («Возвращение Беорхтнота») и «заполнение лакун» в германских эпосах автор приходит к созданию собственной мифологии, прочно укорененной в подлинной традиции. В статье мы рассматриваем три разных традиции, три источника материала, которым пользовался Толкин: древнеисландский материал, древнеанглийский материал, и «бриттский» материал, то есть артурологию. В «Возвращении Беорхтнота сына Беорхтельма» как продолжении древнеанглийской поэмы «Битва при Мэлдоне» Толкин в точности воспроизводит как форму, так и идеологический контекст, становится соавтором безымянного поэта-англосакса, вместе с ним пересматривает историко-культурные стереотипы и констатирует их смену. В «дописанных» недостающих эпизодах «Старшей Эдды» («Новая песнь о Вельсунгах» и «Новая песнь о Гудрун») история Сигурда превращается в очередной пересказ или одну из версий предания о Турине Турамбаре: так эльфийская легенда оказывается включена в эпос народов северной Европы, а фрагмент скандинавского эпоса входит в состав легендария Арды. В пересказе-переосмыслении артуровского мифа (аллитерационной «Гибели Артура») мы наблюдаем взаимопроникновение авторской и подлинной традиций — король Артур преданий и легенд уплывает в авторский миф Толкина: зримо размываются границы между толкиновским миром и миром европейских эпосов. «Вне-ардовские» тексты служат важной вехой на пути от научной работы с источниками к самостоятельному творчеству. Развивая возможности текстов оригинала, Толкин становится полноправным соавтором безымянных поэтов и хронистов и придает авторитетности собственному авторскому легендарияму, вписывая его в существующую, освященную временем традицию — посредством отголосков, отсылок, аллюзий и тщательно выстроенных подспудных связей.

**Ключевые слова:** мифология, мифотворчество, авторский миф, легендарияум, текст, эпос, аллитерация.

FICTION AS COMMENTARY ON REALITY —  
REALITY AS THE ROOTS OF FICTION:  
EUROPEAN EPICS AND J.R.R. TOLKIEN'S  
ORIGINAL LEGENDARIUM

**Information about the author:** Svetlana B. Likhacheva, PhD in Philology, freelance researcher, Moscow, Russia.

E-mail: slixhacheva@gmail.com

**Abstract:** J.R.R. Tolkien owes much of his success as a writer to his scholarly expertise: the professional mastery of epic traditions of the past allowed the author to create an epic of his own. From the analysis of ancient texts and preparation of critical editions and translations (*Sir Gawain and the Green Knight*, *Pearl*, *Beowulf*), via “sequelizing” (*The Homecoming of Beorhthnoth*) and filling in the gaps in Germanic epics, the author comes to creating his own mythology deeply rooted in the authentic tradition. In this article we consider the three different traditions, or the three sources of the material that Tolkien uses: the Old Norse matter, the Anglo-Saxon matter and the British, i.e. Arthurian matter. In *The Homecoming of Beorhthnoth* as a continuation of the Anglo-Saxon *Battle of Maldon* Tolkien accurately reproduces both the form and the ideological context, thus becoming a co-author of an anonymous Anglo-Saxon poet, together with him revising the historical and cultural stereotypes and recording their supersession. In the missing and “added” episodes of the *Poetic Edda* (*The New Lay of the Völsungs* and *The New Lay of Gudrun*) the story of Sigurd becomes yet another retelling or yet another version of the Tale of Turin Turambar: thus an elvish legend gets incorporated into the Northern European epics, while a fragment of the Scandinavian epic becomes part of the legendarium of Arda. In the retelling or reinterpretation of the Arthurian myth (the alliterative *Fall of Arthur*) the creative mythology converges with the authentic tradition: the legendary King Arthur sails into the creative myth of Tolkien, while the frontiers between the Tolkien’s world and the world of European epics get blurred. The non-*Silmarillion* texts mark an important milestone on the road from the scholarly approach towards the authentic sources to independent creative writing. By further developing the potential of the original texts, Tolkien becomes a co-author of anonymous poets and chroniclers in his own right as well as enhances the credibility of his own creative legendarium while inscribing it into the existing time-honoured tradition by means of manifold references, allusions, subtle echoes and elaborate underlying associations.

**Keywords:** mythology, mythmaking, creative mythology, legendarium, text, epic, alliteration.

Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина — явление по сути своей уникальное, стоящее особняком: литературный эксперимент, не вписывающийся ни в одну из традиций, выходящий за рамки каждой из них, и даже суммы; породивший бесконечное количество подражаний, и в то же время по сути своей исключаящий возможность повтора. Созданный Толкином многоплановый мир Арды как наглядное проявление

тенденции к мифологизаторству, усилившейся в литературе XX века, индивидуален, обособлен и неповторим — в силу и авторского подхода к творчеству как таковому, и используемых автором средств и методов.

Подход Дж. Р. Толкина к литературному процессу и видение мифотворчества и его закономерностей наиболее убедительно сформулированы самим автором в лекции «О волшебных сказках», прочитанной в университете Сент-Эндрюс (1939) и впоследствии опубликованной в виде одноименного эссе и в полемической поэме «Мифопея». Эти два текста, содержащие теоретическое обоснование толкиновского подхода, дают ясный ответ на то, как воспринимал мифотворчество сам автор: ответ в первую очередь христианский, а не гражданский.

В отличие от Блаженного Августина, признававшего лишь один вид истины, тот, что заключен в материальных объектах, существование которых неоспоримо, либо в словах Священного Писания, Толкин принимает истинность литературного вымысла — на ином, «вторичном» уровне. Для Толкина создать в слове нечто, не существовавшее прежде, — высшее достижение человеческого разума. «Всякий, кто унаследовал фантастический инструмент языка человеческого, может сказать: “зеленое солнце” <...>. Но для того, чтобы создать Вторичный Мир, в пределах которого зеленое солнце покажется правдоподобным и породит Вторичную Веру, по всей видимости, потребуются и труд, и работа мысли, и всенепременно — особое умение, что-то вроде эльфийского мастерства. Немногие берутся за дело столь непосильное. Однако когда попытка предпринята и цель отчасти достигнута, тогда перед нами — редчайшее из произведений Искусства: речь идет об искусстве повествовательном, сочинительстве в его исходной и наиболее могущественной форме» [Толкин, 2008, с. 190–191]. Сам Толкин успешно решает задачу настолько сложную, заставляя читателя поверить в собственный Вторичный Мир, — в убедительный и на удивление реальный мир Арды, где Солнце и Луна — магические сосуды, сохранившие последние цветок и плод Светоносных Дерев; где деревья, и воды, и скалы говорят голосами персонифицированных стихий, а судьбы мира заключены в трех волшебных кристаллах, Сильмариях Феанора. «Хотя поэты создают заново, их творения не являются ложью» («*Though they [poets] make anew, they make no lie*») [Tolkien, 1988, p. 101], — утверждает Толкин в поэме «Мифопея». «Создавать заново» означает творить при помощи слов и художественного вымысла то, чего еще не было, то есть новый тип реальности, которая, тем

не менее, не является ложью. Толкин чувствовал, или надеялся, что истории его в определенном смысле истинны. «Они [истории] возникли в моем сознании как некая данность, и, по мере того как они возникали, росли и связи между ними <...>. Я все время ощущал, что записываю нечто уже “существующее” где-то, а не “сочиняю”», — признавался он [Карпентер, 2002, с. 146].

До сих пор речь шла о христианском восприятии сути и целей мифотворчества (то, что сам Толкин считал соучастием в Творении, со-творением, со-творчеством, в результате которого человек становится вторичным творцом). А эффективным средством достижения цели для Толкина становятся его филологические познания. Литературоведы единодушно сходятся в том, что успех Толкина как писателя многим обязан филологическим познаниям Толкина-ученого; профессиональное освоение эпических традиций прошлого позволило автору создать собственный эпос, эпос необыкновенно правдоподобный, сочетающий в себе архетипическую убедительность подлинных древних мифов и выразительную образность и отточенность формы, достигаемые лишь немногими авторами XX века. Но для того, чтобы использовать эпическую традицию в собственных целях, необходимо досконально изучить ее, освоить, понять правила и модели, в ней задействованные, сделать их частью собственного мировосприятия, ощутить себя причастным эпохе, породившей конкретный жанр (что, разумеется, может произойти только в результате серьезного научного изучения). Иными словами, чтобы научиться говорить на языке так, как говорили на нем неизвестные авторы «Беовульфа» и «Сэра Гавейна», необходимо побывать «внутри языка» и внутри эпоса.

Об убедительности «подлинной» мифологии написано достаточно много. «Образцы древних мифологий трактуются существующими в своем подлинном виде, буквально так, как сами они сконструированы. Никакая фантастика, никакие чудовища, никакие чудеса, никакие магические операции не страшны для мифа. Наоборот, из них-то он и состоит», — утверждает А.Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» [Лосев, 1976, с. 167]. Чары, накладываемые мифом и волшебными историями, порождают сильное, более или менее устойчивое состояние «вторичной веры»<sup>1</sup> — читатель, увлеченный

<sup>1</sup> Состояние, позволяющее воспринимать как истину все, о чем повествует рассказчик, в рамках созданного им Вторичного Мира, если рассказчик оказался успешным «вторичным творцом»; сродни «мгновенному добровольному отказу от недоверия» (*willing suspension of disbelief*) в восприятии поэтической иллюзии у С.Т. Кольриджа.

старинной хроникой, не усомнится ни в истинности любви Тристана и Изольды, ни в реальности Артура, короля бриттов. Тем же эффектом Толкин наделяет собственную, авторскую мифологию, отчасти «встраивая» ее в уже существующие и укореняя собственный авторский эпос в реальной истории, слишком отдаленной, чтобы поддаваться расшифровке, и однако же слишком значимой, чтобы вовсе изгладиться из памяти. Подобный подход обрисован в неоконченном романе Толкина «Записки клуба “Мнение”»: один из персонажей утверждает, что границы между мифом и историей размыты, древние эпосы или предания, неотъемлемая часть культурного наследия определенного этноса, в некой начальной точке сливаются с подлинной историей: если вернуться назад, нельзя сказать с уверенностью, обнаружим ли мы, как «миф сливается с историей, или история — с мифом» [Tolkien, 1993, vol. IX, p. 249]. По сути дела, невозможно утверждать наверняка, где проходит граница между реальностью и легендой или, точнее, насколько одно способно воплотиться в другое, и наоборот. В романе «Властелин Колец» роханец Эомер, для которого хоббиты всегда были персонажами полузабытых сказок, услышав про них наяву, изумляется: «Где мы — в мире легенд или на зеленой траве при свете дня?» На что Арагорн отвечает: «Одно не исключает другого. Ибо не мы, но те, кто придут после, сложат легенды о нашем времени. Зеленая трава, говоришь ты? То — могучий источник легенд, хотя ты и топчешь ее в дневном свете!» [Tolkien, 1978, p. 37]

Близость толкиновской мифологии к подлинному, неавторскому мифу наглядно представлена уже на формальном уровне. Естественное состояние древних эпосов — тех, что дошли до наших дней, — это фрагментарность, множественность версий, обрывочность, наличие невосполнимых лакун. Миф существует не в виде завершенных, безукоризненно-выверенных текстов, но в виде фрагментов, по большей части обрывочных и противоречивых, с трудом поддающихся расшифровке, изобилующих ошибками переписчиков и позднейшими интерполяциями; рукописи же зачастую представлены не оригиналами, а более поздними списками с утраченных оригиналов.

Так, единственный текст древнеанглийской эпической поэмы «Беовульф» сохранился в кодексе Ноуэла (*Nowell Codex*, позже вошел в переплетенный том *Cotton Vitellius A. XV* и существенно пострадал при пожаре в библиотеке Роберта Коттона в 1731 г.). Но существует также так называемый Финнсбургский отрывок (*Finnesburg Fragment*) — фрагмент поэмы, состоящий из 48 строк, в котором описывается осада крепости Финнсбург. История этой же осады полно-

стью излагается в строках 1068–1159 «Беовульфа» (так называемый Финнбургский эпизод: песня о ней звучит в пиршественном зале датского конунга Хродгара): при сопоставлении этих двух вариантов изложения одного и того же события становится возможным прояснить ряд непонятных подробностей. Рукопись Финнбургского отрывка была обнаружена в конце XVII века в лондонской резиденции архиепископов Кентерберийских, в 1705 г. была опубликована Джорджем Хиксом, а оригинал, с которого сделал копии Хикс, был впоследствии утрачен.

«Старшая Эдда» — свод древнеисландских песней о богах и героях скандинавской мифологии, — представлена одной-единственной рукописью: Королевским кодексом «Старшей Эдды» (*Codex Regius*, около 1270 г., список с 1200 г.), в которой недостает тетради из восьми листов. Но лауну возможно восполнить с помощью прозаической «Саги о Вэльсунгах» и «Младшей Эдды» Снорри Стурлусона, учебника скальдической поэзии, в одном из разделов которого традиционные кеннинги расшифровываются с помощью пересказа мифов и легенд, на которых они основаны. Вот один-единственный пример: «Какие есть кеннинги золота? Зовут его “огнем Эгира” и “иглами Гласира”, “волосами Сив”, “головной повязкой Фуллы”, “слезами Фрейи”, “счетом рта, голосом или словом великанов”, “каплей Драупнира”, “дождем либо ливнем Драупнира или глаз Фрейи”, “выкупом за выдру”, “выкупом, вынужденным у асов”...». А в конце таких списков Снорри разъясняет непонятные обороты речи: «А вот отчего золото называют “выкупом за выдру”. Рассказывают, что однажды асы Один, Локи и Хёнир отправились в путь, чтобы осмотреть весь мир. Они пришли к одной реке и, идя вдоль берега, подошли к некоему водопаду. У водопада сидела выдра. Она как раз поймала лосося и ела, зажмурившись...» [Младшая Эдда, 2006, с. 70, 73]

Таким образом, у нас есть история о золоте Андвари в пересказе как автора «Саги о Вэльсунгах», так и Снорри Стурлусона; но дальнейшее повествование Снорри сводится к краткому резюме всей истории Вэльсунгов.

Миф о короле Артуре существует в огромном множестве вариантов: это и два упоминания в Камбрийских анналах (Анналах Уэльса, составленных в X в. и сохранившихся в списке XII в.), в записях о 516 годе («Битва при Бадоне, в которой Артур носил крест господа нашего Иисуса Христа три дня и три ночи на своих плечах и бритты были победителями») и о 537 годе («Битва при Камлане, в которой пали Артур и Медрауд»); это и упоминание в исторической хронике Ненния «История бриттов» (800 г.), это и первый последовательный рассказ в

хроникальной «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского (XII в.), это и строфическая «Смерть Артура» («Morte Arthur», середина XIV в.), и аллитерационная «Смерть Артура» («Morte Arthure», вторая половина XIV в.); и рыцарские романы Васа, Лайамона и французских авторов, и грандиозная компиляция Томаса Мэлори, и многое другое.

Примерно в таком же виде, как это ни парадоксально, представлено обширное авторское наследие Толкина, отнюдь не исчерпывающееся несколькими опубликованными произведениями. В силу того, что Толкину так и не удалось закончить и подготовить к публикации обширный свод космогонических мифов, а также преданий и легенд Первой и Второй эпох, предшествующих событиям романа «Властелин Колец», мы имеем дело с огромным корпусом черновигов — многие из которых остались недописанными, или представляют собою несколько противоречивых версий одного и того же сюжета, или рассказывают об одних и тех же событиях с помощью разных жанровых средств и заметно отличаются в стилевом отношении. Так, легенда о Берене и Лутиэн, одна из трех «великих историй» корпуса, представлена и в традиции «Анналов», и в хроникальной традиции «Квенты», и в виде неоконченной поэмы, написанной парнорифмованными двустушиями и стилизованной под бретонское лэ (сохранившейся в двух вариантах), и в виде нарочито сниженной и упрощенной для детского восприятия сказки в сборнике «Утраченных сказаний», где в роли темных сил выступают демонические коты и кошки. Легенда о Турине Турамбаре воспроизведена и на страницах «Анналов», и в варианте «Квенты», и в виде неоконченной (опять-таки!) поэмы, написанной аллитерационным стихом, а отдельные ее эпизоды расширены и проработаны столь детально, что могли бы послужить главами исторического романа (прозаический текст «Нарн и Хин Хурин»). То же можно сказать и о многих других историях.

На страницах «Биографии» Х. Карпентер размышляет о нежелании Толкина привести корпус легенд «Сильмариллиона» к завершению в следующих словах: «Толкин не хотел заканчивать книгу, поскольку не мог смириться с мыслью, что ему уже не придется создавать что-то новое в своем выдуманном мире» [Карпентер, 2002, с. 170–171]. Нельзя не отметить, что хаотическое состояние толкиновских рукописей, зачастую неоконченных, многократно переписанных и перечеркнутых вдоль и поперек, в миниатюре копирует бытование любой традиционной мифологии.

Мифотворческое наследие Толкина в точности воспроизводит эволюцию «подлинных» преданий и легенд, что передаются из уст в



уста, от поколения к поколению, подвергаясь при этом неминуемым искажениям; а, будучи записаны, сохраняются как в виде относительно полного корпуса текстов, так и в виде неразборчивых обрывков, поэтических и прозаических. Личное нежелание Толкина привести свой труд к завершению и его страсть к бесконечным переработкам и исправлениям, возможно, не имеют ничего общего с сознательной попыткой сымитировать «естественный процесс»; однако производимый эффект именно таков.

Именно профессиональное освоение подлинной традиции, обусловленное родом профессиональной деятельности, и возникающая на его основе своего рода «мистическая сопричастность» обеспечили убедительность толкиновского мира; иными словами, успех Толкина-писателя невозможен без познаний Толкина-ученого. От анализа древних текстов, подготовки критических изданий и переводов («Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», «Перл», «Беовульф»), через «сиквел» («Возвращение Беорхтнота») и «заполнение лакун» в германских эпосах автор приходит к созданию собственной мифологии, прочно укорененной в подлинной традиции. Важной вехой на пути от научной работы с текстами к самостоятельному творчеству для Толкина становятся «вне-ардовские» тексты: «Возвращение Беорхтнота сына Беорхтхельма» как продолжение древнеанглийской поэмы «Битва при Мэлдоне», «дописывание» недостающих эпизодов «Старшей Эдды» («Новая песнь о Вэльсунгах» и «Новая песнь о Гудрун»), пересказ-переосмысление артуровского мифа («Гибель Артура»). Но если в отношении современных авторов, использующих элементы существующих эпосов, принято говорить о заимствованиях из подлинной традиции, в случае Толкина мы имеем дело с прямо противоположным процессом: Толкин «дописывает», достраивает уже существующие эпосы, за их счет обеспечивая авторитетность собственной мифологии. Ниже мы рассмотрим три разных традиции, три источника материала, которым пользовался Толкин: древнеисландский материал, древнеанглийский материал, и «бриттский» материал, то есть артурологию.

### **Древнеисландский материал**

Свод древней поэзии на древнеисландском языке под названием «Старшая Эдда», или «Песенная Эдда», безусловно, оказал глубокое влияние на творчество Толкина. Общеизвестно, что имена гномов, персонажей сказки «Хоббит», а также и имя могущественного мага

Толкин заимствовал из первой эддической песни, «Прорицание вэльвы» (Фили и Кили, Фундин, Нали, Дори и Ори, Гандальв). Но поверхностным использованием имен эддических карликов дело не ограничилось; речь идет о более глубоких мифотворческих процессах и связях. Независимо (как может показаться на первый взгляд) от мира Арды, Толкин написал две неразрывно между собою связанные поэмы на тему легенды о Вэльсунгах на современном английском языке, подогнанном под древнеисландскую метрику: «Новую Песнь о Вэльсунгах» («*Völsungakviða en nýja*») и «Новую Песнь о Гудрун» («*Gudrúnakviða en nýja*») общим объемом более пяти сотен строк. Вплоть до 2009 г. эти поэмы нигде не публиковались и не цитировались, и неожиданное их появление стало настоящей литературной сенсацией.

После того, как в 1925 г. Толкин был избран на должность профессора древнеанглийского языка имени Ролинсона и Бозурта, на протяжении многих лет он преподавал и древнеисландский, хотя официально такой должности не существовало. С 1926 по 1939 гг. он ежегодно читал лекции и вел занятия по древнеисландскому языку и литературе. Заметки и наброски этих лекций сохранились (например, вводная лекция под названием «Старшая Эдда»), но ничего из этого Толкин так и не подготовил к публикации. Однако следствием этих ученых занятий явились «Новые Песни»: К. Толкин предполагает, что относятся они, вероятно, к началу 1930-х гг.: то есть даже «Хоббит» с его «мешаниной из эддических гномов» не был еще написан.

Взаимосвязь между двумя толкиновскими поэмами и эддическими песнями как таковыми весьма сложна; «Новые Песни» — это никоим образом не переводы существующих древних текстов, при том, что они близко воспроизводят стиль и размер «эддических» песней (*форнюрдислаг* и *льодахатт*) средствами современного Толкину английского языка. Именно форнюрдислагом («размером древних преданий/древнего знания») написаны большинство эпических песней «Эдды». В письме от 29 марта 1967 г. к У.Х. Одену Толкин обещает прислать ему «если только сумею найти (надеюсь, она не пропала бесследно) одну вещь, написанную мною много лет назад, когда я осваивал искусство аллитерационной поэзии: мою попытку свести воедино все песни о Вэльсунгах из “Старшей Эдды”, написанные древними восьмистрочными строфами в размере форнюрдислаг» [Толкин, 2004, с. 429]. Итак, Толкин, помимо чисто технической задачи — овладеть искусством аллитерационной поэзии, задался целью «свести воедино» весь эддический материал о Вэльсунгах: прояснить противоречия и темные места,

добавить внутренней логики повествованию, а главное — заполнить зияющий пробел.

Поэтический сборник «Старшая Эдда» существует в виде одной-единственной рукописи № 2365 4° в Королевской библиотеке в Копенгагене, сегодня известной под названием Королевский кодекс (*Codex Regius*). В рукописи сохранилось 45 листов; после 32-го листа есть лакуна: там, по-видимому, не хватает тетради из восьми листов. В «Старшей Эдде» содержится 29 песней за авторством разных поэтов, зачастую отделенных друг от друга несколькими столетиями, однако ж скомпонованы эти песни продуманно и тщательно. Толкин в своей вводной лекции о «Старшей Эдде» говорил, что в случае эддических песней мы имеем дело с «неким явлением великой силы, отдельные части которого (ибо многообразие его велико) и по сей день обладают едва ли не демонической энергией, невзирая на испорченную форму» [Толкин, 2011, с. 23]. Героические песни в большинстве своем посвящены истории Вэльсунгов и Нифлунгов; составитель сборника расположил их, насколько позволяли объем и разнородная структура отдельных текстов, в сюжетно-тематической последовательности; в начале и в конце многих песней добавлены прозаические пояснения и повествовательные «связки». Однако упорядоченный таким образом материал во многих своих фрагментах представляет неразрешимую проблему. Песни неполны, не всегда внутренне согласованны, а иногда представляют собою компиляцию из нескольких отрывков разного происхождения; в них немало темных мест. Что до легенды о Сигурде и о Гудрун, в сборнике сохранились, в частности, следующие песни: «Пророчество Грипира» (своего рода обзор содержания всех песней о Сигурде), «Речи Регина», «Речи Фафнира», «Речи Сигрдривы», «Отрывок Песни о Сигурде», «Первая Песнь о Гудрун», «Поездка Брюнхильд в Хель», «Вторая Песнь о Гудрун», «Третья Песнь о Гудрун», «Подстрекательство Гудрун» и «Краткая песнь о Сигурде» (одна из наиболее длинных в сборнике, несмотря на название). А вместе с недостающей пятой тетрадью Королевского кодекса (по предположению Толкина, она была украдена) оказалась утрачена «Большая Песнь о Сигурде» — эддическая стихотворная версия основной части легенды о Сигурде.

Эту-то лакуну и стремится заполнить Толкин своими «Новыми Песнями», которые, по замыслу автора, представляют собою, строго говоря, не переводы и не пересказы, а — гипотетический утраченный фрагмент. Недостающий материал он черпает в прозаической «Саге о Вэльсунгах», написанной, предположительно, в Исландии в XIII веке, хотя сам сюжет много старше, в саге речь идет о событи-

ях V века, а дошедшая до нас рукопись датируется XIV веком. Эта прозаическая повесть о судьбе всего рода Вёльсунгов, начинающаяся с дальних предков Сигмунда, отца Сигурда, и заканчивающаяся падением Нифлунгов и гибелью Атли (Аттилы), основана как на сохранившихся эддических песнях, так и на иных источниках, ныне утраченных. Безымянный автор повести имел дело с совершенно разными версиями и трактовками истории о Сигурде и Брюнхильд (как видно из вышеперечисленных песней, сохранившихся в корпусе «Старшей Эдды»): объединить эти противоречащие друг другу варианты крайне трудно. И, тем не менее, автор свел их воедино, создав тем самым повествование весьма запутанное, в отдельных эпизодах непоследовательное и не вполне внятное. Художественные достоинства саги Толкин ставил невысоко: в одной из лекций он отмечал, что «своей силой и притягательностью в глазах всех тех, кто к ней обращается, эта сага обязана исключительно песням, которые в ней использованы» [Ibid, с. 50]. Неудивительно, что Толкин, в свою очередь, счел нужным облечь этот прозаический материал в песенную, поэтическую форму.

Авторская «Новая Песнь о Вёльсунгах» начинается с части под названием «Upphaf», «Начало начал», которая в структуре произведения играет ту же роль, что «Völuspá», «Прорицание вёльвы», в сборнике «Старшая Эдда»: вёльва, колдунья и прорицательница, повествует о сотворении мира, минувшей войне с чудовищами, и вещает о грядущей гибели мира, о Рагнарёке: «о роке и смерти, /о битве последней, /о бедстве богов». «Прорицание вёльвы», самая знаменитая из эддических песней, явно очень занимала Толкина: так, он сделал ее стихотворное переложение парнорифмованными двустопными четырехстопным ямбом, близко придерживаясь оригинала. Но здесь, в составе «Новой Песни о Вёльсунгах», образный ряд «Начала начал» подчинен совершенно новой, не входящей в «Эдду» теме. Прорицательница, в частности, возвещает о том, что судьба мира и исход Последней битвы зависят от появления некоего героя: «бессмертного, кто вкусил от смерти и вовек не умрет» (строфы 13–15).

Волк Фенрир  
Умертвит Одина,  
Фрейра Прекрасного —  
Пламя Сурта;  
Дракон подводный —  
Погибель Тора;

Так иссякнет ли сущее,  
Сгинет Земля ли?

Если в день Судилища  
Придет бессмертный —  
Кто вкусил от смерти  
И вовек не умрет,  
Герой-змееборец  
Из рода Одина,  
Не иссякнет все сущее,  
Не сгинет Земля [Ibid, с. 77].

Это — не кто иной как Сигурд, «герой-змееборец из рода Одина»: именно его, «избранника Мира», ожидают в Вальгалле вооруженные воины и сам Один (строфа 20). В пояснительной заметке Толкин отмечает: Один надеется, что в Последней битве Сигурд сразит величайшего из змеев, Мидгардсорма, и благодаря Сигурду «станет возможным создание нового мира» [Ibid, с. 68]. Сигурд как избранный «герой-змееборец» — это ключевой образ «Новой Песни о Вёльсунгах», объединяющий все разрозненные сюжеты. Этой же теме подчинено все последующее повествование: вся история мира и, в частности, вся история рода Вёльсунгов складывается так, чтобы стал возможным приход Сигурда в мир. Вёльва предсказывает появление Сигурда и истолковывает его судьбоносное значение; Один обещает, что «избранник Одина / до срока не сгинет» [Ibid, с. 84]; Вёльсунг приветствует в Вальгалле внука Синфьотли: «Сын сына, здравствуй, / и сын дочери! /Пора дожидаться /избранника Мира!» [Ibid, с. 105]; Сигмунд, беря в жены красавицу Сигрлинн, предлагает «в браке с Вёльсунгом/ избранника Мира/ произвести на свет» [Ibid, с. 107-110]; и, умирая, обещает жене: «Взрастет в твоём чреве /избранник Мира, /Победитель змея, / Потомок Одина». Пробужденная Сигурдом валькирия Брюнхильд говорит о том, что дала клятву: «мужем мне станет/ Мира избранник», — и поясняет, что именно его, героя-змееборца, «сына Сигмунда, /семя Вёльсунга» ждут воины «в вольготной Вальгалле» [Ibid, с. 135]. Каждая из сюжетных линий завершается отсылкой к «избраннику Мира», и обещание его прихода звучит бесконечно повторяющимся рефреном; каждое из событий «Песни» так или иначе «работает» на этот приход. Все в мире происходит ради того, чтобы случилось то, что случилось в итоге:

Скоро Сигурд,  
Сжимая меч свой,  
В Вальгалле вольной  
Встречен был Одним.  
На пиру пышном  
Подле отца он  
Бранной сечи ждет —  
Избранник Мира [Ibid, с. 193].

«Этот мотив особого предназначения Сигурда — домысел современного поэта», — отмечает Толкин в краткой заметке [Ibid, с. 68]: в скандинавских источниках ничего подобного не обнаруживается, и о судьбоносной роли Сигурда в Рагнарёке не говорится ни слова. Зато в авторской мифологии Толкина сходный сюжет — сюжет о Турине Турамбаре, одно из «Трех Великих Преданий» Древних Дней, — занимает совершенно особое место. Это предание, вдохновленное историей Куллерво из карело-финского эпоса «Калевала», возникло в числе первых, еще до 1919 года, и к нему Толкин возвращался снова и снова на протяжении всей жизни: ранняя прозаическая версия вошла в «Книгу утраченных сказаний» под названием «Турамбар и Фоалокэ»; легенда существует также в виде пространной неоконченной поэмы «Лэ о детях Хурина», написанной аллитерационным стихом (в двух вариантах), и расширенного прозаического варианта под названием «Нарн и Хин Хурин», «Повесть о детях Хурина». Более краткая ее версия стала одной из глав «Сильмариллиона». Главному герою этой легенды, Турину Турамбару, победителю великого дракона Глаурунга, тоже отводилась особая судьба: в Последней Битве именно ему предстоит сразить Темного Властелина Моргота своим черным мечом. Эта загадочная концепция возникает в самом раннем сказании «Турамбар и Фоалокэ» и вновь фигурирует в составе пророчества Мандоса в ранних вариантах «Сильмариллиона». Так, в «Квенте Сильмариллион» «черный меч Турина нанесет Морготу смертельный удар и покончит с ним навеки; так отомщены будут дети Хурина и все люди» [Tolkien, 1993, vol. V, p. 333]. В одной из записей «Анналов Амана» говорится, будто созвездие Менельмакар, Небесный Мечник (Орион) — это «знак Турина Турамбара, который явится в мир, и предвестие Последней Битвы, что случится на исходе Дней» [Tolkien, 1993, vol. X, p. 71]. Вариант этой же концепции возникает в небольшом очерке, написанном Толкином уже в конце жизни («Проблема основы -ros»): в нем говорится, будто Андрет Мудрая из Дома Беора предрекла, что «Турин в Последней Битве восстанет из мертвых и

прежде, чем навсегда покинуть Круги Мира, бросит вызов Великому Дракону Моргота, Анкалагону Черному, и нанесет ему смертельный удар» [Tolkien, 1997, vol. XII, p. 374]. (Возможно, в речах Андрет речь шла о Войне Гнева, завершающей Древние Дни, а не об эсхатологической Последней Битве, то есть Турин совершит подвиг, в других текстах приписываемый Эарендилю).

Любопытно, что имя «Сигурд» напрямую соотносится с прозвищем Турина — Турамбар. *Tur-ambar* (*tur-* ‘побеждать, покорять, подчинять’ + *ambar* ‘судьба, рок’) на языке квенья означает то же, что исландское *sig-urthr* ‘победитель рока’. Надпись на могиле Турина, «*Dagnir Glaurunga*» («Погубитель Глаурунга» на языке синдарин) — точная калька с прозвища Сигурда *Fafnisbani* «Фафниробойца», «Погубитель Фафнира»<sup>2</sup>. Тем самым, поскольку в авторском мифе Толкина имя Турамбар оказывается прямым переводом имени Сигурд, сама история Турина Турамбара становится очередным пересказом или одной из версий легенды о Сигурде в мире Арды, а история Сигурда в стихотворном переложении Толкина с использованием размера фюрнюрдислаг встраивается в последовательность вариантов истории Турина. Так эльфийская легенда оказывается включена в эпос народов северной Европы, а фрагмент скандинавского эпоса входит в состав легендарiums Арды.

### Древнеанглийский материал

В 1925 г. Толкин был избран на должность профессора древнеанглийского языка имени Ролинсона и Бозурта, занимал ее на протяжении двадцати последующих лет, а потом стал профессором английского языка и литературы в Мертон-Колледже, где и преподавал вплоть до ухода на пенсию в 1959 г. Если на тему древнеисландского языка и литературы Толкин, даже будучи крупным специалистом в этой области, не подготовил к публикации ничего, кроме двух вышеупомянутых «Новых Песней», то вклад его в изучение древнеанглийского наследия трудно переоценить: Толкин опубликовал целый ряд статей, посвященных ранним английским текстам и древнеанглийским памятникам в частности. Его лекция «Беовульф: чудовища и критики», прочитанная в 1936 г. в Британской Академии, и впоследствии изданная в виде статьи, в значительной степени предопределила дальнейшее развитие беовульфиа-

<sup>2</sup> Параллель между двумя именами подсказана М. Артамоновой.

ны. В предисловии к прозаическому переводу «Беовульфа» Джона Р. Кларк-Холла Толкин говорит о переводческих трудностях и о лексических особенностях поэмы, демонстрируя превосходство оригинала над таким переложением (при этом любопытно, что сам Толкин тоже перевел «Беовульфа» прозой), а также анализирует метрику оригинала, иллюстрируя ее особенности примерами из современного языка. Неудивительно, что Толкин мастерски использует древнеанглийские метрические схемы для своих собственных целей: древнеанглийским размером написано «Лэ о детях Хурина» и ряд других авторских произведений, в том числе и продолжение древнеанглийской поэмы «Битва при Мэлдоне», о котором речь пойдет ниже. А строка из древнеанглийского гимна, — этот пример давно стал хрестоматийным, — послужила неожиданным толчком для создания авторской мифологии в целом: слово *Earendel* на древнеанглийском стало именем ключевого персонажа толкиновской мифологии. В одном из писем Толкин вспоминает: «Когда я впервые начал изучать а.-с. профессионально (1913–) — <...> я был поражен исключительной красотой этого слова (или имени), всецело соответствующего обычному стилю англосаксонского — но благозвучного до необычайной степени в этом приятном для слуха, но не “услаждающем” языке. Кроме того, его форма явственно наводит на мысль о том, что по происхождению это имя собственное, а не нарицательное. <...> Я включил его в свою мифологию — в пределах которой он стал главным действующим лицом — как мореход и, в итоге, как звезда-знамение, знак надежды людям. “Айя Эарендиль эленион анкалима”, “Привет тебе, Эарендиль, ярчайшая из звезд”, восходит, в изрядном отдалении, к «*Éala Éarendel engla beorhtast*». Но имя нельзя так вот просто взять да и использовать: его необходимо было приспособить к эльфийской лингвистической ситуации, в то же время, как для данного персонажа отводилось место в легенде» [Толкин, 2004, с. 436–437]. А Хеорренда — «муж премудропевчий» из древнеанглийского стихотворения «Деор» — в ранних вариантах толкиновского легендария становится сыном Эриола, рожденным на эльфийском острове Тол Эрессеа: мореход Эриол выступает своего рода посредником между людьми и эльфами, записавшим основные эльфийские легенды на Одинокоем острове, а Хеорренда завершает книгу отца. Хеоррендой Толкин иногда называл неизвестного автора «Беовульфа» при чтении лекций. Так, посредством отдельно взятых имен, реальность древнеанглийских памятников встраивается в авторскую мифологию Толкина, — а персонажи мира Арды оказываются знакомы безымянным древнеанглийским поэтам.



В дополнение к переводу как точному воспроизведению иноязычного текста и заключенной в нем смысловой и эстетической информации при помощи языковых средств родного языка, — а Толкин как переводчик не имеет себе равных, — в «древнеанглийском» наследии Толкина встречаются и примеры литературного «апокрифа» или сиквела — попытки развить уже созданный текст дальше обозначенных автором пределов, сохраняя верность и букве, и духу оригинала. В случае, когда речь идет о переосмыслении иноязычного текста, такого рода сиквел представляет собою своего рода переходную стадию между точным переводом и независимым творчеством: используя текст первоисточника в качестве основы, переводчик развивает заложенные в нем возможности, в определенном смысле присваивает его, становится соавтором, при этом ни в коей мере не умаляя авторитета создателя оригинала. Для Толкина таким литературным экспериментом стала пьеса «Возвращение Беорхтнота», продолжение древнеанглийской аллитерационной поэмы «Битва при Мэлдоне», что по праву считается одним из лучших образчиков героической поэзии англосаксов.

Единственная рукопись «Битвы при Мэлдоне» входила в кодекс *MS Cotton Otho A. XII*, который сгорел в 1731 г. во время пожара в Коттонской библиотеке. За несколько лет до пожара библиотекарь Джон Эльфинстон выполнил тщательную транскрипцию рукописи, послужившую основой для ее первой публикации Т. Хирном в 1726 г. Однако в рукописи изначально недоставало начала и конца; всего от поэмы сохранилось 325 строк. И снова мы имеем дело с лакуной, которую Толкин попытался заполнить текстом собственного сочинения.

Древнеанглийская поэма-первоисточник, сочиненная, вероятно, участником описанных событий, представляет собою наиболее полный, убедительный и авторитетный отчет об эпизоде, упомянутом в Англосаксонской хронике в записи о 991 году<sup>3</sup>:

«В тот год Аслаф пришел с 93 кораблями к Фолькестану и разграбил всю округу, а затем направился в Сандрик и оттуда в Ипсвик, и, опустошив их, двинулся к Мэлдону. Алдерман Брихтнот выступил против них с войском и дал им бой, и они убили там алдермана и оставили за собой поле битвы» [Древнеанглийская поэзия, 1982, с. 307–308]. Таковы были подлинные события, засвидетельствованные в подлинной хроникальной традиции. Во времена правления

<sup>3</sup> Большинство рукописей Англосаксонской хроники относят событие к 991 г.; Паркерская рукопись — к 993 г.

Этельреда Неразумного (*Unraede*) подобные набеги датчан происходили ежегодно, и битва при Мэлдоне была хотя и не решающей, но типичной. Даны встали лагерем на островке Норти в дельте реки Панта (современное ее название Блэкуотер); получив отказ в ответ на требование дани, викинги попросили предоставить им возможность беспрепятственно переправиться через реку по каменной дамбе, что открывалась во время отлива. Одержимый гордыней, воинственный Беорхтнот (Бюрхтнот оригинала) позволил врагу перейти реку и построиться в боевом порядке на твердой земле. В поэме описываются переговоры с данами, трагическое поражение англичан в битве со свирепыми, опытными воинами и гибель Беорхтнота: многие из его ратников позорно бежали с поля боя, но личная дружина самого алдермана сражалась до конца.

Словно бы восполняя недостающий финал поэмы, Толкин пишет свое продолжение, «Возвращение Беорхтнота, сына Беорхтхельма», в форме драматического диалога. Оно было опубликовано в 1953 г. в журнале «Essays and Studies», хотя создавалась гораздо раньше: автор предположительно работал над ним с 1930-х гг. по 1945 г. В сиквеле, по объему заметно превосходящем 325 строк оригинала, речь идет о событиях, имевших место после битвы. Известно, что эрл Беорхтнот оказывал покровительство аббатствам Эли и Рэмси. Согласно поздней, по большей части исторически недостоверной хронике XII в. «Liber Eliensis», аббат Эли лично отправился на поле битвы в сопровождении нескольких монахов, чтобы отыскать тело своего благодетеля и предать его земле. Толкин исходит из предположения, что, скорее всего, аббат и его монахи добрались только до Мэлдона и остались там, ближе к ночи отослав двух слуг эрла на поле битвы с наказом отыскать останки погибшего и привезти их назад на телеге. Пьеса-продолжение представляет собою диалог двух слуг, разыскивающих тело вождя среди павших. Толкин придерживается фактов первоисточника; его интерпретация событий практически не расходится с авторской; однако под пером продолжателя определенные идеи и мотивы обретают большую отчетливость и большую значимость, в то время как текст оригинала неизменно воспринимается как непреложный авторитет. Оправдывая публикацию пьесы на страницах научного журнала, Толкин интерпретирует ее, в частности, как развернутый комментарий к строкам 89-90 оригинала: «отвечал военачальник, воскичился, / шире место пришельцам поспешил уступить»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Авторский комментарий к пьесе цитируется по: [Tolkien, 1966, p. 19]. Строки оригинала в переводе В. Тихомирова цитируются по: [Древнеанглийская поэзия, 1982, с. 143].

Отталкиваясь от текста оригинала, Толкин в точности воспроизводит его форму (пэса написана современным эквивалентом древнеанглийского аллитерационного стиха), — равно как и культурно-мировоззренческий контекст. Сохраняя верность традиции в отношении вокабуляра и стиля, оригинал допускает некоторые метрические вольности, неприемлемые в «классической», строго канонизированной древнеанглийской поэзии, и изредка использует рифму; те же самые особенности отличают и пэсу-продолжение. В добавление к преобладающей «вольной» разновидности древнеанглийской аллитерационной строки, Толкин, следуя за оригиналом, использует еще две формы: отдельную рифму и латинскую погребальную песнь в самом конце поэмы. Толкин сознательно комбинирует стили, воссоздавая идеологический конфликт, отраженный и в стихосложении: по мере того, как новые литературные формы приходят на смену старым, христианство преобразует язычество, а героика уступает место благоразумному рационализму нового времени.

Текст пэсы повторяет первоисточник не только в отношении формы: Толкин тщательно воспроизводит фактуальную смысловую информацию, заложенную в оригинале. В определенном смысле, пэса-продолжение представляет собою «историческую оценку» происшедшего: события оцениваются после того, как они состоялись, участники сражения — посмертно. Сподвижники Беорхтнота, названные поименно автором поэмы, в сиквеле обнаружены мертвыми на поле битвы; образы и характеры, схематически обрисованные в оригинале, развиты глубже с помощью тех же обрывочных сведений, что содержатся в поэме. Первым упомянут один из двух Вульфмеров:

Тидвальд: Вот Вульфмер. Я верю твердо:

Зарублен он рядом с другом и лордом.

Торхтхельм: Сын сестрин! Гласят песни:

Поддержит в нужде дядю — племянник [Tolkien, 1966, p. 7].

В тексте оригинала он назван «*Byrhtnopes maeg*» («родич Бюрхтнота») и «*his swuster sunu*» («сын сестрин»); характерно, что в своем продолжении Толкин воспроизводит субстантивный атрибут, характерный для древнеанглийской поэзии (*sister-son*), но не родительный падеж современного английского языка.

Во многих случаях формулировки Толкина являются «скрытым переводом» формулировок древнеанглийского оригинала. Фразы «*Ac ic me be healfе minum hlaforde*» («положите меня рядом с моим

господином») (318) и «*He laeg þegenlice þeodne gehende*» («он пал, как и подобает слуге, рядом с королем (дословно: под рукою у своего короля)» (294) перекликаются со строкой продолжения «*by his arm lying*» («лежа у его руки»). Меч Бюрхтнота описан как «*fealohilte swurd*» («меч с красновато-желтой рукоятью» (т.е. с золотой; ср. у В. Г. Тихомирова: «золотом изукрашенный клинок») (166); Толкин повторяет тот же образ в строчке: «Вот меч могучий: можно признать его/ по златой рукояти» («*by the golden hilts*») [Ibid, p. 10]. Для «*heorþwerod*» оригинала средствами современного языка создается эквивалент «*hearth-comrades*»<sup>5</sup>; кеннинг «*waelwulfas*»<sup>6</sup> (96), использованный для обозначения данов, находит отклик в «*wolvish heathens*» («волки-язычники»). Эпитеты и выражения, заимствованные из текста оригинала дословно или с незначительными вариациями, служат добавочным звеном между оригиналом и продолжением.

В оригинале особое место отведено молитве Бюрхтнота: в германский героический кодекс вплетаются христианские мотивы — в преддверии смерти Бюрхтнот взывает к Господу. Смена эпох и замещение языческого мировосприятия христианским обозначены еще более отчетливо в словах Тидвальда: Беорхтнот жил в соответствии с германским героическим идеалом, но окончил свои дни подчеркнуто по-христиански:

Тидвальд: Дни Христовы дни настали, хоть и тяжек крест;  
Беорхтнота убитого, не Беовульфа везем мы:  
Не курган — могила ему, не огонь погребальный.  
Злато получит лорд-аббат достойный.  
Пусть отцы оплачут его и отслужат мессу! [Tolkien, 1966, p. 11]

Беорхтнота ждет христианское погребение, и, следовательно, судить его следует с христианской точки зрения и по христианским законам. Идеологический конфликт поэмы заключается в столкновении двух миров, христианства и язычества. Суть германского героического идеала выражена в легендарных словах Бюрхтвольда, ставших устойчивой формулой:

<sup>5</sup> *Heorþwerod* (от *hearth*=очаг + *werod*=войско, дружина, отряд) — личная дружина вождя, его «гридь» (в противопоставление войску в целом).

<sup>6</sup> *Waelwulfas* (*wael*=резня, бойня + *wulfas*=волки) — «волки сечи», т.е. даны.

Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,  
mon scealþe mare, þe ure maegen lytlaþ<sup>7</sup>. (312–3)

Толкин, разумеется, не мог не использовать эти ключевые слова, «наиболее известные строки в поэме, а, возможно, что и во всей древнеанглийской поэзии» [Tolkien, 1966, p. 19] в собственном продолжении; в сиквеле цитата вложена в уста юного Торхтхельма, замороженного героическим прошлым:

Сердцем мужайтесь, держитесь цели,  
Убывают силы — возвысьтесь духом!  
Разум да не сробееет, не дрогнет воля,  
Пусть рок грянет и мрак одолеет [Ibid, p. 17].

В своей речи Торхтхельм продолжает и развивает формулировку Бюрхтвольда, но идет несколько дальше; молодой менестрель дает логическое завершение того, что сам считает «древним и чтимым выражением героического духа». Добавление Торхтхельма о грядущем роке и одолевающем мраке усиливает драматический пафос Судьбы, подчиняющей себе героев, равно как и патетическое благородство сопротивления. Таково трагическое мировоззрение Беовульфа, описанное Толкином в статье «Чудовища и критики»: в финальной битве победу одержат «Хаос и Безумие», а люди заведомо сражаются на стороне побежденных, героически участвуя наравне с богами в «идеальном сопротивлении, совершенном, ибо безнадежном» [Толкин, 2008, с. 32–33].

Дискуссия о сути истинного героизма и воинской этики, проиллюстрированная текстами поэмы-оригинала и пьесы-продолжения, продолжается в третьей, «теоретической» части под заглавием “*Ofermod*” (древнеангл. “чрезмерная гордость, гордыня”). Толкин говорит о том, что слова Беорхтвольда считаются «превосходнейшим выражением германского героического духа, скандинавского либо английского, самой четкой формулировкой доктрины беспредельной стойкости на службе у несокрушимой воли» [Tolkien, 1966, p. 20]. Однако избыточному героизму Беорхтнота Толкин дает оценку в следующих словах: «Никоим образом не подобало воспринимать отчаянную битву исключительно как увлекательное состязание в силе, жертвуя и целью, и долгом» [Ibid, p. 21]; согласно христианской

<sup>7</sup> «Духом владейте, доблестью укрепитесь, / сила иссякла — сердцем мужайтесь...» Пер. В. Тихомирова.

этике, обречь на гибель своих людей во имя личной славы совершенно неприемлемо. Автор поэмы это, безусловно, признавал: слово «*ofermod*» в тексте оригинала явно несет в себе отрицательную коннотацию; в устах поэта оно звучит упреком. Собственно, в древнеанглийской поэзии слово это встречается только дважды, один раз — применительно к Беорхтноту, второй раз — к Люциферу. Толкин и, по всей вероятности, автор поэмы полагают, что подобный героизм не только выходит за пределы необходимости и долга, но вступает с ними в разлад. Толкин сравнивает суицидальную доблесть Беорхтнота с отвагой Беовульфа, который воспринимает поединок и с Гренделем, и с его матерью, и с драконом как «увлекательное состязание в силе» — и в результате последний из поединков заканчивается роковой гибелью короля, что, в свою очередь, оборачивается губительными последствиями для страны. Заключительные слова «Беовульфа», «*ond lofgeornost*»<sup>8</sup> («жадный до славы»), отчетливо созвучны основной характеристике Беорхтнота: «Славу любил он» («*Glory loved he*» [Tolkien, 1966, p. 11]).

Древнеанглийский материал дает Толкину образцы героического поведения — перед лицом личного героизма и личной славы все прочие соображения, в том числе и практические, утрачивают смысл, — и образцы эти утверждаются и оспариваются как в авторском продолжении древнеанглийской поэмы, так и в созданном Толкином мире Арды. Так, те же самые мотивы легко угадываются в словах неустрашимого Феанора, одного из центральных персонажей толкиновской мифологии, чей «*ofermod*» воистину непревзойден: отправляясь, вопреки воле богов-Валар, на безнадежную войну в Средиземье, он, подобно Беорхтноту и Беовульфу древнеанглийского эпоса, ставит себя, свою дружину и свой народ в «истинно героическую ситуацию, выход из которой может быть только один — смерть», претендуя на бессмертную славу. «Многими бедами угрожают нам, и не меньшее зло среди них — предательство; но одного не сказали нам — что пострадаем мы от трусости, от малодушных или страха перед малодушными. Потому объявляю я, что мы пойдем вперед; и вот что добавлю я к вашему приговору: деяния наши станут воспевать в песнях, пока длятся дни Арды» [Толкин, 2015, с. 110].

Исследуя и развивая возможности текста оригинала, Толкин точно воспроизводит как форму, так и идеологический контекст, становится соавтором безымянного поэта-англосакса, вместе с ним пересматривает историко-культурные стереотипы и констатирует их смену, при

<sup>8</sup> Цитируется по изданию: [Beowulf..., 1922].

этом не нарушая цельности текста, уже написанного, и не оспаривая авторитета автора. И продолжение оригинала начинает жить своей жизнью, устанавливает внутренние связи с другими авторскими текстами, встраивающимися в уже существующие эпические традиции, а значит, и связи между традициями как таковыми. Одним из таких связующих звеньев становится отдельно взятая строка из речи Торххельма, оплакивающего своего вождя:

Так пал последний потомок эрлов,  
Что ведут родство от владык саксонских;  
В песнях поется — приплыли они  
От восточного Ангельна, к наковальне битв,  
Мечами рьяными разить валлийцев;  
В древние дни державы обширные,  
Земли знатные захватили на острове.  
Сегодня ж с севера снова напасть к нам:  
Веют ветра войны над Британией!

Последняя фраза — «*Wild blows the wind of war to Britain!*» — дословно повторится в толкиновской поэме о короле Артуре: так одна война перетекает в другую, героический мир раннего средневековья — в кургузый мир высокого средневековья, и повтор этот, в свою очередь, переносит нас в третью эпическую традицию, которой пользуется Толкин: в артурологию.

### **«Бриттский» материал: артурология**

В том, что касается артурологии, интерес Толкина, по всей видимости, фокусировался на одном-единственном произведении — на знаменитой поэме «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», и на одном конкретном персонаже артуровского легендарiums — одноименном герое этой поэмы. Неудивительно: «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» — одно из лучших произведений на среднеанглийском языке, созданных в рамках Аллитерационного возрождения, а Толкин на протяжении всей своей научной карьеры профессионально занимался изучением среднеанглийских литературных памятников, в частности, текстов «Катерининской группы»: целый ряд написанных им статей посвящены либо диалектным особенностям отдельных текстов, либо анализу отдельно взятого слова («Святое девство», «*Ancrene Wisse*» и «*Hali Meidhad*»), «*Sigelwara Land*», «Среднеанглий-

ское слово “Losenger”», «Чосер как филолог: “Рассказ Мажордома”» и многие другие). Особенно же Толкина занимало так называемое Аллитерационное возрождение (*Alliterative Revival*) — литературное направление, «возрождавшее» в XIV веке модели аллитерационной древнеанглийской поэзии. Аллитерационное возрождение утвердилось в первую очередь в западном Мидлендсе. Началось оно около 1340 г. на юге данной области, в Глостершире и примыкающих графствах: именно в этой части Англии аллитерация процветала прежде, как в поэзии, так и в прозе. Именно там были созданы большинство ранних среднеанглийских аллитерационных произведений: «Вустерские фрагменты», «Брут» Лайамона (Вустершир), а также «Иосиф Аримафейский» (Глостершир). Позже, к 1350 гг., аллитерационный стих обрел популярность в северо-западном Мидлендсе (то есть в графствах от северного Шропшира до Ланкашира) и оттуда в конце века распространился еще дальше на север и на восток. В то время как чосеровский Священник презрительно отмечал, что, будучи южанином, «рэм, рам, руф низать не умеет, по буквам звонкий складываая стих»<sup>9</sup>, то есть аллитерацией не владеет, на северо-западе Англии древняя традиция бережно сохранялась и процветала; в XIV веке здесь были созданы четыре поэмы, приписываемые одному и тому же безымянному автору: «Перл», «Чистота», «Терпение» и «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» — истинные шедевры Аллитерационного возрождения. Примечательно, что безымянный поэт в сущности делает то же, что Толкин в XX веке: использует унаследованную от древнеанглийского периода метрику — и переносит ее на современный ему среднеанглийский язык. А диалект северо-западного Мидлендса — области, где некогда располагалось одно из древнеанглийских королевств Мерсия, был Толкину особенно близок: именно в этих краях он чувствовал себя как дома. «По происхождению я — уроженец Западного Мидлендса (ранний вариант западно-мидлендского среднеанглийского полюбился мне как язык уже знакомый, едва попавшись мне на глаза)», — признавался он в письме к У.Х. Одену [Толкин, 2004, с. 242].

К поэме «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» Толкин обращается и как лингвист, и как литературовед, и как переводчик: пожалуй, с этим отдельно взятым текстом он сделал все, что только возможно сделать с литпамятником. Во время работы в университете Лидса (1920–1925 гг.) Толкин совместно со своим коллегой и другом Э.В. Гордоном подготовил издание среднеанглийского текста «Сэра Гавейна», снабженное

<sup>9</sup> Пер. И. Кашкина.



комментариями и словарем<sup>10</sup> [Sir Gawain..., 1925]: в дальнейшем эта книга неоднократно переиздавалась и до настоящего времени является стандартным текстом для студентов. Толкин выполнил поэтический перевод поэмы на современный английский язык — с сохранением аллитерационных схем. Перевод был сделан в 1950–1953 гг.; в декабре 1953 г. радиопостановка перевода транслировалась по третьей программе «Би-Би-Си»; а опубликован он был уже посмертно, в 1975 г. В лекции памяти У.П. Кера, прочитанной в университете Глазго в 1953 г., Толкин подробно рассматривает ключевой конфликт поэмы между двумя системами ценностей, куртуазными и христианскими, и дает тонкий психологический анализ характера героя, а также искушения, которому сэр Гавейн подвергается. Примечательно, что в толкиновской поэме «Гибель Артура» одним из главных героев оказывается именно Гавейн.

Неоконченная поэма «Гибель Артура», о которой, благодаря упоминаниям в письмах Толкина, было известно давно, впервые увидела свет только в 2013 г. В 1934 г. поэма уже существовала, пусть и в незавершенном виде: сохранилось письмо Р.У. Чемберса от 1934 г., в котором он отзывается о показанных ему фрагментах с большой похвалой: «Величественное произведение... по-настоящему героическое, и ценно отнюдь не только тем, что наглядно демонстрирует, как можно использовать метрику “Беовульфа” на современном английском языке». Письмо завершается словами: «Вы просто *обязаны* ее закончить!» [Толкин, 2016, с. 15] К. Толкин предполагает, что к «древнеисландским» поэмам о Вельсунгах и о Гудрун Дж.Р.Р. Толкин обратился, оставив «Лэ о Лейтиан» в конце 1931 г., а в 1934 г., закончив работать над ними, приступил к созданию «Гибели Артура».

И снова мы имеем дело не с переводом в прямом смысле этого слова, не с пересказом, а с попыткой встроить собственное произведение — собственную версию событий — в уже существующую, подлинную эпическую традицию, что вновь возвращает нас к Аллитерационному возрождению XIV в., столь милому сердцу Толкина. Потому что в своем истолковании артуровского мифа Толкин с самого начала опирается не на Гальфрида Монмутского и не на Васа, а на примечательную аллитерационную поэму «Morte Arthure» (не путать с романом Т. Мэлори!) второй половины XIV в. — весьма пространную (4346 строк), сохранившуюся в единственной рукописи (*Lincoln Thornton MS*) и анонимную (что для текстов Аллитерационного возрождения вполне типично).

<sup>10</sup> В 1968 г. книга была переиздана учеником Толкина Норманом Дэвисом.

В первой Песни поэмы Толкин сохранил основную идею «летописной» или псевдоисторической традиции, согласно которой история Артура воспринимается как череда военных походов, — но изменил их суть и цель. Его Артур отправляется не в Рим, а в саксонские земли — покарать саксонских пиратов в их собственном логове. Он воюет с язычниками, в сущности, защищая Рим, что куда больше согласуется с образом христианского короля:

На восток выступил с войском Артур  
Воевать врага на вольных границах,  
Поплыл за море в пределы саксонские  
Рубежи римские от разора спасти. (I.4) [Ibid, с. 21]

При этом земли, через которые движется войско, от устьев Рейна — на восток, лишены географической конкретики. «Мрачные пределы» Мирквуда, темного пограничного леса, разделяющего народы, воспринимаются не столько как обжитые саксами области, сколько как мифологизированный «враждебный зимний мир бурь и льдов» [Ibid, с. 80], где над нагромождениями скал каркают вороны, раздается волчий вой и жуткими голосами перекликаются призраки. Такая версия событий более абстрактна — и вместе с тем более исторична, поскольку возвращает нас к тому оговоренному выше моменту, где «миф сливается с историей», к истокам зарождения артуровской легенды: к борьбе бриттов против захватнических германских племен в V веке. Этот Артур не пытается завоевать Рим (как справедливо отмечал в своем эссе К.С. Льюис: «Если реальный Артур и существовал, Рима он не завоевывал» [Ibid, с. 66]). Он противостоит германским захватчикам: весть о том, что Артур вернулся в Британию, Мордреду несет «Радбод Рыжий», пиратствующий викинг; «недобрые драккары» рыщут у берегов Британии, они же становятся союзниками узурпатора. «Веют ветра войны над Британией!» — говорит сэр Крадок, рассказывая королю Артуру (I. 160) о языческих драккарах, атаковавших незащищенные поселения; пять веков спустя Торхгхельм, в «Возвращении Беорхтнота», дословно повторит его слова применительно к пиратствующим викингам своего времени:

Сегодня ж с севера снова напасть к нам:  
Веют ветра войны над Британией!

Таким образом, в своем варианте Толкин предпринимает попытку восстановить исходную, истинную форму легенды, очистить ее от

всех последующих наслоений и придать тем самым авторитетности. Но как только это произошло — тут и там в достоверной «исторической» версии возникают подспудные намеки, штрихи и подробности, перекликающиеся с реалиями мира Толкина. Королева Гвинебра артуровской легенды приобретает грозные черты нечеловечески-прекрасной девы-фэйри («*fau-woman*») из волшебных холмов: «прекрасная и пагубная, подобна фее, / что о муках мужей в мире подлунном / ни слезы не сронит» (II. 30). Толкин сохраняет мотив измены и узурпации Мордреда и его страсти к Гвинебре, но если у Т. Мэлори Гвинебра спасается от нежеланного брака, хитростью отпросившись в Лондон и запершись там в Тауэре, то у Толкина она под покровом ночи бежит из Камелота, завернувшись в серый плащ, и огни города гаснут за ее спиной, — бежит в Уэльс, во владения своего отца, Леодегранса, — в «потаенное королевство» («*hidden kingdom*», IV. 12). Тем самым Леодегранс оказывается владыкой «потаенного королевства» среди каменных круч под стать Тургону и Тинголу, владыкам «потаенных королевств» толкиновского Средиземья. А сам Артур, как явствует из речей Гавейна, повелевает бесчисленной воинской силой: ему подчиняются «сонмы по странам мира, / смертных ли, эльфов ли, — от сводов Леса / до острова Авалон» (I. 203-205). «Это, по всей видимости, означает, что Авалон стал частью Артуровых владений в западных морях, — разве что это просто пышная риторическая фигура, дающая представление о масштабах Артуровой мощи на Востоке и Западе» [Ibid, с. 137–138], — пишет в своих комментариях К. Толкин.

Любому неоконченному произведению Толкина сопутствует огромное количество черновиков разной степени завершенности, отражающих мысли автора по поводу возможного продолжения и окончания. В случае «Гибели Артура» это и разрозненные стихотворные фрагменты, наспех набросанные и неразборчивые, и множество вариантов одних и тех же пассажей и строк, это и прозаические наброски сюжетов. Именно в этих черновых наработках и обнаруживаются прямые переклички с толкиновским легендарием.

В наброске плана-конспекта последней части законченного повествования Артур делится раздумьями с Гавейном касательно того, не поискать ли другого места для высадки и не отплыть ли к суровым берегам Корнуолла — или в дивный Лионесс («*fair Lyonesse*») [Ibid, с. 118]. Причем Лионесс — это и легендарная затонувшая земля к западу от самого западного мыса Корнуолла, Лендс-Энда, фигурирующая в артуровском мифе, и «утраченная земля» на Западе, «откуда иногда эльфы отправлялись в плавание», в толкиновском легендарии-

уме. Она фигурирует в ранних вариантах сказания об Эльфвине Английском как часть эльфийских владений: «Хоть текла в жилах Деора (отца Эльфвине) английская кровь, говорят, что он взял в жены деву с Запада, из Лионесса, как некоторые называли те края» [Толкин, 2002, т. II, с. 313]. В более раннем наброске, повествующем о той же высадке, упоминается название корабля Гавейна, «Вингелот»: в толкиновском легендарии так именуется корабль Эарендиля, одного из самых значимых персонажей мира Арды, и название переводится с эльфийского языка как «Пенный цветок». А к наброску о Ланселоте и Гвиневре («Он едет верхом по пустынным дорогам; королева выезжает из Уэльса ему навстречу. Но он только спрашивает, где Артур. Она не знает. Он отворачивается от нее и скачет все прямо на запад. Отшельник на взморье рассказывает ему об отбытии Артура. Ланселот раздобывает челн, плывет на запад и уже не возвращается. — Фрагмент об Эаренделе.» [Толкин, 2016, с. 128] на отдельном листке прилагается оговоренный в последней фразе аллитерационный «фрагмент об Эаренделе»: изысканная пейзажная зарисовка звездной ночи, в которой опять-таки фигурирует персонаж толкиновской мифологии:

...Так бриг был отправлен  
в моря сумеречные под сенью ночи!  
Эарендель стремится в славное плаванье  
за мили морские, к магическим островам,  
мимо холмов Авалона и хором лунных,  
драконьих врат и дремучих гор  
в Гавани Фаэри у границ мира [Ibid, с. 129].

К нему примыкает еще один стихотворный фрагмент на начальной стадии создания, о том, что «нет кургана Артуру в краю смертных / под луною и солнцем». И в нем тоже повторяются характерные формулировки, являющиеся узнаваемыми отсылками к толкиновскому миру: «магические острова за чертогами ночи, у небесных границ», «драконьи врата» и «дремучие горы», «залив Авалона у границ мира». «Драконьи врата» («*dragon's portals*») заимствованы из одного из ранних сказаний под названием «Сокрытие Валинора»: «огромные драконы черного камня» высечены на Дверях Ночи [Толкин, 2000, т. I, с. 216], отделяющих мир богов от внешней тьмы; выражения «драконоглавая дверь» и «драконоглавые двери Ночи» встречаются также в ранних стихотворениях. «Магические острова» («*magic islands*»), «Гавани/залив Фаэри» («*the Bay of Faery*»), «Гавани/залив Авалона»

(«*the Bay of Avalon*») — все они ассоциируются с эльфийским островом Тол Эрессеа.

В «Гибели Артура» король (и вслед за ним — Ланселот), безусловно, отправляется на Авалон, в полном соответствии с артуровской традицией. В рамках этой традиции остров Авалон имеет четкую привязку к английской топонимике и обычно соотносится с Гластонбери. О найденной в Гластонбери могиле Артура пишет Гиральд Кембрийский; в «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского Артур «переправлен для лечения на остров Аваллона», в аллитерационной поэме «*Morte Arthure*» Артур был отвезен в «Глассхенбери», и при этом «ступил на Остров Авалон». В строфической поэме «*Morte Arthur*» и в романе Т. Мэлори корабль увозит Артура в долину Авалона для исцеления. Но в поэме Толкина Авалон — это со всей определенностью не Гластонбери в Сомерсете. Сэру Ланселоту об отбытии короля рассказывает отшельник на западном взморье: по-видимому, он видел корабль, уносящий Артура от берега в открытое море. Ланселот в свою очередь «раздобывает челн, плывет на запад и уже не возвращается»: в третьей Песни о нем говорится, что «не вернется он снова / в страны смертных, пока стоит мир» [Толкин, 2016, с. 43]. Для Толкина Авалон — это, безусловно, остров на заокраинном Западе. На определенной стадии развития легендария название «Авалон» было заимствовано из артуровского предания и перенесено на Тол Эрессеа, Одинокий остров (К. Толкин полагает, что это произошло одновременно с появлением сюжета о Падении Нуменора и изменении мира, вместе с концепцией Прямого Пути в бессмертные земли). Предположительно, к этому же времени относится статья в «Этимологиях» (этимологическом словаре эльфийских языков, опубликованном в книге «Утраченный путь» и другие работы), посвященная основе LONO- :

lóna: остров, отдаленная труднодостижимая земля. Ср. *Avalóna* = Тол Эрессеа = внешний остров. [Возможно, добавлено позже: *A-val-lon.*]

Получается, что мифологема Авалона как волшебного острова, обогатившись новым спектром смыслов в авторской мифологии Толкина, Толкином же перенесена обратно в артуровский миф уже в преображенном виде — теперь это не Гластонберийское аббатство, а часть заокраинного Запада. Тем самым мы наблюдаем взаимопроникновение авторской и подлинной традиций — король Артур преданий и легенд уплывает в авторский миф Толкина, из одного мира в другой, и зримо размываются границы между толкиновским миром и миром европейских эпосов.

Древнеанглийский, древнеисландский, артуровский (бриттский) материал служат для Толкина как предметом научного анализа, так и источником творческого вдохновения; аллитерационная система стихосложения, уходящая в глубокую древность, превосходно гармонирует с образной системой самого автора, предоставляя готовую форму для авторских сюжетов и тем, становясь средством, способствующим обретению «правильного исторического горизонта». Происходит своего рода декодирование подлинной традиции Толкином как профессиональным филологом и лингвистом (пример тому — переводы поэм Аллитерационного возрождения) и перекодирование традиции Толкином-писателем и мифотворцем, моделирование мира в заново создаваемой последовательности текстов, «продолжающих» и дополняющих сохранившиеся до наших дней эпосы. Сама попытка вписать свои тексты в уже существующую, освященную временем традицию воспринимается в том числе и как дань средневековому мышлению, для которого авторитетность и истинность текста обусловлены именно принадлежностью к традиции, а не авторским новаторством. Развивая возможности текстов оригинала, Толкин становится полноправным соавтором безымянных поэтов и хронистов и придает авторитетность собственному авторскому легендарному, подкрепляя тем самым ощущение убедительности, правдоподобия и осязаемости мира Арды. Профессиональное освоение древних эпосов и эксперимент с литературными жанрами легли в основу величайшего из достижений Толкина, авторского мифа в его многоплановой, многогранной полноте.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Древнеанглийская поэзия, 1982 — Древнеанглийская поэзия / под ред. О.А. Смирницкой и В.Г. Тихомирова. М.: Наука, 1982. 320 с.

Карпентер, 2002 — *Карпентер Х.* Джон Р.Р. Толкин. Биография. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 432 с.

Лосев, 1976 — *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

Младшая Эдда, 2006 — Младшая Эдда / пер. О.А. Смирницкой; под ред. М.И. Стеблин-Каменского. СПб.: Наука, 2006. 144 с.

Толкин, 2002 — *Толкин Дж.Р.Р.* Книга утраченных сказаний. М.: ТТТ, 2002. Ч. II. 400 с.

Толкин, 2004 — *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / под ред. Х. Карпентера. М.: ЭКСМО, 2004. 576 с.

Толкин, 2008 — *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики. М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. 416 с.

КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

- Толкин, 2011 — *Толкин Дж.Р.Р. Легенда о Сигурде и Гудрун*. М.: АСТ, Астрель, 2011. 416 с.
- Толкин, 2015 — *Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион*. М.: АСТ, 2015. 432 с.
- Толкин, 2016 — *Толкин Дж.Р.Р. Смерть Артура*. М.: АСТ, 2016. 224 с.
- Beowulf..., 1922 — *Beowulf and the Fight at Finnsburg* / ed. by Fr. Klaeber. Boston: D. C. Heath, 1922. 194 p.
- Sir Gawain..., 1925 — *Sir Gawain and the Green Knight* / ed. by J.R.R. Tolkien and E.V. Gordon. Oxford: Clarendon Press, 1925. 232 p.
- Tolkien, 1966 — *Tolkien J.R.R. The Tolkien Reader*. N.Y.: Ballantine Books, 1966. 141 p.
- Tolkien, 1978 — *Tolkien J.R.R. Lord of the Rings. The Two Towers*. Boston: Houghton Mifflin, 1978. Part II. 365 p.
- Tolkien, 1988 — *Tolkien J.R.R. Mythopoeia // Tree and Leaf* by J.R.R. Tolkien / 2nd ed. London: Unwin Hyman, 1988. Pp. 97–101.
- Tolkien, 1993 — *Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth* / ed. by Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1993. Vol. 10: Morgoth's Ring. 472 p.
- Tolkien, 1993 — *Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth* / ed. by Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1993. Vol. 9: Sauron Defeated. 482 p.
- Tolkien, 1993 — *Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth* / ed. by Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1993. Vol. 5: The Lost Road and other writings. 503 p.
- Tolkien, 1997 — *Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth* / ed. by Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1997. Vol. 12: The Peoples of Middle-Earth. 494 p.

## ФОРМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ В ИЗДАНИЯХ КИРИЛЛИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ XVI–XVII ВВ.

**Информация об авторе:** Лидия Ивановна Сазонова, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: [lsazonova@mail.ru](mailto:lsazonova@mail.ru)

**Аннотация:** В статье впервые изучаются исторические формы комментирования текста на материале кириллического книгопечатания Запада и Востока Европы XVI–XVII вв. Комментирование богословской, литургической, проповеднической, учебной литературы осуществляется в дополнительных к основному содержанию статьях, написанных в стихах и в прозе, соединявших в себе разнообразие жанровые формы (предисловия, послесловия, повесть, посвящения, оглавления, указатели, гербы, эмблемы, типографские марки) и стили (документальный, автобиографический, экзегетический, публицистический, литературно-критический); комментирующие элементы содержатся также в развернутых заглавиях книг на титульных листах и в выходных данных. В изданиях, напечатанных кириллицей, комментарии написаны на церковнославянском, румынском, словенском, хорватском языках, так называемой «просто мове», на греческом, немецком и латинском. Предисловия и послесловия к старопечатным изданиям создавались на пересечении средневековых традиций и зарождающихся новых веяний в культуре. От старой литературной манеры они восприняли учительную направленность, традиционную библейскую символику и метафорический стиль, устойчивые формулы выражения тематического единства автор — читатель — книга. К новациям относятся осознание книжниками XVI–XVII вв. своей высокой миссии, использование народных языков, внимание к современным филологическим проблемам языка и стиля. Дополнительные статьи в кириллических изданиях XVI–XVII вв. представляют собой пространство, в рамках которого осуществляется разного рода комментирование издаваемых сочинений — источниковедческое, текстологическое, лингвистическое и шире — комментирование историко-культурного типа.

**Ключевые слова:** Священное писание, богословская литература, кириллическое книгопечатание, старопечатная литература, комментарий, жанровые формы, язык, стиль.

© 2024. *Lidiia I. Sazonova*

## FORMS OF COMMENTARY IN 16–17<sup>th</sup> CENTURY CYRILLIC PRINTING

**Information about the author:** Lidiia I. Sazonova, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: [lsazonova@mail.ru](mailto:lsazonova@mail.ru)



**Abstract:** For the first time, this article examines the historical forms of commentary in Cyrillic book printing in Western and Eastern Europe during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. Commentary on theological, liturgical, homiletical, and educational books is carried out through articles supplementary to the main body, written in prose or verse and encompassing different genres (preambles, epilogues, novels, inscriptions, tables of contents, indexes, coats of arms, emblems, printer's marks) and styles (documentary, autobiography, exegetical, publicistic, literary critic). Commenting elements are also contained in detailed book titles on the front pages and in the imprint. In Cyrillic editions, commentaries are printed in Church Slavonic, Rumanian, Slovenian, Croatian, the so-called "common mova", Greek, German and Latin. In the first printed books, prefaces and afterwords were created in the borderland of medieval traditions and the development of new cultural influences. They took in its didactic tendency, Biblical symbolism and figurative style, set formulas of the thematic unity "author-reader-book" from the old literary tradition. There are innovations as well: 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup>-century scholars are conscious of their mission, use vernaculars, and pay attention to contemporary problems about language and style. Supplementary articles in 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century Cyrillic books offer a space to realize different forms of commentary (historiographic, textual, linguistic and, broader, historical, and cultural) on published works.

**Keywords:** The Holy Scripture, theological literature, Cyrillic book printing, first printed books, commentary, genre forms, language, style.

Ядро культуры Средневековья и эпохи барокко — Священное Писание. Оно определяет мировоззрение и оказывает мощное влияние на характер всей книжной словесности. В святоотеческой литературе мир истолковывался как творение Бога, явившего себя людям в Священном Писании («И сказал Бог» — «И стало так»), отсюда вытекает известный параллелизм природы и Библии как двух «книг» одного и того же Творца. Всеохватывающий взгляд читал мир как книгу, и словесность становится своего рода формой комментария к Библии.

Вокруг Священного Писания формируется широкий круг богословской литературы, сакральных и церковных текстов, обслуживающих литургическую практику, — *Служебники, Октоихи, Ирмологии, Триоды, Часословы, Минеи*. Широкое распространение получила Толковая Псалтирь, содержащая краткие богословские истолкования псалмов. Все эти книги в свою очередь также становятся предметом осмысления, как и другие церковно-учительные, религиозно-polemические произведения, а также азбуки, буквари, грамматики как необходимый учебный инструментальный для овладения основами христианского вероучения, свидетельствующий о миссионерском типе книгопечатания на начальном этапе.

Комментирование богословской, литургической, проповеднической, учебной литературы осуществляется в статьях, дополнительных к основному содержанию книги, в стихах и в прозе, в разнообразных

жанровых формах: предисловия, послесловия, посвящения, оглавления, указатели, гербы, эмблемы, типографские марки и т.д. Комментирующие элементы содержатся подчас в развернутых заглавиях книг на титульных листах и в выходных данных.

Рассмотрим проблему комментирования на материале кириллического книгопечатания Запада и Востока Европы XVI–XVII вв. В этот период книги печатались кириллическим шрифтом в Центральной, Юго-Восточной и Восточной Европе — на всем пространстве от Рима и Тюбингена до Москвы и Казани. В книгах, напечатанных кириллицей, отразились реальные историко-культурные процессы эпохи, происходившие в Европе в критический момент ее истории после Тридентского собора середины XVI в., когда с разделением христианства на конкурирующие конфессии в европейской культуре образовалось поле напряжения: наступление контрреформации обострило конфессиональную борьбу между католиками, протестантами, униатами, православными.

Рукописная традиция с ее ограниченными возможностями для размножения сочинений уже не могла удовлетворить назревшие потребности в книгах, с помощью которых можно было сделать идеи национально-религиозной борьбы достоянием более широкого круга читателей. Для этих целей необходимо было именно книгопечатание, обладавшее способностью «тиражирования», ибо, как говорил один из печатников рубежа XVI–XVII вв., ум «изображением книг множится» [Служебник, 1604, с. 1–2].

Наблюдается движение памятников, напечатанных кириллицей, из западных, латинских областей в места традиционного бытования кириллической книжности, а также в пространство, традиционно занятое латиницей и глаголицей. Центры кириллического книгопечатания, созданные в разных странах Европы, руководствовались в своей деятельности разными побудительными причинами, отражая национальное, политическое, историческое и культурно-религиозное самосознание их основателей.

Из столицы Венецианской республики, в составе которой находилась часть побережья балканской Адриатики, и из Рима началось продвижение к славянам католических книг на кириллице, подготовленных иезуитами и направленных против влияния протестантизма, на укрепление в вере и возвращение в лоно церкви отступивших, а также изданий, направленных против экспансии католицизма на земли, населенные православными, для помощи им в борьбе с протестантскими движениями.

Для православных южных славян, находившихся под турецким владычеством, книги печатались не только в Венецианской республике, но и собственно на территории Балкан — в Белграде, Милешево, Мркши-

ной Церкви, Скутари. Книги, вышедшие в свет на землях, входивших в Османскую империю, содержат упоминание турецкого султана Сулеймана Великолепного: «Тогда же восточным странам обладающему великому амирехъ Султанъ Сулеиману»; «Тогда же восточным странам обладающему великому цару Турскому амирехъ Султанъ Сулеиману» [Евангелие, 1552, л. 213; Евангелие, 1562, л. 211 об.], «Въ царств(о) же цара измаильтскаго велика амирѣ султан Сулеиманъ-бега» [Псалтирь..., 1557, л. 211 об.; Триодъ цветная, 1566, л. 217 об.].

В зону византийско-славянского культурного влияния входит также кириллическое книгопечатание в княжествах Трансильвании (в Сибиу, Орыштии, Белград [Алба Юлия] и наиболее деятельные Брашов и Себеш) и Валахии — территория современной Румынии (Тырговиште и типография при монастыре Иоанна Предтечи возле Бухареста) с их по преимуществу православным румынским (валашским) населением. Репертуар изданий, вышедших в Трансильвании и Валахии, находившихся в вассальной зависимости от турецкого султана, близок по своему составу к тому, что печаталось для православных славян на южнславянских Балканах: это главным образом книги, предназначавшиеся для катехизации паствы и церковно-богослужебной практики.

Значительный стимул к развитию кириллическое книгопечатание получило на белорусских, украинских и литовских землях Речи Посполитой, пережившей в XVI в. золотой век Ренессанса, Реформацию, затронувшую частично и восточных славян, и мощную волну контрреформации, породившую экспансию католицизма на восточные окраины Речи Посполитой.

Реформационные движения коснулись в некоторой степени и кириллического книгопечатания на землях Великого княжества Литовского еще за несколько лет до образования Речи Посполитой (1569).

Круг произведений, подлежащих печатанию, пытались обозначить сами издатели: это Библия, церковно-культовые, религиозно-полемические книги, обслуживающие разные конфессии (протестантов, католиков, православных). К разряду «полезных» принадлежали церковно-учительные сочинения: они «веселят» сердца, приносят радость и воспитывают многие добродетели.

В изданиях, напечатанных кириллицей, комментарии написаны на церковнославянском, румынском, словенском, хорватском языках и так называемой «простой мове». В книгах, вышедших из протестантского издательства Примуса Трубера (Тюбинген), основоположника словенской литературы, есть параллельные тексты на хорватском и немецком, на немецком и латинском языках. В *Острожской Библии* — на греческом и церковнославянском. Сочинения эти принадлежат ав-

торам, как уже известным в истории литературы, так и тем, чьи имена впервые вводятся в науку или остаются безымянными.

\* \* \*

Предисловие — устойчивая форма выражения разного рода отношений по поводу произведения или книги, оно сопутствует неизменно литературе, начиная с древности и до наших дней.

«Предисловие к читателю» — жанр в Средние века «столь же пространенный, как и литературная молитва» [Панченко, 1971, с. 31]. В эпоху господства теологического мировоззрения, когда основные сферы жизни обслуживала церковно-богослужебная литература, предисловия к произведениям охватывали явления, идущие непосредственно от реальной исторической и культурной ситуации — те, которые не могли войти в основной текст сочинения в силу его принадлежности к кругу церковного чтения и жанровой нормативности, и оформлялись в виде предисловия.

«Что есть предисловие? Предисловие есть начало глагола (речи — Л.С.) или слова, имже приводим и уготовляем сердца и разумы слышателей к послушанию гласа нашего» [Die Makarij-Rhetorik, 1980, s. 92–93]; в предисловии излагается «причина» или «вина» сочинения [Там же, с. 126] — такое определение жанра в рамках его функционирования в сфере красноречия содержит Риторика Псевдо-Макария, образцом для которой послужил (по осторожному предположению Т.В. Буланиной) адаптированный вариант латинской Риторики второй половины XVI в. Филиппа Меланхтона [Буланина, 1985, с. 16–19]. Сами авторы размышляли о том, что должно составлять предмет предисловия. Герасим Смотрицкий ссылался в предисловии к *Острожской Библии* на церковные книги иных конфессий, посвятившие свои предисловия теме величия и пользы божественного слова: «Видѣх много различно в писаниах иноя церкви и языка в сицевых предсловаих о зацности и пожитку слова Божия пишущих много» [Библия, 1581, л. 6 об.]<sup>1</sup>.

Структурность содержания и формы придают предисловию устойчивые признаки. Для определения их обратим внимание прежде всего на заглавия, ибо названия играют значительную роль в передаче идейно-содержательной сущности текста. Для примера несколько заглавий: «Предсловіе к благовѣрному и православному всякаго чина, возраста же и сана читателеве», «Предсловіе. Всим правим добрим крстяном», «Оним кои ове книжице штати буду, предговор»,

<sup>1</sup> Далее цит. по этому изданию.

«До чителника», «К чтацу», «К читателеве», «Послание спудеом», «Слово к читателем», «Предословие к православному читателю», «Предословие к православному христианину» — с одной стороны, и с другой — «Предисловие в книгу сию, глаголемую Псалтирь», «Предисловие книги сея», «Поучение в книгу сию», «Предословие на книжку сию в ней же сказание кратко, о патриарху Геннадию». Легко выделяются два варианта заглавий: один учитывает адресованность предисловия к читателю, второй указывает на соотносительность предисловия с книгой. Предисловия преследуют определенные цели и задачи, имеют отдельные заглавия, иногда — характерные концовки, как, например, концовка-обращение к читателю «Здравствуйте, возлюбленнии!..» или — «Конец предисловия». Заглавия и концовки обозначают границы предисловия.

Налицо два компонента, которые имеет в виду предисловие, — читатель и книга. Третий участник действия — сам автор предисловия. Конечной целью предисловия имели установление контакта с читателем для формирования его представления о книге. Таким образом, структурная схема предисловия представляет триаду: автор — читатель — книга. Связь между компонентами не внешняя, не формальная, а внутренняя, содержательно-функциональная. Замкнутость отношений внутри названной триады придает композиционную целостность предисловиям.

О жанровом сознании, существовавшем в отношении предисловий, свидетельствует и то, что у авторов было сформировавшееся представление как об объеме предисловий, так и об их стиле. Предисловие как малая повествовательная форма требует, по словам Герасима Смотрицкого, «кратшихъ глаголь, множайша ж разума» [Там же, л. 7]. Во вступлении к *Острожской Библии* (1581) он замечает: «понеже предсловное сказание не обыче длъготы словес вѣмѣяти, сего ради елико мощно въкратцѣ предложися» [Там же, л. 5 нн. об.]. Предисловие к своему трактату «Ключ царства небесного» (1587) Герасим Смотрицкий назвал «До народов русских короткая а пилная (прилежная — Л.С.) предмова». Однако наряду с краткими, информативными текстами, известны пространные предисловия, принимающие форму развернутого богословского трактата, как, например, в изданиях Примуса Трубера.

И все же, имея признаки самостоятельного жанра, предисловие выполняет по отношению к самой книге вспомогательную, сопутствующую роль, это «врата» в книгу, как сказано в той же *Острожской Библии*: «Въ градъ крѣпокъ невозможно внити, развѣ враты, и въ дворъ овчии недостойтъ входить, токмо дверми. Тако и всякъ хотяи внити в сеи градъ... Божественнаго Писания подобаетъ входитьи искусно со тщанием... сквозѣ двери сего предсловнаго възвѣще-

ния...» [Там же, л. /// об.]. Следовательно, предисловие — это «врата» в книгу, своеобразная форма, имеющая функцию посредника между книгой и ее создателями и издателями — с одной стороны, и читателями — с другой.

В жанровом отношении между предисловием и послесловием трудно провести границу. Более того, известны примеры, когда один и тот же текст занимает в разных изданиях в одном случае место предисловия, в другом — послесловия<sup>2</sup>. Послесловие строится по той же структурной схеме автор — читатель — книга; не имеет, как правило, заглавия, в одной из книг послесловие от лица печатника обозначено в колонтитуле «Конец книзе» [Миняя общая, 1600, л. 438 об.–439 4-го счета]; от основного текста книги отделяется графическими элементами — инициалами, заставками. В деловом повествовательном стиле повторяются выходные данные титульного листа, излагаются обстоятельства печатания книги; трудившиеся возносят славу и благодарственные молитвы по случаю успешного завершения работы высшему источнику вдохновения — Всевышнему и Троице, с призывом принять подносимый труд и даровать благословение его создателям, просят читателей о снисходительном отношении к возможным погрешностям издания. Так, в львовском *Апостоле* (1574) пространное послесловие Ивана Федорова, озаглавленное «Сия убо повѣсть изъявляет, откуда начаса и како съвершися друкарня сия», структурно состоит из трех частей: первая содержит рассказ об устройстве типографий в Москве, Заблудове и Львове, плавно перетекающий в предуготовительную молитву печатника к работе над изданием *Апостола*, что обозначено на полях маргинальной пометой «Мол»; и, наконец, последняя часть, посвященная непосредственно данному изданию, включает в себя выходные сведения, просьбу о прощении ошибок, благодарственную память покойному Г.А. Ходкевичу и благопожелания его сыновьям. Молитва трудившихся выделена иногда в отдельный текст, замыкающий издание.

Триада автор — читатель — книга составляет общетипологическую схему всякого предисловия и послесловия вообще

В дополнительных разделах к изданиям можно наблюдать сосуществование прозаических и стихотворных форм. Иногда один автор, такой, например, как Герасим Смотрицкий, выступает одновременно и как силлабист, и как прозаик: ему принадлежат в *Острожской Библии*

<sup>2</sup> *Миняя общая* (Москва, 19 августа 1600) — первое московское издание с предисловием, в предыдущем издании *Миней* (29 июня 1600) тот же текст выступает как послесловие.

два предисловия: одно в прозе, другое — в стихах, оба прославляют князя К.К. Острожского за устройство книгопечатного дела на Украине и содержат богословскую полемику. *Грамматика* (1596) Лаврентия Зизания открывается эмблемой с аллегорическим изображением Грамматики в образе женщины с ключом в левой руке. Девиз: «Прожно ты ся кусишь / письмо умѣти, / который не хочь мене розумѣти». Далее следует «Эпиграмма. На Грамматику», где названы четыре 4 составные части этой науки: орфография, просодия, синтаксис, этимология:

Ключем бо есть отворяючи всѣм ум,  
К познанию въ преправыи разум.  
По которой власне, як по всходѣ поидет  
Каждыи, если хочет, всѣх наук доидет  
[Лаврентий Зизаний, 1596, л. 1–2].

Заботясь об общедоступности и общепонятности издаваемого сочинения, о том, чтобы труд стал действенным и принес пользу, издатели предпосылают книгам не только предисловия, но и специальный аппарат: оглавления, указатели, к тексту делаются примечания в виде маргиналий. В «Беседах Иоанна Златоуста на 14 посланий ап. Павла», кроме двух предисловий, есть также «Краткое оглавление», «Счисленный нравочений».

Справочному аппарату придается большое значение, он, по мысли издателей, поможет читателям овладеть богатством содержания: «Оглавление суть аки очеса книзѣ, ими же удоб есть видѣти сущее и въспоминанию достойное»; «каталог же, сирѣч реестр о изряднѣйших и нужднѣйших вещей и сказаниих» издатели советуют использовать «аки руководство» [Иоанн Златоуст, 1623, л. 6 нн]. Напечатанный в Остроге *Новый Завет с Псалтирью* (1580) сопровождается изданием алфавитно-предметного указателя в виде отдельной книги: «Книжка, собрание вещей нужнѣйших вкратцѣ скорого ради обрѣтения в Книзе Новаго Завѣта по словесем азбуки» (1580). Предметные указатели, «каталоги», разного рода «перечни» и разъяснения, как всем этим пользоваться, сопутствуют восточнославянским изданиям.

Сведения комментаторского типа могут содержаться на титульном листе, как, например, в львовской «Грамматике еллинословенскаго языка» (1591). Эта книга, представляющая первую из «семи свободных наук», дополнена самым ранним на славянском языке трактатом «О восьми частях слова» (ок. XIV в.)<sup>3</sup>. Свой литературно-лингви-

<sup>3</sup> См.: [Ягич, 1896].

стический труд составители направляют, как сказано на титульном листе, «ко наказанию многоименитому Российскому роду» [Грамматика, 1591, л. 2].

Комментирующие подробности могут содержать также выходные данные как, например, в *Новом Завете с Псалтирью* и в *Острожской Библии*, где от лица Ивана Федорова, сказано, что книга напечатана им, «сыном з Москвы».

Источником информации являются и типографские марки — своего рода «авторский» знак печатника, признак индивидуализированного, личного творчества, например, типографская марка того же Ивана Федорова, включающая указание: «Иоаннъ Федоровичъ, друкарь москвитинъ» [Апостол, 1574, л. 264 об.]; «Иоанн Феодорович, печатник з Москвы» [Новый Завет..., 1580, л. 1 об.]. Русский первопечатник следовал европейской традиции, из восточнославянских деятелей кириллического книгопечатания до него свою типографскую марку имел Франциск Скорина. Издания *Псалтири с воследованием* (1569) и *Требника* (1570) отмечены типографским знаком Иеролима Загуровича: профиль африканца (мавра) в картуше с подписью под изображением, удостоверяющей, что книгу издал «господинъ Иеролимиъ Загуровикъ. И положи свои белег<sup>4</sup>».

Разные типы дополнительных статей существуют в виде комплексов, циклов. Ощущением разнородности качества повествовательного материала вызывалась потребность в его расчленении по тематическим группам и затем к нанизыванию, объединению разного типа предисловий. Циклизация дополнительных статей оказывалась возможной и благодаря открытости их формы: отдельные сведения легко могли быть добавлены или исключены.

Устойчивым является комплекс, состоящий из предисловия и посвящения. В *Евангелии учительном* (1569), напечатанном в Заблудове, имени князя Г.А. Ходкевича, гетмана Великого княжества Литовского, имеются предисловие под названием «Книга, зовомая Евангелие учительное», герб Г.А. Ходкевича, Предисловие от его лица («Предисловие книги сия»), а также предисловие от лица печатников («Хотящи же прочитати и преписовати сию книгу...»), Оглавление («Сказание извъстно главам яже суть в книзѣ сей»). Объединяются и предисловие более общего характера с более частным. Не редкость комплекс из трех и более вступительных статей. В *Острожской Библии* их три, а если за предисловие принять пре-

<sup>4</sup> «Белег» в сербохорватском и словенском языках означает: знак, метка, гербовая марка. Нет оснований видеть в изображении портрет Иеролима Загуровича (ср.: [Gliubich, 1974, p. 314]).



дведомление о предисловии, то — четыре. «Апокрисис» располагает циклом из шести вступительных статей: одна из них — посвящение Яну Замойскому, другая — предисловие ко всему сочинению, остальные четыре — к каждому из четырех разделов книги. На обороте титульного листа — стихотворение «Книга до минающих мовит», построенное на приеме персонификации неодушевленного предмета: книга обращается к читателям, прося о внимании тех, кто, не замечая ее, проходит мимо: «Почто новыхъ вещей вѣдѣти желаете, / нову вещь мене имѣя, презираете...». Книга призывает: «Купи, читай, разсуждай, брате и тщателю, / повинни ли повѣждь, се къ благодателю» [Христофор Филалет, 1597, л. 1 об.]<sup>5</sup>. Прием персонификации (*prosopopoeia*), описанный в риториках XVI в., широко представленный в эмблематике, в иезуитском школьном театре, вошел в моду и стал приметой нового литературного стиля. Первая из семи свободных наук — Грамматика — сама представляет себя читателю во вступительных стихах к московскому изданию «Грамматики» (1648) Мелетия Смотрицкого.

В дополнительных статьях обсуждается широкий круг вопросов: мотивировка издания, его инициаторы и меценаты, история реализации замысла, значение книги, ее адресат, содержание и состав, название, язык, цели и задачи.

Из предисловия к знаменитому *Четвероевангелию* (1552), первой напечатанной в Белграде книге, узнаем, что типографский набор («слова на типарех») был изготовлен на средства князя Радиша Дмитровича. Однако князю не суждено было дожить до выхода издания в свет. Как сказано во вступлении, написанном от лица Радиша Дмитровича: «...вненазапу прииде грѣдии часъ смърты и вьзеть дух мой и по смърти моеи оставихъ сие форми въ дому моемъ». Дело продолжил Троян Гундулич из Дубровника: «...азъ Троянь Гундуликъ от великаго града Дубровника по прѣставлении кнеза Радише понуждень быхъ вьеже принести... въ домъ мои форми сие» [Евангелие, 1552, л. 211 об.–212].

Назначение своего пространного предисловия в издании «Артикулы христианской веры» (Тюбинген, 1562), представляющем собой перевод (на хорватский язык со словенского) лютеранского исповедания веры<sup>6</sup>, издатели видят в том, чтобы рассказать о содержании книги, о

<sup>5</sup> Опубликовано: [Перетц, 1900, т. 1, ч. 4, с. 78]; [Die älteste..., 1976, s. 31, XV]; [Українська поезія..., 1978, с. 150].

<sup>6</sup> «Аугсбургское вероисповедание» составлено в 1530 г. под руководством Филиппа Меланхтона.

том, чему она учит, о чем говорит: «...ове книжице, што ва себѣ уздрже... што уче, од кога, када, заки узрок, есу створене и писане хощем потле поведати. И да намь е ва овомь Предесловю... ове наше... праве вере и од тога нашего Евангелскога наука обилно говорити и правити» [Артикулы..., 1562, л. 4 об.], чтобы всякий разумный добрый христианин мог понять, какова наша вера. Обращаясь к балканским славянам, «в Далмации, в Хрватих, Сербие, Босне, Сримске<sup>7</sup> земле и ва всих иних оваго языка странах или земляхъ» [Артикулы..., 1562, л. 1], Антоний Далматин и Степан Истрианин, подчеркнули в предисловии, что своей переводческой и типографской деятельностью хотели служить не «русом, или русианом, ни полаком, ни чехомь, ни мошковиштемь» или каким-либо другим народам, но именно «вам, Хрватом, Далматином, Истрианом, Бошнаком, Србланом, Булгаром». Поэтому на современный им родной, общий, по их мнению, язык они перевели тексты из мисалов, богослужебных книг, псалтирей и брeвиариев, которые не могли быть поняты жителями Балкан на иных, не известных им языках: «нике Латинскога, неке Грчкога, нѣке Июдискога, нике Рускога, нике Мошковицкога, Чешкога и Полскога и многих незнанихъ языков» [Меланхтон, 1562, л. 18–8 об.]. На Балканах соседствовали славяне разных конфессий, включая мусульманство, они не только граничили друг с другом, но и, пересекаясь, жили в тесном контакте, как, например, в районах современной Боснии.

По замыслу протестантского проповедника Примуса Трубера, данный им перевод *Нового Завета* (на «Хрвацки езикъ» «из Латинскога, Влашкога, Нимшкога, и Краискога<sup>8</sup>»), адресованный и католикам, и православным, — или, по словам переводчиков Антона Далматина и Степана Истрианина, «<...> всимь Словенского языка людемь», прежде всего — «Хрватомь и Далматином, потомь такаише Бошнакомь, Безьякомь<sup>9</sup>, Србьлом и Боулгаромь», — должен был послужить укреплению славян в христианской вере и спасению их от опасности исламизации — от «турской махOMETской невери» [Новый Завет, 1563, л. 11 об.–12, 6 об.].

Издатели сообщают в дополнительных статьях о мотивировке своей деятельности. Серб Божидар Вукович, родом из

<sup>7</sup> Срем — историческая область между нижним течением реки Саввы и Дунаем.

<sup>8</sup> Имеется в виду словенский язык, который называется в книгах, изданных Примусом Трубером, «Скранским», «Краинским».

<sup>9</sup> Возможно, слово «Безьякомь» — непроизвольное дублирование на венецианском диалекте того же самого названия «Бошнакомь», обозначающего население Боснии.

македонских пределов («отечеством от Диоклетие еже есть в пределах Макидонских») организовал типографию, по его собственному признанию, в условиях вынужденной эмиграции: когда, убежав из Подгорицы (Черногория) и, оказавшись «въ велицѣй тузѣ и печали въ Итальяскихъ странахъ, въ градѣ нарицаеме Внетиянѣ», не смог вернуться «в отечество свое» и, видя «род христианский», попираемый «от измаилтян», занялся «со всей сердечной любовью» делом, о котором мечтал с юности [Октоих, 1560, л. 1–1 об., 160 об.]. Теми же мотивами руководствовался в своей деятельности и его сын Вицентий Вукович, ссылавшийся на недостаток («оскудение») «божественных книг», уничтоженных и расхищенных «измаильтъни». В типографии Вуковичей печатался традиционный для ареала *Slavia Orthodoxa* репертуар богослужебных книг на церковнославянском языке «на просвещение всем православным христианам». В первую очередь они предназначались издателями своим соплеменникам, находившимся в пределах Османской империи, — сербам и болгарам.

В Брашове (Валахия) книжному делу покровительствовал в 1568–1578 гг. воевода Иоанн Александру, заметивший «умаление и оскудѣние святыя книги» [Триодъ постная, 1578, л. 291 об.]. Из пространного предисловия к *Евангелию учительному* (1581) на румынском языке следует, что издание инициировал и финансировал жупан и брашовский судья Лукач Хръжиль, предпринявший долгие поиски текста-образца. Он нашел его в Тырговиште у митрополита Серафима. По совету ардельского митрополита Геннадия (Трансильвания), в митрополии которого священники многих приходов нуждались в этой книге, а также по воле митрополита Серафима Лукач Хръжиль поручил перевести *Евангелие* на румынский язык дьякону Кореси, «ученому мастеру в таких делах», что тот и исполнил вместе с попами Иоанном и Михаем. О причастности Лукача Хръжиля к изданию *Евангелия* должно было свидетельствовать изображение его герба, которым открывается издание. Оригиналом для перевода послужила, как сказано в том же предисловии, «сербская книга» [Коляда, 1959, с. 86]. Работа над одним из последних брашовских изданий — *Служебником* (1587) — была начата при воеводе Иоанне Михне и завершилась при ардельском воеводе Жигмонде Батори (князь Трансильвании, 1588–1602).

Единственное издание, вышедшее из типографии в Тырговиште, — *Триодъ цветная* (1558), предпринято по воле воеводы Иона Петрашку, после кончины которого поддержку изданию оказал воевода Радул, руководствуясь «повелением» своего отца «господара Иоанна Мирча во-

еводы в сее земли Угровлахийской» [Триодъ цветная, 1558, л. 364 об.]. Также оставшееся единственной дошедшей до нашего времени книгой, напечатанной в Белграде [Алба Юлия], — *Евангелие* (1570) издано «повелением великого воеводы» Криштофа Батори, будущего князя Трансильвании (1576–1581) и брата польского короля Стефана Батория. Примечательная деталь: Криштоф Батори наложил ограничения на повторное издание книги в течение 30 лет: «И съ властью великаго воевода Батьрь Крищовъ за 30 лѣтъ да не смѣть на типарь» [Евангелие, 1579, л. 2-го сч.].

Книгопечатание как дорогостоящее предприятие нуждалось в меценатской помощи. Если деятельность протестантов поощрял князь Николай Радзивилл (Рыжий), то православные обрели не менее влиятельного мецената-магната в лице князя Г.А. Ходкевича, гетмана Великого княжества Литовского. В его родовом имении Заблудове нашли пристанище мастера печатных дел Иван Федоров и Петр Мстиславец, не добровольно покинувшие Московское царство. Благодаря щедрой поддержке магната («властным накладом его милости») они получили возможность продолжить занятия книжным делом, а Г.А. Ходкевич обрел в их лице профессиональных исполнителей для воплощения своего замысла, о чем свидетельствует написанное от его имени предисловие к *Евангелию учительному* (1569), — первой книге, вышедшей из его типографии в Заблудове: «Сего ради азъ Григорей Александрович Ходкевича видѣхъ таковое християньское научение в сеи книзе, восхотѣхъ еже бы слово Божие розмножилось и научение людем закону греческаго ширилося, занеже оскудѣ сихъ книгъ на много различныхъ мѣстех и не пощадѣхъ от богодарованных ми сокровищъ на сие дѣло дати. Ктому же изобретохъ собѣ в томъ дѣле друкарьскомъ людеи наученых Ивана Феодоровича Москвитина да Петра Тимофѣевича Мстиславца, повелѣлъ есми имъ учинивши варстать друкарьскии и выдруковати сию книгу Евангелие учительное...» [Евангелие учительное, 1569, л. ////–//// об.].

Виленские состоятельные купцы Лука и Кузьма Мамоничи напечатали первую *Грамматику славянскаго языка* (1586), рукопись для издания которой была «выдана» по просьбе православной общины Вильны из «газофилакии» (казнохранилища) князя Константина Острожского «для наученья и вырозумѣнья Божественнаго Писания» и «выдрукована в мѣсте Виленьскомъ» [Псевдо-Дамаскин, 1586, л. 14 об.].

В кириллических изданиях, вышедших в XVI — начале XVII вв. в России, возобладала тенденция к размещению дополнительной информации о книге после ее основного текста. Послесловия в них

имеют черты государственно-идеологической программы. С «равноапостольным» князем Владимиром Святым, крестителем Руси, в послесловии к *Триоди цветной* (1591) сравнивается царь Федор Иванович, направляющий церковные книги в присоединенные его отцом окраинные земли для приведения их к вере, в три бывших ханства (царства) — Казанское, Астраханское и Сибирское, которые ассоциировались в XVII в. с тремя царскими коронами в Государственном гербе России. В послесловии к *Минее общей* (1600), вышедшей «повелением» царя Бориса Годунова, князь Владимир вспоминается как христианский просветитель, будто бы получивший эту церковную книгу из рук самого «Кирила философа, учителя словяном и болгаромъ» [Миней общая, 1600, л. 580 об.], что должно было придать изданию особую авторитетность.

Авторами предисловий и послесловий были лица, принимавшие непосредственное участие в книгоиздательской деятельности, — основатели типографий (издательств), инициаторы изданий, меценаты, переводчики, печатники, справщики (корректоры), а также авторы, чьи сочинения издавались. Среди них — писатели-ученые, поэты, публицисты, прекрасно владевшие литературной и филологической культурой своего времени.

Их собственная характеристика своего труда унаследовала идущую от Средневековья этикетность, основывающуюся на христианском смирении как добродетели. Издатели и авторы предисловий дают уничижительные самооценки. «Грешным» называет себя Иван Федоров [Апостол, 1574, л. 263]. Образованный книжник, редактор, писатель, поэт Герасим Смотрицкий сетует в предисловии к *Острожской Библии*, что составил его «умалениемъ си смысла, ибо училища николиже видѣхъ» [Библия, 1581, л. 7]. Но смирение, которое испытывает издатель и / или автор предисловия перед книгами «вечного смысла», приходит в столкновение с самоутверждением, возникающим по отношению к задаче их публикации. И этикетные черты вытесняются откровенными авторскими признаниями, выражениями личного чувства, рассказами о себе и своем ремесле. Наивысшего расцвета элементы автобиографизма достигают в пространном послесловии Ивана Федорова к львовскому к *Апостолу* (1574) «Сия убо повесть изъявляет откуду начаса и како съвершися друкарня сия». Это первое появившееся в печати автобиографическое произведение русской литературы, одно из ярких проявлений индивидуального авторского самосознания книжника XVI в., представлявшего свою личную миссию как просветительскую: «духовные сѣмена по вселеннѣй разсѣвати» подобно евангельскому сеятелю (Мф 13:3).

Прорывающиеся сквозь риторику автобиографические признания в предисловиях и послесловиях являются ценным источником сведений о деятелях первого столетия кириллического книгопечатания, поскольку другие данные о них очень скупы, одновременно элементы автобиографизма — свидетельство возросшего интереса издателей и других лиц, причастных к книгопечатанию, к личности и своей судьбе.

Издатели указывают причины, побуждавшие их к печатанию. Книги издаются «не от лукавста, ни от тщеславия... но от любви христианския повинности» [Василий Суражский, 1588], «целой Библии» не было на «нашемъ Словѣнскимъ или Хрватскомъ языку» [Новый Завет, 1563, л. 10 об.], о грамматике — «прежде в Росийском родѣ мало сих обрѣсти» [Грамматика..., 1591, л. 2]; преобладающая мотивировка: «скудости ради», «за оскудением», «за недостатком экземпляров», «по частократному жаданю православнороссийских сынов». Подобными заявлениями пестрят все предисловия и послесловия, эти замечания со всей очевидностью свидетельствуют о стремлении книжников учесть как конкретные запросы своих читателей, так и удовлетворить широкие литературные потребности общества.

Дополнительные статьи к изданиям выполняли функции филологические и литературные, историко-культурные и проповеднические. Примером филологической интерпретации могут быть предисловия, составленные Тарасией Земкою, — с обилием и классификацией филологических сведений, подчинением их строгой композиции<sup>10</sup>. В таком виде они представляют собой обширные учено-литературные, дидактические комментарии.

Предисловие может принимать разные формы в зависимости от содержания книги. Предисловия и послесловия к грамматикам и букварям приближаются к филологическим статьям; предисловия, написанные к полемическим сочинениям, также полемически заострены; форму богословского трактата имеют предисловия, составленные к церковно-богослужбным книгам и сочинениям с изложением основ вероучения.

Связь предисловия с книгой может быть не только смысловая, но и по форме: в полном соответствии с формой торжественного славословия выдержана похвала церкви, напечатанная в качестве предисловия к *Минее праздничной* (Киев, 1643) — книге, предназначенной для чте-

<sup>10</sup> См., например: [Андрей Кесарийский, 1625, л. 4 нн. об.–6 нн. об.; Триодь цветная, 1631, л. 6 нн.–10 нн.].

ния в церкви. Такое предисловие учитывает зависимость внутритекстовых и внетекстовых структур.

Дополнительные статьи исполнены уверенно: издание содержит «пречудная и душеполезная нравоучения», книга — «душеполезная вещь», она «велце потребная», «велце пожитечная». В один голос издатели заявляют о том, что их печатная продукция направлена «на ползу ближних», «с велию ползою представляются» книги, они «подаются ку читаню и пожитку душевному», выпускаются «в ползу и употребление человеком», «на твой душевный пожиток», «в общую ползу прочитателем».

Имеются признания самих книжников в том, что информация, окружающая основной текст книги, необходима для убеждения читателей в важности содержания печатных сочинений. Захария Копыстенский составлял предисловия, чтобы напомнить читателям, «кольми нуждна нам есть сия книга» [Иоанн Златоуст, 1623, л. 4 нн. об.]. Предисловия служили формой для декларации идеи пользы книг и их высокого назначения. Они давали возможность засверкать «многоценному сокровищу» разными смысловыми гранями.

Осознание пользы книг, как уверяют издатели, было побудительным мотивом их деятельности: «...ваше ради любве и душевныя ползы нѣкогда предумыслихом», — говорят они об *Острожской Библии* [Библия, 1581, л. // об.]. В идее пользы книг, общетипологической для дополнительных статей, слышатся отзвуки средневекового представления о сакральном значении священного текста. Авторы предисловий исповедовали, как ранее и средневековые писатели, евангельскую мысль о Слове как атрибуте Бога, которое в силу этого обладает возможностями огромного воздействия. «Острѣишее меча обоюду остра слово», — провозглашает предисловие к *Острожской Библии* [Там же, тит. л. об., 6 об.]. Следуя старой традиции, восточнославянские издатели готовы приписать книгам божественное происхождение. Герасим Смотрицкий не раз настаивает в предисловии к *Острожской Библии* на том, что эта книга — «не вещь человеческая», но «съвыше сходящее дарование духовное» [Там же, л. // об.]. Эта давняя и общая как для рукописной, так и для старопечатной литературы идея приобретала в обстановке идейных столкновений и конфессиональной борьбы дополнительный смысл, а роль книг оказывалась особенно значительной. Идея пользы книг становится важным фактором распространенности предисловий и послесловий.

Похвалы книгам — почти обязательный их компонент, дополнительные статьи принимали краткую форму, но иногда предисло-

вие или послесловие целиком превращалось в похвалу. Расточая в изобилии похвалы идейному содержанию издаваемых сочинений, издатели использовали выработанные традицией приемы, оценочные определения, сравнения, метафоры: книга — «многоценный», «многочестный бисер», «дар», «сокровище», которое дороже «паче злата, и камня многоцѣннаго», потому что это «сокровище всякой добродетели»; книга — «не вещь человеческая», но «съвыше сходящее дарование духовное». Тема пользы книг и их высокого назначения располагает набором ключевых слов-символов, ведущих свое происхождение из Библии. Писание и книга — «хлеб», «мед», «сладость», «свет», «светильник», таковы наиболее постоянные и распространенные метафоры в похвалах к книгам. Унаследованное из предшествующей литературной традиции уверение многих печатных предисловий, что сочинение, представляемое читателю, — «сладчайше паче меда и сота», находит себе соответствие в Псалтири: «суды Господни — истина... они вожделеннее золота и даже золота чистого, слаще меда и капель сота» (Пс 18:10–11), а также в Притчах Соломона: «сладкая речь прибавит к учению» (Притч 16:21).

Частые высказывания о том, что книга — «пища духовная», «пища словесная», «хлеб душевный», представляют собой перифраз из Пятой книги Моисея: «Не о едином хлебе жив будет человек, но о всяком глаголе, исходящем из уст Божиих» (Втор 8:3); они могут иметь источником и строки из Послания апостола Павла к коринфянам о «хлебе повседневном». Предисловия дают некоторые любопытные примеры трансформации традиционной образности. Возникнув на основе библейского высказывания, метафора «книга — душевный хлеб» порождает целый метафорический ряд: издатель именуется «глагоутолителем» [Василий Великий, 1594, л. 3 нн. об.], типография — «литеральной житницей» [Триодь постная, 1627, л. 2 нн.], а чтение — как утоление жажды и душевного голода [Василий Великий, 1594, л. 3 нн. об.].

Похвале книг служила также традиционная и излюбленная книжниками метафора: «книга — «врачебница», «аптека», располагающая исцелительными лекарствами «на хоробы душ людских», книга — «врач премудрый» [Псалтирь, 1640, л. 9 нн. об.], избавляющий от «всякого недуга душевного и телесного» [Дорофей, 1628, с. 452; Евангелие учительное, 1606, л. 2 об.; Номоканон, 1646, л. 6 нн.–6 нн. об.]. Являясь общим местом предисловий и послесловий, топоним книга — «недугом душевным врачество» — восходит к латинской литературе раннего христианства, к сочинениям Аврелия Августина.



Особенно чтимая и популярная *Псалтирь*, по которой учились грамоте, гадали, провожали в последний путь, была удостоена самых восторженных похвал: «Псалтырь подобна суть великому морю. От моря бо не оскудевает вода николиже, ни умалется изливаниемъ рѣкъ и источникъ. Тако и от Псалтыри не оскудеваетъ пѣние никогдаже». Когда Иоанна Златоуста спросили: «Добро ли есть оставити Псалтырь?! — он ответил: «Уне есть солнцу престати от течения своего нежели оставити Псалтырь» [Псалтирь..., 1570, л. 13 об., 15 об.]; «Сия книга цѣломудрию наставникъ и тѣлеснимъ, и душевнимъ страстемъ. Псалом бо и от каменнаго сердца слъзу изымлетъ... по Бозѣ печаль съдѣваетъ, душам же веселие даруетъ» [Псалтирь..., 1561, л. 123 об.–124]. Печатник Андроник Тимофеев Невежа, работая над изданием Псалтири (1577), именует книгу «прехвалныя и громогласныя десятиструнныя гусли», сообщая попутно читателю, что эта «избранная от святых книг Ветхаго Завета глаголемая Псалтырь» есть сочинение «блаженнаго Давида пророка и царя» [Псалтирь, 1577, л. 275–275 2 сч.]. В пышном метафорическом стиле прославляется Минея праздничная: это «книга песногласий духовных, орган мусикийск, цевница гуслей, бряцало десятиструнное» [Минея праздничная, 1638, л. 2 нн.]. Метафорично не только название теологической хрестоматии из отцов церкви, составленной Кириллом Транквиллионом, — *Зерцало богословия* (Чернигов, 1618), но и характеристика ее состава — «скарбница премудрости, рай вечной роскоши» [Кирилл Транквиллион, 1618, л. 1 нн.–3 нн.].

Тарасия Земка возлагал на предисловия функцию прославления книг, считая, что похвалы, выраженные в предисловиях, способствуют привлечению внимания читателей к издаваемым сочинениям и лучшему их восприятию: «...Како же приложится усрѣдно к чтению божественных словес, не видя сия похваляемы. И сего ради... книги наказателныя и учителныя к вѣрѣ же и добродѣтелем издаются: сего ради в предсловиях похваляются» и к усрѣдному прочтанию с велик» ползою представляются» [Андрей Кесарийский, 1625, л. 4 нн. об.]. Тарасия Земка, по-видимому, очень тяготел к этой мысли, потому что повторил ее еще раз в другом предисловии: книги «похваление прежде от имене своего и дѣйства имѣти обыче» [Служебник, 1629, л. 5 нн.].

Дополнительные статьи в изданиях, выступая как своеобразный посредник между читателем и книгой, имели своей конечной целью установление контакта с читателем для формирования его представления о книге. Они подготавливали восприятие произведений.

Посредничество между читателем и книгой осуществлялось прежде всего через интерпретацию издаваемого сочинения. Одна из задач

предисловия в *Острожской Библии* заключалась в том, чтобы предостеречь от еретических толкований текста, что особенно важно во время, когда «разгорѣся велик пламень злехитрых и многоглавных ересей» [Библия, 1581, л. 5 нн. об.].

Авторы дополнительных статей представляют читателю книгу, объясняя ее предмет и назначение; они видят в книге богатый источник для толкования и назидания, что опять-таки отражается в заглавиях: в Октоихе название предисловия перед его текстом — «Сказание учительное...» и в колонтитуле — «Поучение в книгу сию» [Октоих, 1639, л. 1 нн.].

Издатели заботятся о наставительной интерпретации, говоря, что книга «имат же наказателная учения» [Триодъ постная, 1627, л. 1 нн.] и предназначена «людям в научение... и во исправление» [Номоканон, 1624, л. 2 нн. об.]. В предисловиях слышится учительный голос автора, озабоченного тем, чтобы внушить благочестивые чувства, предписания и нормы поведения. Захария Копыстенский задавался вопросом о моральном значении «Бесед Иоанна Златоуста»: «Кую же силу и кий разум имат сия... книга?» и в назидательном духе высоко оценивал идейное содержание «Бесед» — в деле нравственного совершенствования человека смысл книги «въистинну велий и зѣло нуждный» [Иоанн Златоуст, 1624, с. 11]. Из кратких житий *Минеи праздничной* извлекается мораль и преподносится читателям в предисловии в виде напутствия-обещания: каждый, кто станет подражать жизни подвижников, вознесется к добродетели, «яко же железо от магнета потязаетмо» [Анфологион, 1619, с. 8].

Заботясь о целенаправленном восприятии содержания, составители предисловий дают определение предмета книги и ее назначения. Предисловие к львовской грамматике осведомляет читателей о частях, содержащихся в ней: об орфографии, просодии, этимологии и синтаксисе, и наставляет овладеть ими для того, чтобы подготовить себя к более широкому образованию, восприятию других наук — грамматика, первая из семи наук, «ключъ отверзаяя умъ разумѣти писания» [Грамматика..., 1591, л. 2 нн.].

Интерпретации книг свойственны дидактичность и декларативность: Составители дополнительных статей не всегда считали для себя обязательным обстоятельно и аргументированно раскрывать идейный смысл текста, ограничиваясь лишь утверждениями: «здѣ же существеннаа истинна» [Василий Великий, 1594, л. 6 нн.]. Книги предназначены «в научение» и «во исправление» людям, издатели стремятся помочь читателям увидеть ту практическую пользу, которую они могли бы почерпнуть из них.

Особое внимание уделяется толкованию названия, вопросам происхождения текста, его авторства, осмыслению содержания, состава, композиции, критике источников, использованных при издании, и проблемам славянского языка. Предисловия сообщали читателям сведения об авторах песнопений *Триоди* и *Октоиха*, нравочений «Маргарита» и «Толкования на Апокалипсис» и тем самым вводили в кругозор читателей византийское литературное наследие. Не всегда понятные читателю греческие названия книг давались в переводе на славянский язык: «Катихисис слово есть греческаго языка, сказуется же ся на словенскую рѣчь оглашение, или гласом учение»; «Книга зовемая греческимъ языком Катихисис, а по словеньски Оглашение» [Катехизис, 1562, л. 1 2-го сч., 251 об. 3-го сч.]; *Евангелие* — Четвероблаговестие, *Октоих* — Осмогласник, *Литургия* — Служебник, *Триодь* — Трипѣсьныцы, *Минея* — *Соборник* и т.д. Объяснение заглавия сопровождается часто раскрытием состава книги: «Триоды, или явленнѣише рещи Трипѣсьныцы, иже носеть в себе Ветхаго и Новаго Завѣта различна учения, творение небу и земли, прѣвому человѣку създание и тому от рая изгнание и крайнее Спаса Христа к намъ съхождение...» [Триодь постная, 1561, л. 252 2-го сч.]. Предисловие к *Острожской Библии* поясняет: читателю предлагаются Книги обоего Завѣтов, глаголемыя греческим языком Вивлиа» [Библия, 1581, л. // об.]. Славянские эквиваленты даются обычно к заглавиям грамматических пособий, например: «Книжка по греческии Альфа, вита. А по рускии Азь, буки» [Азбука, 1578, л. 1]; «Сия книжка по гречески Альфавита, а по рускии Азьбуки» [Букварь, 1578, л. 1]<sup>11</sup>.

Задачи идеологической борьбы обусловили внимание к филологическим проблемам языка и книжной справы, обсуждение которых выносятся в изданиях в предисловия и послесловия. Издание книг на церковнославянском языке служило удобным поводом для рассуждений на тему о роли этого языка в развитии славянской культуры, о его литературных нормах и об оправдании этих норм, о его соотношении с местными наречиями. Поэтому в предисловиях происходило постепенное формирование концепции литературного языка. Наряду со специальными трудами по грамматике и лексикографии церковнославянского языка [Грамматика..., 1591; Мелетий Смотрицкий, 1618–1619; Памва Берында, 1627; Грамматика, 1638] в них также нашло отражение языковое мировоззрение восточнославянских книжников.

<sup>11</sup> Оригинал находится в библиотеке г. Гота (ФРГ). См. факсимильное издание: [Grasshogg, 1969, taf. 1].

Пафос учения о славянском языке составляет уравнивание его в правах с древними и «священными» языками — греческим и еврейским, что должно было служить обоснованию идеи священности церковнославянского языка и пригодности его для богослужения у всех славянских народов. Возводя церковнославянский язык в ранг языков «священных», восточнославянские книжники подчеркивают его генетическую зависимость от греческого языка. Идею связи этих языков они пропагандируют и с помощью трактата Черноридца Храбра «Сказание, како состави святыи Кирилл-философ азбуку по языку словеньску и книги преведе от греческих на славяньский язык». Трактат помещался обычно в качестве послесловия к грамматикам и букварям. Насколько сильным оказывалось притяжение между греческим и славянским языками в языковедческой концепции восточнославянских книжников, настолько значительными становились и силы отталкивания между церковнославянским и латинским.

Предисловие к *Евангелию Ходкевича* (1569) фиксирует новые явления в языковом мировоззрении восточнославянских книжников, появившиеся под влиянием формирующегося в Юго-Западной Руси более доступного читателю литературного языка — «простой мовы». Издатель признается в том, что имел намерение «сию книгу выразумѣния ради простых людей преложити на простую молву», однако «люди мудрые» и «ученые», занимавшиеся «прекладаниемъ (переводом. — Л.С.) з давныхъ пословиць на новые», посоветовали ему воздержаться от этого замысла, ибо при переводе «помылка (ошибка. — Л.С.) чинится немалая, якоже и нынѣ обрѣтается в книгахъ новаго переводу» [Евангелие учительное, 1569, л. //// об.].

В протестантскую традицию издания священных и церковных текстов на книжном народном языке, унаследованную от С. Будного, Василий Тяпинский внес новшество: в типографии, основанной им в своем имении на Витебщине, он предпринял издание *Евангелия* (после 1580) с параллельными текстами в две колонки на церковнославянском языке и на «русском», т.е. «простой мове»: «двема езыки зараз и словенским и при нем тут же рускимъ» [Евангелие, 1580, л. 2]<sup>12</sup>. Это программное положение сформулировано В. Тяпинским в предисловии, сохранившемся только в рукописном виде в одном из двух известных экземпляров издания: «Предмова. Василеи Тяпинский зацной монархии словенской». Это яркий эмо-

<sup>12</sup> Рукописное предисловие В. Тяпинского. Экз. РНБ. I.1.29 из собрания М.П. Погодина.

циональный манифест в защиту литературного языка Юго-Западной Руси — «простой мовы», «языка своего славнаго». Тяпинский страстно убеждает, что язык «народа руского» обладает не меньшими достоинствами, чем языки «влохов, немцов, поляков, французов, гангликов, гишпанов» — народов, которые перевели «слово Божие з латинских и иных писмъ» на свой природный («прирожонный») язык [Там же, л. 3 об.].

Как правило, предисловия составлялись после того, как была напечатана вся книга или когда ее печатание подходило к концу [Титов, 1916, т. I, с. 87]. Подводя итоги работы авторов, переводчиков, печатников, справщиков, предисловие учитывает разнообразные внелитературные факторы, относящиеся к истории создания книги. Статья в *Служебнике* (1629) сообщает: киевский митрополит «и весь собор духовный» удостоверяют читателей в правильности текста книги, в том, что он «от всѣх пороков чист и свобод» [Служебник, 1629, л. 4 нн.], и что они это свидетельство подписывают.

Издатели постоянно сетуют на ошибки, разноречия, бессмыслицу, вкравшиеся в тексты священных книг. Ошибки, накопившиеся за многие века рукописной передачи произведений, приносят вред идеологии: от них происходят еретические толкования, а отсюда — «смущение» и разброд в церкви. Это мнение было выражено уже издателями *Острожской Библии*, обнаружившими после сличения нескольких вариантов библейских текстов «различных писмен и языков» не только большую разницу, «но и развращения, чесо ради велие смущение пряхом» [Библия, 1581, л. 3 нн.]. Свою исследовательско-редакторскую и корректорскую работу издатели стремились сделать известной читателям и помещали сведения о ней в дополнительных статьях к изданиям даже книг канонического содержания. Декларативные заявления о правильности текста печатного произведения и авторитетности его источника — неперменная черта дополнительных статей к переводным церковно-богослужебным и церковно-учительным сочинениям.

Общим местом почти всех предисловий и послесловий являются церемониальные просьбы авторов, обращенные к читателям, быть снисходительными к недостаткам издания, простить возможные погрешности: «...аще будет что погрѣшено, исправляйте и нас о сем трудившихсе благословите, а не кльнете, понеже не писа Дух Святыи, ни аггель, нь рука бренна и духъ грѣшнии и унилии» [Служебник, 1554, л. 240]<sup>13</sup>. Эта формула, употреблявшаяся уже в первых кирилли-

<sup>13</sup> Текст послесловия данного Служебника повторяет послесловие вене-

ческих изданиях, была излюблена книжниками на всем пространстве кириллического книгопечатания, она встречается в венецианских изданиях, затем у иеромонаха Мардария (Белград), Ивана Федорова (Заблудов, Львов), Андроника Тимофеева Невежи (Москва), В.М. Гарабурды (Вильна), Василия Суражского (Острог).

Издатели и авторы предисловий и послесловий не только призывают к сочувствию читателей, но даже предоставляют право им самим исправлять замеченные ошибки, такими просьбами пестрят предисловия и послесловия почти ко всем старопечатным изданиям — отзвук давнего представления о том, что ошибка в священном тексте лишает его сакральности. В.М. Гарабурда же, оправдываясь заранее за возможные погрешности, настаивает на том, что достоинство священного текста непоколебимо: «Медь убо, аще и не въ серебряныхъ или въ златыхъ съсудехъ, но и на корѣ не прменяеть своего естества сладости, сице и Божественая Писания не прелагаются инако грубости ради и нелѣпотнаго художества, но всегда въ своемъ съставленномъ чину пребываетъ непреложне и неразвратне» [Октоих, 1582, л. 65 2-го сч.].

Вступительные и заключительные тексты принимают в зависимости от содержания книги разный вид. Грамматики и буквари сопровождаются филологическими статьями и стихами; предисловия и послесловия к изданиям полемических сочинений также полемически заострены; форму богословского трактата имеют предисловия к церковно-богослужбным книгам и сочинениям с изложением основ вероучения. Дополнительные статьи к изданиям соединяли в себе разные формы и стили: документальность, признаки автобиографизма, публицистику, повесть, экзегезу, теорию и поэтику литературы, критику текста. Предисловия и послесловия к старопечатным изданиям создавались на пересечении средневековых традиций и новых зарождающихся веяний в культуре. От старой литературной манеры они восприняли учительную направленность, традиционную библейскую символику и метафорический стиль, устойчивые формулы выражения тематического единства автор — читатель — книга. К новациям относится осознание книжниками XVI–XVII вв. своей высокой миссии, использование народных языков, внимание к современным филологическим проблемам языка и стиля.

Дополнительные статьи в кириллических изданиях XVI–XVII вв. представляют собой пространство, в рамках которого осуществляется комментирование разного рода проблем — источниковедческих, текстологических, лингвистических и шире — историко-культурных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Азбука, 1578 — Азбука. Острог: Тип. К.К. Острожского, печ. Иван Федоров, 1578. [8] л.  
Андрей Кесарийский, 1625 — *Андрей Кесарийский*. Толкование на Апокалипсис. Киев, 1625. [16], 166 с.
- Анфологион, 1619 — Анфологион. Киев, 1619. [16], 1048 с.
- Апостол, 1574 — Апостол. Львов: Печ. Иван Федоров, 1574. [15], 264 л.
- Библия, 1581 — Библия. Острог: Тип. К.К. Острожского, печ. Иван Федоров, 1581. [8], 276, 180, 30, 56, 78 л.
- Букварь, 1578 — Букварь. Острог: Тип. К.К. Острожского, печ. Иван Федоров, 1578. [48] л.
- Буланина, 1985 — *Буланина Т.В.* Риторика в Древней Руси. Сведения о теории красноречия в русской письменности XI–XVI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. 20 с.
- Василий Великий, 1594 — *Василий Великий*. Книга о постничестве. Острог: Тип. Острожская, 1594. [7], 160, 292, 143, [1] л.
- Василий Суражский, 1588 — *Василий Суражский*. О единой истинной православной вере. Острог: Тип. Острожская, не ранее 1588. [6], 240, 66, [4], 24, [3] л.
- Грамматика елиннославянского языка, 1591 — Грамматика еллиннославянского языка. Львов: Тип. Братства Успения, 1591. [182] л.
- Дорофей, 1628 — *Дорофей*. Поучения. Киев, 1628. [4] л., 9–450, [2] с.
- Евангелие учительное, 1569 — Евангелие учительное. Заблудов: Тип. Г.А. Ходкевича; печ. Иван Федоров, Петр Тимофеевич Мстиславец, 1569. 408 л.
- Евангелие учительное, 1606 — Евангелие учительное. Крилос, 1606. [4], 420 л.
- Евангелие, 1579 — Евангелие. Белград [Альба Юлия]: Печ. Дьяк Лоринц, 1579. [100], [111], +..? [т.е. более 211] л.
- Евангелие, 1552 — Евангелие. Белград: Печ. иеромонах Мардарий, ижд. Радиша Дмитровича и Трояна Гундулича, 1552. [212] л.
- Евангелие, 1562 — Евангелие. Мркшина Церковь: Печ. иеромонах Мардарий, 1562. [212] л.
- Евангелие, 1580 — Евангелие. Тяпино: Изд. Василий Тяпинский, 1580. [1], 2–62, +..? л.
- Иоанн Златоуст, 1623 — *Иоанн Златоуст*. Беседы на 14 посланий ап. Павла. Киев, 1623. [17] л., 1642 с.
- Иоанн Златоуст, 1624 — *Иоанн Златоуст*. Беседы на деяния апостолов. Киев, 1624. [24], 534 с.
- Катехизис, 1562 — Катехизис. Несвиж: тип. Матвея Кавечинского, Симона Будного и Лаврентия Крышковского, 1562. 6, 3, [1], 209, [1], 210, 212–251, [262] л.
- Кирилл Транквиллион, 1618 — *Кирилл Транквиллион*. Зерцало богословия. Почаев, 1618. [29]; 1–84; [2] л.
- Коляда, 1959 — *Коляда Г.И.* Из истории книгопечатных связей России, Украины и Румынии в XVI–XVII вв. // У истоков русского книгопечатания. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 81–100.

Л.И. САЗОНОВА. ФОРМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ  
В ИЗДАНИЯХ КИРИЛЛИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ XVI–XVII вв.

Лаврентий Зизаний, 1596 — *Зизаний Лаврентий (Тустановский)*. Грамматика словенска. В Вильни: В друкарни Братской, 1596. [4], 92 л.

Меланхтон, 1562 — *Меланхтон Филипп*. Артикулы христианской веры. Тюбинген: Изд. Примус Трубер, 1562. [12], 110, [124] л.

Мелетий Смотрицкий, 1618–1619 — *Мелетий Смотрицкий*. Грамматика. Вильна, 1618–1619. 388 л.

Миняя общая, 1600 — Миняя общая. М.: Печ. Андроник Тимофеев Невежа, 1600. 555 с.

Миняя праздничная, 1638 — Миняя праздничная. Львов: Тип. Братства, 1638. 637 л.  
Новый Завет, 1563 — Новый Завет. Тюбинген: Тип. Магдалены Морхарт, изд. Примус Трубер, ижд. Ганса Унгнада, 1563. 238 л.

Номоканон, 1624 — Номоканон. Киев, 1624. 175 с.

Номоканон, 1646 — Номоканон. Львов: Тип. М. Слезки, 1646. 98 л.

Октоих, 1560 — Октоих. Венеция: Тип. Божидара Вуковича, после 1560. 162 л.

Октоих, 1582 — Октоих. Вильна: Печ. Василий Михайлович Гарабурда, 1582. 174 л.

Октоих, 1639 — Октоих. Львов, 1639. 353 с.

Памва Берында, 1627 — *Памва Берында*. Лексикон славеноросский. Киев, 1627. 477 с.

Панченко, 1973 — *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. 278 с.

Перетц, 1900 — *Перетц В.Н.* Историко-литературные исследования и материалы: в 3 т. СПб.: Типолитограф. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900. Т. 1. Ч. 4. 425 с.

Псалтирь..., 1561 — Псалтирь с воследованием. Венеция: Иждивением Вицентия Вуковича, 1561. 277 л.

Псалтирь..., 1557 — Псалтирь с воследованием. Милешево: Печ. игумен Даниил, 1557. 292 л.

Псалтирь..., 1570 — Псалтирь с Часословцем. Забудов: Тип. Г.А. Ходкевича, печ. Иван Федоров, 1570. 378 л.

Псалтирь, 1577 — Псалтирь. Александровская Слобода: Печ. Андроник Тимофеев Невежа, 1577. 281 л.

Псалтирь, 1640 — Псалтирь. Киев, 1640. 590 с.

Псевдо-Дамаскин, 1586 — *Псевдо-Дамаскин*. Грамматика славянского языка. Вильна: Тип. Мамоничей, 1586. 14 л.

Служебник, 1554 — Служебник. Венеция: Изд. Божидара Вуковича, 1554. 240 л.

Служебник, 1629 — Служебник. Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1629. 444 с.

Служебник, 1604 — Служебник. Стрятин, 1604. 581 с.

Титов, 1916 — *Титов Ф.И.* Типография Киево-Печерской лавры. Исторический очерк (1606–1616–1916): в 2 т. Киев: Тип. Киево-Печерской Успенской лавры, 1916. Т. 1. 504 с., 30 илл.

Триодь постная, 1561 — Триодь постная. Венеция: печ. Стефан Скадара (Скутари), ижд. Вицентия Вуковича, 1561. 256 л.

Триодь постная, 1627 — Триодь постная. Киев, 1627. 802 с.



КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Триодь постная, 1578 — Триодь постная. Себеш: Печ. Дьякон Кореси с 5-ю учениками, 1578. 292 л.

Триодь цветная, 1566 — Триодь цветная. Мркшина Церковь: Тип. при храме св. Вознесения: Печ. поп Живко, дьякон Радул: Старанием иеромонаха Мардария, 1566. 218 л.

Триодь цветная, 1558 — Триодь цветная. Тырговиште: печ. дьякон Кореси с десятью учениками, 1558. 364 л.

Українська поезія, 1978 — Українська поезія: Кінець XVI — початок XVII ст. / упряд. В.П. Колосова, В.И. Крекотень. Київ: Наукова думка, 1978. 431 с.

Христофор Филалет, 1597 — *Христофор Филалет*. Апокрисис. Острог, не ранее 1 окт. 1597. 222 с.

Ягич, 1896 — *Ягич И.В.* Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке // Исследования по русскому языку. СПб.: Тип. имп. Академии наук, 1896. Т. 1. 289–1067 с.

Die älteste..., 1976 — Die älteste ostslawische Kustdichtung 1575–1647 / Hrsg. von H. Rothe. Gießen: Wilhelm Schmitz, 1976. 533 S.

Die Makarij-Rhetorik, 1980 — Die Makarij-Rhetorik / Hrsg. von R. Lachmann. Slavistische Forschungen. Bd. 27/1. Rhetorica Slavica. Bd. 1. Köln; Wien: Böhlau, 1980. 166 S.

Gliubich, 1974 — *Gliubich S.* Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia. [Bologna]: A. Forni, 1974. 338 P.

Grasshoff, Simmons, 1969 — *Grasshoff H., Simmons J.S.G.* Ivan Fedorovs griechisch-russisch-kirchenslawisches Lesebuch von 1578 und der Gothaer Bukvar von 1578/1580. Berlin: Akademie Verlag, 1969. 29 S., 33 Faksimile-Tafeln.

## НОВАЯ КНИГА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: КОММЕНТАРИЙ В ЭПОХУ ВИКИПЕДИИ

**Информация об авторе:** Владимир Алексеевич Губайловский, сотрудник редакции журнала «Новый мир» (отдел критики и публицистики), г. Москва, Россия.

E-mail: [telega1@yandex.ru](mailto:telega1@yandex.ru)

**Аннотация:** Статья посвящена использованию информации доступной онлайн и собранной в открытой свободной энциклопедии Википедия при комментировании текстов художественных произведений. В качестве примера онлайн-исследования берется парадокс, связанный с датой рождения Пушкина: он утверждал, что родился 26 мая 1799 года (по старому стилю), а по метрике Елоховской церкви дата рождения — 27 мая. Рассматриваются российские календари XVIII века и принципы заполнения метрических книг. Исследуются возможные источники, позволяющие уточнить дату рождения. Комментирование рассматривается как решение «обратной задачи», то есть как исследование, которое, исходя из данного текста, позволяет получить его реальные и литературные источники. В процессе этого решения требуется привлечение очень широкого контекста, которым в силу нормальной ограниченности знаний не обладает ни отдельный исследователь, ни группа специалистов-филологов, и потому полезно и необходимо привлечение «народного литературоведения», которое может быть организовано, в том числе, по принципам Википедии. Анализируется надежность информации, предоставляемой разными языковыми сегментами Википедии: английской, русской, французской и немецкой. Надежность информации анализируется на основании принципов создания статей Википедии, их редактирования и контроля изменений. Рассматриваются главные принципы Википедии: проверяемость (опора только на «хорошие» источники — в идеальном случае на статьи и обзоры в рецензируемых журналах), нейтральность (запрет на рекламу, необходимость отражать все точки зрения) и запрет на оригинальные исследования («Википедия не сочинение, а изложение»). В заключении, рассматривается возможность создания специализированной открытой многоязычной википедии — Wiki-Достоевский. Делаются некоторые предположения о формировании и использовании такого рода специализированных открытых энциклопедий.

**Ключевые слова:** Википедия, дата рождения Пушкина, обратная задача, разрешение информационной картины, надежность информации, доступность информации.

© 2024. *Vladimir A. Gubailovsky*

## THE NEW BOOK OF HUMANKIND: COMMENTARY IN THE AGE OF WIKIPEDIA

**Information about the author:** Vladimir A. Guibalovsky, Editorial staff member of the Journal *Novyi mir* (Department of Criticism and Journalism), Moscow, Russia.

E-mail: [telega1@yandex.ru](mailto:telega1@yandex.ru)

**Abstract:** The article examines the use of the online information gathered in the free open encyclopedia Wikipedia when commenting literary works. As an example of online research, the article analyzes the paradox connected with Pushkin's date of birth: Pushkin said he was born on May 26<sup>th</sup> (in the Julian calendar) but the parish register of the Church in Elokhovo records another date — May 27<sup>th</sup>. The author considers Russian calendars of the 18<sup>th</sup> c. and rules of record maintenance together with other possible sources that allow to clarify Pushkin's date of birth. Commenting is considered as the solution to an “inverse problem”, i.e. as a research that starts from a given text and moves on to find its real and literary sources. This kind of research needs a wide context that neither a single researcher nor a group of philologists can possess because of the natural limits of knowledge; that is why it is necessary to draw in “popular” literary studies that can be organized by Wikipedia principles. The article analyzes the reliability of the information given by different language segments of Wikipedia (English, Russian, French and German) on the base of Wikipedia rules of writing/editing and change control. The article considers the main principles of Wikipedia, such as “good” sources only (preferably articles and other works published in reviewed magazines), neutrality (i.e. reflecting all points of view and advertising ban) and ban upon original researches (“Wikipedia is not as composition, it is a summary”). In conclusion, the author considers the possibility of creating a specific open multilingual Wikipedia, Wiki-Dostoevsky, together with some speculations about making and using specific encyclopedias of this kind.

**Keywords:** Wikipedia, Pushkin's date of birth, inverse problem, resolution of the information picture, reliability of information, availability of information.

## Вместо предисловия. О комментариях

Комментарий к художественному тексту — это не блажь филологов, а связующая ткань истории и культуры.

Какой бы комментарий мы ни взяли — или реальный комментарий, который показывает связь художественного текста с фактами, событиями, вещами, ландшафтами, или текстологический комментарий, показывающий процесс работы автора над черновиками и формирования окончательного варианта произведения, или комментарий, описывающий восприятие произведения читателями, критиками, исследователями, или комментарий, интерпретирующий и вскрывающий связи произведения с другими текстами современников и предшественников и тем самым создающий панораму и перспективу, возникающую в самом пространстве литературы, — все эти виды комментирования радикально меняются с наступлением цифрового века.

У нас на глазах происходит последовательное погружение всех видов источников в цифровой континуум. Это, с одной стороны, значительно упрощает процесс комментирования (иногда просто делает его возможным за обозримое время), с другой — обнаруживает множество неочевидных связей, при этом одни оказываются случайными

и ненадежными, другие — приводят к существенным уточнениям, а иногда даже серьезным прорывам.

Я попробую поговорить о том, что же конкретно меняется для филолога с наступлением цифрового века, какие возможности открываются и какие неизбежные трудности возникают.

А начну я с небольшого примера исследования, проведенного почти исключительно на основе цифровой информации, находящейся в открытом доступе в Сети.

*Все ссылки на электронные ресурсы проверены 28.08.2017. Автор статьи является «добрым самаритянином» (анонимным редактором Википедии), но никак не аффилирован с вики-сообществом.*

### **Когда родился Пушкин?**

Мы все прекрасно знаем, что Александр Сергеевич Пушкин родился 6 июня по новому стилю (далее — н.с.), что соответствует 26 мая по старому стилю (далее — с.с.) 1799 года. Эта дата указана во всех биографиях поэта, во всех энциклопедических статьях и вообще везде, где дата рождения Пушкина упоминается.

Сам Александр Сергеевич Пушкин неоднократно писал, что он родился именно 26 мая 1799 года (с.с.) — в день Вознесения Господня; например, стихотворение «Дар напрасный...» предваряется датой 26 мая 1828 года.

В 1879 году в журнале «Русская старина» была опубликована метрическая запись Богоявленской церкви в Елохове: «73. 27. Во дворе коллежского регистратора Ивана Васильева Скворцова у жильца его Майора Сергия Львовича Пушкина родился сын Александр. Крещен июня 8 дня. Восприемник граф Артемий Иванович Воронцов, кума мать означенного Сергия Пушкина вдова Ольга Васильевна Пушкина» (73 — порядковый номер записи, 27 — 27 мая, запись приведена в современной орфографии).

В 2015 году скан метрической записи Пушкина был выложен на сайте «Мосархив» [Мосархив]. Теперь ее может увидеть любой пользователь Интернета.

Почему Пушкин отмечал свой день рождения 26 мая, а в метрической книге указано 27-е? Татьяна Ивановна Краснобородько — главный хранитель Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук, лауреат премии Д.С. Лихачева (2006) — пояснила это противоречие корреспонденту ТАСС: «Это не ошибка. В метрических книгах того времени рожавшихся после захода солнца записывали следующим днем» [ТАСС].

До сих пор это объяснение всех вполне устраивало. Но давайте попробуем критически проанализировать имеющиеся у нас сведения. Первое, что меня смутило, — слишком высокая точность указанного *времени* рождения Пушкина. Если и сведения самого Пушкина, и запись метрической книги — верны, то Пушкин родился «после захода солнца», но до наступления следующих календарных суток. Поскольку 6 июня — это день близкий к летнему солнцестоянию — времени максимальной продолжительности дня, у Пушкина было очень мало времени, чтобы родиться в точности в этом интервале.

Заход солнца в Москве по поясному времени 6 июня 2017 года: 21:08 (GMT+3 [Среднее время по Гринвичу]) [источник: прямой запрос к поисковой системе Google]. Но это поясное время, по которому мы живем в 2017 году (а совсем недавно жили по другому времени — GMT+4, тогда заход солнца приходился на 22:08).

В 1799 году поясного времени не было и жили люди в прямом смысле «по солнцу» — по местному среднему солнечному времени. Оно сдвинуто относительно сегодняшнего поясного времени Москвы (2017 года) на 29 минут [Местное солнечное время], и заход солнца приходился на 21:38.

Точное время захода солнца зарегистрировать довольно непросто. В городе, где горизонт закрыт домами, или в пасмурную погоду наблюдать момент, когда солнце садится за горизонт, не всегда возможно. Поэтому заход солнца обычно регистрируется наблюдателем по наступлению сумерек: 6 июня это происходит через 30–40 минут (в зависимости от прозрачности атмосферы) после реального захода солнца. У Пушкина остается совсем небольшой интервал времени, чтобы соблюсти граничные условия: родиться после захода солнца 6 июня, но до наступления 7 июня по современному календарю — часа полтора-два.

Такая точность вызывает сомнения еще и потому, что запись в метрической книге сделана не ранее крещения младенца, которое произошло 8 июня (с.с.) — это почти через две недели после даты рождения. Неужели «восприемник граф Артемий Иванович Воронцов и кума мать означенного Сергея Пушкина вдова Ольга Васильевна Пушкина» так точно сохранили в памяти (или записали) время рождения Александра Пушкина? Вообще-то процесс рождения ребенка — это не минуты, а иногда часы.

Но самые большие сомнения у меня вызвала вот эта ссылка без источника: «В метрических книгах того времени родившихся после захода солнца записывали следующим днем». Татьяна Ивановна Краснородько, конечно, авторитетный исследователь пушкинских рукописей, но здесь речь идет о целой системе законодательных ак-

тов, которые регулировали время начала суток в Российской империи XVIII века. Это совсем другая область знаний.

Единственной причиной именно такой регистрации даты рождения является такое исчисление времени, когда сутки начинаются не в полночь, а с заходом солнца. Так исчислялись сутки, например, в средневековой Италии — такое исчисление носило название «флорентийский счет». Было ли такое исчисление времени принято в метрических книгах в России в 1799 году?

Метрическими книгами в Российской империи занимался Святейший Синод, утвержденный Петром Первым в 1721 году [Святейший правительствующий синод]. В России процесс реальной метрификации начался с появлением «Прибавлений к Духовному регламенту» (май 1722 года) [Антонов, Антонова, 2006, с. 43]. Статья 29 «Прибавлений» «О правилах причта церковного и чина монашеского» предписывала каждому священнику вести метрические книги: «Должны же отседа священники иметь всяк у себя книги записные, в которых записывались прихода своего младенцев рождение и крещение, со означением года и дня, и с именованьем родителей и восприемников... Також и умирающие с приписыванием по Христианской должности в покаянии представилися и погребаемы... со означением года и дня» [Полное собрание законов..., с. 707]. В 1724 году Синод выпустил Указ об обязательном ведении метрических книг и приложил форму этих книг.

В Энциклопедии Брокгауза и Эфрона есть статья «День, в древней Руси» [Брокгауз и Эфрон], написанная авторитетным историком Дмитрием Прозоровским. Он кратко рассказывает о исчислении суток в древней Руси и, в частности, пишет: «По этому расписанию отправлялись церковные службы, но оно было отменено синодом в 1722 году с заменой прежних часов общеевропейскими, причем началом дня сделалась полночь, т. е. 12 часов пополуночи» (курсив мой — В. Г.). То есть после 1722 года время начала суток — 12 часов пополуночи. Это подтверждают многочисленные (в том числе и в художественной литературе) сообщения о празднованиях Рождества и Пасхи в XVIII веке, начинавшихся именно в полночь.

Что же получается? В 1722 году Синод принимает решение считать началом суток 12 часов пополуночи. Синод же ведает составлением метрических книг, и значит только Синод мог дать разрешение фиксировать начало суток при рождении ребенка не в полночь, как в гражданском календаре, а «с заходом солнца».

Но возможно, что «заход солнца» ни при чем. Сегодня церковные и гражданские сутки в православии начинаются в разное время, более того, церковные сутки имеют даже два разных начала — для богослужений и

для постов. Иеромонах Иов (Гумеров) поясняет: «Церковный день начинается с вечера. Первая служба суточного круга — вечерня. Такой порядок восходит к древним библейским временам. У евреев день начинался с появления на небе третьей звезды и продолжался от захода солнца до его захода в следующий день... В новозаветной Церкви отсчет суток с вечера имеет значения только для богослужения. Вне богослужения (например, начало и окончание постного дня) Церковь использует греческий способ исчисления суток — с полуночи до полуночи» [Гумеров].

Сегодня (да и в XVIII веке тоже) вечерня в разных храмах может начинаться в разное время — обычно не раньше 16 часов и не позднее 18. То есть если дата рождения младенца в XVIII фиксировалась по времени вечерни, то в некоторых случаях она зависела от храма, в котором его крестили. Иеромонах Иов четко говорит, что в «новозаветной Церкви отсчет суток с вечера имеет значения только для богослужения», но считать ли службой совершение таинства крещения?

Если решение начинать сутки «с заходом солнца» или с вечерни действовало всю историю ведения метрических книг — с начала XVIII века до начала XX — то случаев расхождения даты в метрических книгах и даты гражданской должно быть очень много: примерно у каждого четвертого родившегося дата рождения, записанная в метрической книге, не совпадает с датой гражданского календаря. За всю историю ведения метрических книг — это более 30 миллионов зарегистрированных. В некоторых случаях (у родившихся 31 декабря) — «ошибочно» указан год, и таких тоже немало — несколько десятков тысяч. Но ведь есть еще усопшие. Если и даты смерти фиксировались по богослужебному календарю, еще примерно столько же дат смерти, зарегистрированных в метрических книгах, расходятся с гражданским календарем.

Практически все ссылки, которые мне удалось найти и в которых говорится, что «родившиеся после захода солнца» в церковных книгах записывались следующим днем, сообщают именно о парадоксе, связанном с днем рождения Пушкина. Кроме одной. Это статья В. Г. Бухарова «Усыпальница семьи Раевских, Мария Николаевна Волконская и Александр Сергеевич Пушкин» [Вестник...].

Исследователь посетил собор Сан-Пьетро Апостола во Фраскати в окрестностях Рима и познакомился с метрическими книгами, чтобы уточнить дату кончины Елены Николаевны Раевской (дочери героя Отечественной войны генерала Николая Раевского). В метрической книге сказано: «...отдала душу Богу в день 10 текущего месяца <сентября> в час седьмой ночи...» (перевод с латыни В.Г. Бухарова). Исследователь уточняет: «Отсчет часов ведется по старой итальянской системе от захода солнца». Елена Николаевна Раевская умерла в 1853 году,

приняв католичество. Она умерла «10 текущего месяца» (сентября) «в седьмой час ночи», то есть через семь часов после захода солнца 9 сентября (в Риме 9 сентября солнце заходит в 19:30), или по современному календарю 10 сентября в 2:30. Сведения Бухарова, скорее всего, точны: иначе невозможно интерпретировать фразу из метрической книги: «седьмой час ночи». Если ночь начинается в 24 часа, то «седьмой час ночи» — это уже не ночь, а утро.

Значит, в итальянских католических соборах еще в середине XIX века при записи в метрических книгах использовалась (возможно, не везде) «старая итальянская система от захода солнца», в то время как гражданский день в Италии начинался в 12 ночи, как и во всех странах Европы. То есть расхождение между датой в метрике и гражданской датой возможно, но вот имело ли оно место в Российской империи в 1799 году остается невыясненным.

Метрических книг сохранилось довольно много, но пока лишь малая их часть оцифрована и выложена в открытый доступ. Прямого указания Синода, что «родившихся после захода солнца записывать следующим днем» или что следовало пользоваться календарем церковных служб и начинать день с вечера, — я не обнаружил. Но ведь только Синод мог регулировать, как именно регистрировать дату рождения.

Но, может быть, священник, делая запись, совершил ошибку? Пушкин это узнал (например, от родителей) и сам эту ошибку поправил? Вероятность этого мала, и не потому что священники ошибок не делали. Делали, и во множестве, и Синод постоянно боролся за «более лучшее» заполнение метрических книг. Но все метрические книги заполнялись по единой форме. Никакие подчистки в книге не допускались — замеченную ошибку следовало взять в скобки и рядом написать поправку. Год рождения и крещения в метрической записи обычно не ставился — как правило, метрические книги были погодные, то есть год стоял на обложке.

В метрической книге Елоховской церкви день рождения вынесен в отдельную колонку и относится ко всем, кто был в этот день рожден, причем дата стоит только у первой записи. Запись о рождении и крещении Александра Пушкина — первая от 27 мая (с.с.). Она имеет порядковый номер 73. Ей предшествует запись 72 — с датой 26 мая (с.с.),

После 73-й идет еще одна запись о родившемся 27 мая — 74-я, против нее даты уже нет. Так что вероятность описки мала. Записи сделаны аккуратно, довольно разборчиво, порядковые номера проставлены. Священник, делавший запись, это дело знал.

Все эти сомнения оставляют вопрос о дате рождения Пушкина открытым. И я рискну высказать свою гипотезу. Возможно, Пушкин ро-



дился 7 июня (н.с.) (27 мая (с.с.)) 1799 года и сам «перенес» свой день рождения на один день в прошлое (наверное, даже всего на несколько часов). Пушкину было важно, чтобы его день рождения совпадал с днем Вознесения Господня, с сороковым днем после Пасхи. И это было его собственное решение, его выбор.

Мои заметки — это не ответ на вопрос и не сенсация в духе «противоположных общих мест». Это — вопрос к профессиональным историкам и пушкинистам, к исследователям генеалогий (именно они больше всего работают с метрическими книгами), это постановка задачи, которую хочется решить.

### **Порог релевантности**

Теперь давайте попробуем проанализировать, чем же я все-таки занимался, пока выяснял (хотя так и не выяснил), когда родился Пушкин.

Я использовал:

- скан страницы метрической книги Богоявленской церкви в Елохове с записью о рождении и крещении Пушкина,
- скан страницы Полного собрания законов Российской империи 1649-1825 (все 43 тома, включая указатели, выложены онлайн),
- сайт «Мосархив» <<http://mosarchiv.mos.ru>>,
- статью «День, в древней Руси» из энциклопедии Брокгауза и Эфрона на сайте <<http://ru.wikisource.org>>, где выкладываются не статьи Википедии, а сами первоисточники,
- поисковую систему Google, которая по запросу выдает время захода солнца в любой день в любой точке мира,
- статью В.Г. Бухарова, выложенную в электронном виде (формат pdf) на сайте «Вестника Иркутского музея декабристов»,
- целый ряд статей русской и английской Википедии. Именно Википедия была своего рода навигатором в моих поисках: переходя от статьи к статье, загружая страницы, на которые Википедия ссылается, я постепенно формировал свое представление о предмете поиска.

Единственный печатный источник: Антонов Д.Н., Антонова И.А. Метрические книги России XVIII — начала XX века.

Чего мне не хватило, чтобы приблизиться к ответу на интересующий меня вопрос? Полного собрания указов Святейшего Синода — эту книгу мне не удалось найти в Сети, хотя в XIX веке она издавалась, но, вероятно, еще не оцифрована. Нет в Сети и большого корпуса метрических книг XVIII века — оцифрованы и выложены в открытый

доступ только некоторые фрагменты, а этого недостаточно. Оцифровано не все, что мне нужно, но я не сомневаюсь, что все это будет в ближайшие годы выложено в Сеть.

Мои источники очень разнородны, и со всеми этими источниками можно работать, не обращаясь к реальным архивам. Это делает их доступными любому пользователю-неспециалисту. Не являясь ни знатоком истории государственного права, ни историком, специализирующимся на календарях или метрических книгах, я могу аргументированно рассуждать обо всех этих предметах, правда, взятых только в одном специфичном ракурсе.

По мере оцифровки и загрузки в Сеть самых разных источников снижается порог релевантности — растет «разрешение» информационной картинки. И мы начинаем различать детали, на которые прежде обращали внимания только специалисты, но даже они многого не видели. И эти детали требуют интерпретации. Они порождают недоумение, требуют объяснений. То, что мы считали самоочевидным, становится сомнительным. Но это путь, приближающий нас к реальности.

Владимир Набоков сказал в интервью телевидению Би-би-си: «Реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и как специализацию. Если мы возьмем, например, лилию или какой-нибудь другой природный объект, то для натуралиста лилия более реальна, чем для обычного человека. Но она куда более реальна для ботаника. А еще одного уровня реальности достигает тот ботаник, который специализируется по лилиям. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек, и потому она неиссякаема и недостижима» [Набоков, 1997, с. 568].

Набоков описывает процесс «бесконечного спуска» к новым и новым уровням «реальности». Фактически он определяет степень «реальности» объекта как объем информации, описывающий этот объект: чем больше информации, тем «реальнее» объект. При бесконечном спуске на каждой ступеньке «разрешение» картинки увеличивается.

Но сегодня мы можем не проходить ступеньку за ступенькой, а, что называется, «срезать путь». И человек, мало что зная о ботанике, может очень многое узнать даже не о лилиях вообще, а об одном интересном ему виде лилий. Не будучи специалистом по биографии Пушкина, он может увлеченно анализировать данные о дате рождения

поэта. Это — новый режим доступа, и он требует другого представления информации, радикально отличающегося от общепринятого в доцифровую эпоху.

### **Комментирование как обратная задача**

Когда я еще юношей начал читать не только книги, но и комментарии, авторы комментариев неизменно вызывали у меня благоговейное восхищение. Я не понимал, как можно обладать такими познаниями в самых разных областях — истории, географии, естественных наук, не говоря уже о таких специальных темах, как история костюма и вооружений, усадебный и крестьянский быт, общественное устройство, и о многих других совсем не очевидных и не общеизвестных деталях и фактах, не говоря уже о литературе. Мне казалось, что комментаторы просто держат в памяти все книги и статьи, написанные лет за двести-триста, чтобы вот так запросто объяснить мне, о чем идет речь в романе XIX века, кого автор цитирует, на кого намекает, какие исторические параллели имеет в виду. В этом было что-то почти чудесное.

Когда я стал постарше и кое-что узнал, я смог объяснить причину моего восхищения (от этого меньше оно не стало, но стало понятнее, почему меня так удивляют комментарии).

В математике есть понятие прямой и обратной задачи. Я здесь не буду давать формальных определений, а покажу, что это такое, на одном примере (впрочем, самом, наверное, важном для всего современного человечества).

Пусть прямая задача сформулирована так: есть два 100-значных (то есть довольно больших) простых числа (простое число не имеет других делителей, кроме самого числа и единицы): перемножьте эти числа. Совсем автоматически это сделать не получится — числа все-таки довольно большие и нужна специальная программа умножения. Но поскольку программы перемножения больших чисел общедоступны, для получения произведения двух 100-значных чисел нужно максимум час-другой и для подготовки программы и для работы компьютера. В результате получается 200-значное число, которое уже простым не является — кроме самого числа и единицы у него есть еще два делителя: вот те самые 100-значные числа, которые мы только что перемножили.

Мы-то знаем эти два числа, поскольку их перемножали, а вот теперь мы даем кому-то это наше 200-значное число и говорим ему: найди делители этого числа. Вот это и есть обратная задача.

Оказывается, на решение обратной задачи не хватит миллионов лет, даже если использовать самый быстрый из известных на сегодня алгоритмов «решето числового поля» [Общий метод...] и самые быстрые компьютеры. (Эту задачу могли бы решить квантовые компьютеры, если бы они существовали.) Разница огромная: часы для прямой задачи и миллионы лет для обратной. На этой разнице сложности основаны алгоритмы шифрования с открытым ключом (например, RSA <<https://ru.wikipedia.org/wiki/RSA>>), которыми шифруются банковские операции, и тот, кто научится искать делители, иначе говоря, факторизовать большие числа, сможет взломать любой шифр и получит в качестве приза все деньги мира.

Более поэтично разницу между прямой и обратной задачей сформулировал Иосиф Бродский в стихотворении «Письма династии Минь»:

Дорога в тысячу ли начинается с одного  
шага, — гласит пословица. Жалко, что от него  
не зависит дорога обратно, превосходящая многократно  
тысячу ли...

Создание художественного произведения — это прямая задача. Конечно, она несравнимо труднее перемножения даже очень больших чисел, потому что в отличие от умножения алгоритм создания романа — неизвестен. Автор опирается на свой опыт и знания и создает некоторое новое целое.

Но задача комментатора — это именно обратная задача. Ему предстоит развернуть созданное целое и показать, на какие познания опирался автор, из чего сплавлялось произведение. И обратная задача очень трудна. Спасает только одно — от комментатора никто не требует решить эту задачу полностью, то есть указать все источники, но нахождение даже некоторых требует глубоких и иногда довольно неожиданных познаний.

Но сделать это необходимо, и вовсе не для того, чтобы торжественно заявить, что вот мы какие молодцы — отыскали еще одну гоголевскую аллюзию у Достоевского или поставили под сомнение дату рождения Пушкина. Комментарий необходим, в частности, для того, чтобы понять и показать природу той реальности, которая сплавилась в «Записках из подполья» или «Братьях Карамазовых» — важнейших узлах культуры и исторической памяти.

Достоевского читают миллионы людей более полутора столетий. Их познания разнообразны. И поэтому было бы очень полезно при-

влекь этих читателей к процессу комментирования — к решению обратной задачи. Их познания по отношению к художественному произведению несистематичны, даже случайны, но просто в силу массовости неспециалисты могут решительно продвинуть процесс комментирования.

Конечно, мы рискуем получить множество «народных этимологий» и прочего «народного литературоведения», но можно попробовать так настроить интерфейсы, чтобы эти познания не замутняли суть дела, а напротив — проясняли его.

Здесь крайне важна скорость обратной связи. В принципе, и в доцифровые времена читатель, обнаружив неточность в комментарии или найдя интересную дополняющую комментарий информацию, мог написать письмо в издательство, и это письмо издательство могло переслать авторам комментария, и они могли прочитать и ответить, и в следующем издании (если оно случится) добавить ценную информацию. Но этот путь практически непроходим.

Сегодня, чтобы дополнить статью Википедии, пользователь просто нажимает кнопку «Править» и вносит свою правку. И все. Да, есть риск, что эта правка будет неточной, но утверждать, что ценные правки могут сделать только считанные специалисты, тоже никак нельзя — сложнейшие статьи по абстрактным разделам математики и новейшим исследованиям в нейробиологии открыты для внесения правок и не только сохраняют свою высокую ценность, но и увеличивают ее.

Когда запускалась Википедия, никто, кроме горстки энтузиастов, в ее успех не верил, скептики утверждали, что волонтеры ненадежны, ничего дельного они не напишут. В результате мы имеем грандиозный проект — величайший компендиум знаний, к которому ежемесячно обращается полмиллиарда пользователей и очень многие находят в нем интересующие сведения.

Обратная задача трудна, но, если правильно организовать процесс, ее можно если не решить полностью, то добиться многих частных успехов.

### **Надежность и доступность**

В электронном виде информация теряет свое «закрепление» на носителе. Это радикально меняет характер ее восприятия. Электронная книга, даже максимально приближенная к печатной, это книга — дрягая. Она какая-то зыбкая. Ее труднее запомнить, но к ней гораздо проще получить доступ: просто погугли.

Эта простота приводит к тому, что теряют смысл большие монографии с последовательно выстроенной композицией, которая позволяет медленно разворачивать и подробно излагать длинную мысль: чтобы читать такую монографию, ее нужно держать в памяти целиком, а не фрагментами. Если монографию, будут читать онлайн, то, скорее всего, только выбранные места. Это, пожалуй, не касается художественных текстов, но научных почти всегда. Максимум из того, что в электронном виде читается последовательно и целиком, — большая статья.

Монография в онлайне смотрится некоторым анахронизмом. Процесс чтения в Сети приобретает как бы характер «бреющего полета» — можно пробежаться по сотне источников и составить представление о предмете. Углубляться в одну книгу мало кто будет.

Форма энциклопедии для такого «бреющего» чтения подходит почти идеально — она состоит из коротких статей и ссылок, то есть читатель (который уже не читатель, а пользователь) сам найдет нужную ему дорогу, идя по ссылкам. Будет ли такое чтение более поверхностным? Не обязательно. Но оно точно будет другим. Оно уже другое.

Доступ к информации в цифровом мире несравнимо проще, чем в оффлайне. Но сама информация, отрываясь от носителя, становится легко модифицируемой, а следовательно — менее надежной. Не обязательно искажения вносятся намеренно — просто в любом информационном канале есть шум. Чтобы использовать цифровую информацию, мы должны доверять не только автору книги, который ее написал, но тому ресурсу, на котором мы ее прочитали. И доверие к ресурсу критически важно.

Оцифровка информации и ее размещение в Сети идет непрерывно. Уже с конца XX века все книги, журналы, альбомы верстаются с помощью компьютерных программ и, в принципе, могут быть выложены прямо в Сеть. Все научные журналы имеют цифровую версию (многие просто печатной версии не имеют). То, что не все они находятся в открытом доступе, — это вопрос авторского права. Этот крайне непростой вопрос, я полагаю, рано или поздно будет решен, например, путем создания крупных и относительно недорогих агрегаторов (библиотек и медиатек).

Идет (пусть и относительно медленно) оцифровка архивов. Печатные книги, созданные до цифры, выкладываются в Интернет. Собрания картин крупнейших музеев выкладываются в открытый доступ. То есть информация, созданная в доцифровую эпоху, перемещается в Сеть и становится доступной не только специалистам, но любому заинтересованному пользователю. Причем не надо забывать, что вся

информация, созданная до цифрового века, имеет сравнительно небольшой объем (если сравнивать с сегодняшним днем).

И вот это обилие информации — и старой, и новой — требует обработки. Весь доступный цифровой объем представляет собой хаос, пока мы не научимся его разбирать и выстраивать связи между информационными блоками и строить и перестраивать сами блоки. На решение проблемы анализа «больших данных» (big data) уже направлены большие силы.

Сегодня видны два пути. Первый — это различные формы компьютерной обработки информации, и здесь самый успешный инструмент — поисковые системы. Но они пока работают слишком «механически», хотя и постоянно совершенствуются и уже умеют, например, довольно уверенно распознавать изображения по образцу. Есть и программы «глубокого обучения» (искусственные нейросети [Deep learning]), которые уже могут решать многие задачи распознавания, с которыми прежде справлялся только человек. Но им пока далеко до возможностей человека, особенно при ассоциативном поиске, когда критерии определены нечетко.

Другой путь разбора данных это как раз Википедия — сотни тысяч волонтеров, которые просто из собственного любопытства пишут статьи, следят за корректностью содержания, организуют работу других волонтеров.

Кажется, тот информационный объем, который уже загружен в Сеть и который постоянно пополняется, содержит комментарий ко всем художественным текстам (в первую очередь это касается реального комментария), но этот комментарий еще не выделен из хаоса.

### **Как пользоваться Википедией**

Не использовать Википедию сегодня, наверное, можно, но это бессмысленная стратегия. Отказ от Википедии как быстрого и самого доступного источника информации приводит к существенному замедлению работы и доставляет много проблем.

Можно, конечно, отказаться и вовсе от Интернета и доверять только печатным источникам. Но, во-первых, это приводит к потере времени (и нужно иметь в виду, что многие источники существуют только онлайн — их просто нет в печатном виде), а во-вторых, далеко не всегда печатные источники сообщают более достоверную информацию, чем, скажем, Википедия.

Популярность Википедии, ее доступность, связана напрямую с тем, что это некоммерческий проект. Владелец Википедии — амери-

канская некоммерческая организация «Фонд Викимедиа» [Wikimedia Foundation] имеет 39 региональных представительств, в том числе и в России. Фонд существует на частные пожертвование. В 2015 году «Википедия собрала пожертвований на 75 миллионов долларов (из них 58 миллионов составили небольшие онлайн-пожертвования от почти 5 миллионов человек)» [Geektimes]. В русском сегменте «небольшое онлайн-пожертвование» в «Фонд Викимедиа» — это обычно 100 рублей. Эти деньги идут на обеспечение работы дата-центра Википедии и зарплату персонала. А вот все статьи пишут энтузиасты-волонтеры, и правки вносят «добрые самаритяне». Никто из них за это ничего не получает, даже известности — статьи Википедии анонимны, и копировать их может любой, кому они пригодятся.

Google — самый мощный поисковик в Сети — сделал Википедию своим первым выбором. При формировании поисковой выдачи Google сначала проверяет, есть ли соответствующая запросу статья в Википедии, и если есть, то присваивает ей высший ранг. Если такой статьи нет, Google все равно попытается подобрать ссылки на какие-то другие статьи Википедии, которые могут быть полезны. А дальше уже пойдут ссылки на другие ресурсы. Предпочтение Википедии поисковиком Google делает ее популярной и доступной. Если бы Википедия была коммерческим ресурсом и конкурировала на рекламном рынке, компания Google вряд ли пошла бы на такой шаг.

Google все время подталкивает нас к Википедии, и надо отказаться от этой поисковой системы, чтобы Википедия не мозолила глаза. Оправдан ли такой шаг?

Но в использовании информации, которая содержится в статьях Википедии, нужно соблюдать определенную осторожность.

Википедия — это свободная энциклопедия, любую статью может поправить любой пользователь. (Вообще говоря, это не совсем так и есть пользователи, заблокированные Википедией, и есть статьи, которые могут править только администраторы, но здесь мы не будем останавливаться на этих исключениях.) Естественно, этот любой пользователь может внести правку, которая статью совсем не украшает, а даже наоборот — откровенно портит. Как избежать досадных ошибок, используя информацию Википедии?

Википедия состоит из языковых сегментов. Самый крупный, надежный и проработанный — английский. Русский сегмент тоже входит в десятку лучших, но до английского ему пока далеко. Надежность языкового сегмента определяется многими параметрами, среди которых особенно важны — количество редакторов (в том числе «активных» редакторов) и «глубина». Активные редакторы — это те пользо-



ватели Википедии, которые вносили правки за последний месяц. Их в английской Википедии больше ста тысяч [List of Wikipedias].

Против ожидания поставщиками высококачественного контента являются и анонимные редакторы (незарегистрированные), те, кто внес всего одну-две правки. Как правило, такие пользователи не создают статьи, но они существенно улучшают их качество. В английском сегменте общее число всех пользователей, и анонимных, и тех, кто внес очень большой вклад (есть такие, кто внес более миллиона правок), превышает 31 миллион (в русском сегменте — более 2-х миллионов). Качество статей напрямую зависит от числа читателей Википедии: чем их больше, тем выше вероятность, что кто-то заметит ошибку и поправит, не имея никаких специальных амбиций, даже не представившись, просто чтобы статья выглядела лучше. Добросовестных правщиков («добрых самаритян») оказывается несравнимо больше, чем тех, кто вносит в статьи разрушительные искажения («вандалов»). Конечно, есть и те, кто намеренно вносит ошибки в Википедию, и с ними Википедия борется. Средства такой борьбы — и патрулирование опытными редакторами, и автоматические проверки программами-ботами — довольно хорошо на сегодня проработаны и постоянно совершенствуются.

«Глубина» языкового сегмента определяется довольно сложной формулой, но главное в ней — это отношение числа всех страниц языкового сегмента Википедии и числа статей. Все страницы (не только статьи) — это страницы вики-проектов, страницы обсуждений, профили редакторов, служебные категории и каталоги и множество других. В английской Википедии около 5 с половиной миллионов статей и более 35 миллионов служебных страниц. Среди крупных разделов Википедии (более миллиона статей) — это лучший показатель надежности. Для сравнения: в русском сегменте на 1,4 миллиона статей приходится 3,8 миллиона служебных страниц. В английской Википедии отношение числа всех страниц к числу статей — около 7, в русской — менее 3. В английской Википедии статьи в среднем гораздо глубже и подробнее проработаны, чем в русской, да и в любой другой, и, вообще говоря, английская Википедия наиболее достойна доверия. Но это в среднем.

У каждой статьи есть показатель качества. Опять-таки не вдаваясь в подробности, выделим главный момент: большинство статей Википедии (и английской в том числе) имеет характеристику качества — «заготовка» (или stub). В английской Википедии из 5,4 миллиона статей 3 миллиона — помечены как stub [Wikipedia:Statistics]. Это не значит, что такими статьями нужно пренебречь. Часто они содержат

ту информацию, которая пользователю нужна. Но обращать внимание на то, что же перед вами — «заготовка» или готовая статья, — нужно всегда. Пометка (шаблон) «заготовка» обычно выносится прямо в статью, и ее трудно не заметить.

А вот что пропустить легко — это обсуждение самой статьи: чтобы его увидеть нужно перейти на страницу «Обсуждение» (Talk). Там вы можете встретить много интересного, в частности, узнать, какая информация подвергается участниками обсуждения сомнению.

Если вы используете Википедию, то в среднем лучше брать информацию из английской, чем из русской (другое дело, что не вся информация русской Википедии найдется в английских статьях), лучше использовать готовую статью, чем статью с пометкой «заготовка», и лучше брать информацию из тех статей, в обсуждении которых не встречаются резонные замечания и сомнения.

Использовать Википедию можно как источник ссылок и на онлайн-новые, и на оффлайновые (печатные) ресурсы. Ну а переходя к этим ресурсам, вы уже сами будете решать, насколько они надежны и достоверны.

При формировании статьи Википедия опирается на несколько основополагающих принципов.

### ***Первый: проверяемость***

<<https://ru.wikipedia.org/wiki/Википедия:Проверяемость>>.

В руководстве Википедии специально оговорено: статья не претендует на «истинность», а только на «проверяемость». Каждый пользователь должен иметь возможность самостоятельно перепроверить все сообщенные в статье Википедии факты и суждения. Это очень важный момент. Если источников недостаточно, чтобы перепроверить статью, — к ней относиться нужно с осторожностью, она — неполна. Причем имеется в виду не «в принципе» проверяемость, а в реальности — источники должны быть вам доступны. Так, русская Википедия должна ссылаться на русские источники, и только если их нет, может сослаться на книгу, которую можно отыскать лишь в Библиотеке конгресса США. Если есть цифровой образ книги, то ссылки пойдут и на онлайн, и на оффлайн. Причем правила цитирования примерно такие же, как и в академических работах: автор, название, город, издательство, год, страницы. Все как у взрослых. Такова цель, но она далеко не во всех статьях достигнута.

**Второй: нейтральность**

<<https://ru.wikipedia.org/wiki/Википедия:Нейтральность>>.

Статья Википедии не может содержать даже скрытую рекламу (вроде product placement), а использование в статьях пресс-релизов компаний — прямо запрещено. Все точки зрения на тему статьи должны быть отражены. Добиться абсолютной нейтральности невозможно, но к этому следует стремиться.

**Третий: запрет на оригинальные исследования**

<[https://ru.wikipedia.org/wiki/Википедия:Недопустимость оригинальных исследований](https://ru.wikipedia.org/wiki/Википедия:Недопустимость_оригинальных_исследований)> .

Как сказано в правилах Википедии: «Википедия не сочинение, а изложение». Статья Википедии опирается на авторитетные источники. Причем предпочтение отдается не первичным источникам, например, произведениям писателя, а вторичным — критическим статьям о нем, опубликованным в признанных журналах. Важны также третичные источники, в которых уже вторичные источники обобщаются и анализируются, — обзорные статьи, монографии филологов и т. д. Писать статью о себе любимом — это дурной тон, она не вызывает доверия.

Эти принципы создают своего рода зазор объективности, сдерживают появление статей рекламного характера и непроверенных материалов.

Я обычно пользуюсь в своей работе тремя Википедиями (языковыми сегментами): русской, английской и польской. Это естественно, поскольку я могу читать на этих языках. Но достаточно часто приходится обращаться к французской и немецкой Википедиям, пусть кое-как, через пень колоду (то бишь с помощью сервиса Translate.Google), но часто в этих разделах есть нужная информация, которой нет в других Википедиях.

Что я смотрю в первую очередь?

*Даты.* Годы жизни писателей, ученых, политиков и т. д., даты исторических событий. Википедия в отличие от печатных энциклопедий приводит даты, не только относящиеся к давно минувшим временам, но и к сегодняшнему дню. Даты — это такой костяк Википедии. Их стараются проверять тщательно, каждая дата входит в соответствующую категорию, например: «6 июня» — все события, случившиеся в этот день. Даты задают своего рода мировые линии, идущие сквозь историю, и позволяют разные события сопоставлять во времени.

*Перевод имен собственных.* Почти в каждой статье любого языкового сегмента Википедии есть ссылки на соответствующие статьи в

других языковых сегментах. Например, статья «Достоевский, Федор Михайлович» содержит ссылки на английский сегмент — «Fyodor Dostoevsky», итальянский — «Fedor Dostoevskij», португальский — «Fyodor Dostoevski» и еще на более ста статей на разных языках. Выяснить правильное написание имени, названия и т. д. на иностранном языке бывает крайне непросто, и Википедия здесь может помочь.

*Ссылки.* Статья Википедии в силу принципа «проверяемости» содержит много «хороших» актуальных ссылок, и вся Википедия может рассматриваться как огромный свод библиографических сведений. Википедия работает как навигатор в цифровом океане. В первую очередь именно это ее качество я использовал в своих разысканиях о дате рождения Пушкина.

Мне неоднократно приходилось слышать, что Википедию нельзя цитировать, поскольку у нее нет фиксированного текста: сегодня ты статью процитировал, а завтра кто-то процитированный текст в статье изменил или вообще стер. На мой взгляд, при необходимости Википедию можно цитировать, только обязательно нужно указывать дату цитирования. Википедия ничего не забывает. Любая правка сохраняется в «истории редактирования», и состояние статьи, которое было на дату цитирования, всегда можно восстановить и проверить точность цитаты. В определенном смысле цитировать Википедию даже надежнее, чем другие онлайн-ресурсы: на других сайтах текст тоже меняют (хотя и гораздо реже, чем в Википедии), вот только поправки почти никогда не хранят.

Википедия — это мощный информационный ресурс, его надо использовать, но сам процесс работы с Википедией — это именно процесс, и от того, кто взялся с Википедией работать, требуется определенный навык и знание некоторых подробностей ее существования. Как я уже отмечал, надо обращать внимание на то, не «заготовка» ли перед тобой, и заглядывать в «обсуждение» — нет ли там аргументированной критики статьи.

Википедия вся открыта и прозрачна. В ней все можно увидеть, всю подноготную, всю подготовительную работу, все ее разборки и проблемы. И в этом ее достоинство. Вы уверены — от вас ничего не прячут.

## **Wiki-Достоевский**

Википедия оказалась настолько привлекательной, что существует множество проектов, реализованных на вики-принципах. Этому, безусловно, способствовало и то, что сам вики-движок MediaWiki

[MediaWiki], на котором создана и работает Википедия, является проектом open source, то есть другими словами — бери исходный код, пользуйся, вноси исправления, меняй интерфейсы, в общем, резвись как умеешь.

Самым популярным аналогом Википедии в русском сегменте Всемирной паутины является, вероятно, проект Луркоморье — пародийная энциклопедия «современной культуры, фольклора и субкультур, а также всего остального». Это довольно острая «энциклопедия», и, если вы опасаетесь, что будут оскорблены ваши чувства, туда лучше не заглядывать. Но и других проектов много, и вполне серьезных.

В таких проектах могут варьироваться права доступа при создании статей и внесении правок. Например, может строго проводиться обязательная премодерация всего контента. То есть все статьи должны сначала создаваться в «песочнице» и только после «контрольного» благословения администратора могут быть размещены на сайте проекта. Могут быть запрещены анонимные правки, тогда редактировать статьи смогут только зарегистрированные пользователи или даже только пользователи, получившие приглашение администрации. Так или иначе, большинство этих проектов ограничивают права пользователей. Этим отчасти повышается качество статей, но именно отчасти. Первоначальная статья после контрольной проверки экспертом будет в среднем лучше и надежнее, чем в Википедии, но вот ограничения на правку могут привести к тому, что допущенные ошибки не будут исправлены и возможные важные дополнения долго не попадут в содержание статьи. Причем если любая (даже малая) правка требует премодерации (проверки администратором) — это начисто отбивает желание примерно у 99% потенциальных пользователей вообще правки вносить.

Но все зависит от целей проекта. И ограничения не только возможны, но в некоторых случаях полезны.

Представим себе проект, реализованный на вики-принципах и назовем его Wiki-Достоевский. Это всемирная энциклопедия, посвященная великому русскому писателю. Для такой специализированной википедии Достоевский, вероятно, из русских писателей подходит лучше всего. Вряд ли с ним кто-то может конкурировать по всемирной известности, по числу языков, на которые переведены его книги, и по числу разных переводов на каждый из языков, по тому интересу, который вызывает в мире его творчество. Наверно, единственный конкурент Достоевского — это Чехов. Толстой уже сильно уступает.

В Википедии есть специальный каталог — список статей, которые обязательно должны быть в любом языковом сегменте Википедии

[List of articles...]. В этом списке есть имена нескольких русских писателей, — имена четырех из них выделены полужирным — это означает самую высокую степень важности для любого языкового сегмента. Иными словами, если вы делаете Википедию на любом языке, эти четыре имени должны быть обязательно. Кроме перечисленных — Достоевского, Чехова и Толстого в этом топ-списке есть еще Пушкин. Но все-таки в мире куда известнее его имя, чем его стихи.

Книги Достоевского переведены на все сколько-нибудь значимые языки мира. Можно легко представить себе параллельные ссылки на статьи о «Преступлении и наказании» во множестве языковых сегментов глобального проекта Wiki-Достоевский. Достоевским внимательно занимаются в англоязычном мире, а английский — это де-факто международный язык. И могло бы получиться так: русский сегмент — ведущий (что естественно), английский — связующий, и еще 100–200 языков помельче, включая, скажем, себуанский или тамильский. Впрочем, «помельче» — это ведь довольно условно, если, например, в Италии найдутся энтузиасты проекта, то итальянский сегмент вполне может превзойти английский и по качеству и по количеству статей.

Такой проект можно было бы запустить первоначально для всех филологов мира, которые занимаются Достоевским, и дать им право создавать статьи, а для всех остальных пользователей установить премодерацию — контрольное благословение администратора. А потом, когда ядро материалов будет накоплено, премодерацию снять, чтобы привлечь максимальное количество пользователей.

Конечно, то же самое можно делать на уже открытой площадке — в самой Википедии. Но Википедия все-таки стремится к определенной краткости высказывания и слишком подробное изложение старается убрать в ссылки на другие проекты. Так что подробнейшая биография Достоевского с детальным описанием маршрутов по Висбадену и интерьерами игорного дома (здание, кстати, сохранилось во вполне аутентичном виде), в который навещался писатель, в самой Википедии вряд ли прокатит. А ведь найдется достаточно много людей, которым и маршруты, и интерьеры будут крайне интересны.

Разрешение «картинки», то есть подробность описания, в проекте Wiki-Достоевский может стать любым. Ведь ограничения на объем — нет.

Здесь я хочу подчеркнуть, что запуск такого проекта — не утопия. Это вполне по силам даже небольшой группе программистов и филологов. А вот чтобы этот проект состоялся, нужен и самоотверженный труд энтузиастов, и щедрая помощь «добрых самаритян».

## Википедия — новая священная Книга человечества

Фраза, вынесенная в заголовок этой главки, принадлежит Татьяне Касаткиной. Она высказала ее во время семинара в ИМЛИ, где я делал доклад о Википедии и возможных ее применениях для комментирования художественного текста [Комментарий в эпоху Википедии].

Я думаю, что это не только шутка, и попробую прокомментировать это утверждение Татьяны Касаткиной вполне серьезно.

Но начну я не со сравнения Википедии с Библией, а с рассказа Борхеса «Вавилонская библиотека» [Борхес]. Вавилонская библиотека Борхеса представляет собой хранилище книг. Текст книги допускает двадцать пять орфографических символов: 22 буквы, точку, запятую и пробел. В каждой книге 1 312 000 символов. В Библиотеке хранятся все книги, составленные из всех различных наборов символов заданной длины. Количество книг в Библиотеке 25 в степени 1 312 000 [Вавилонская библиотека]. Представить себе это число довольно трудно. Но можно сказать, что число атомов в наблюдаемой Вселенной по сравнению с числом книг в Вавилонской библиотеке — абсолютно ничтожно.

Вавилонская библиотека — это хорошая иллюстрация математического хаоса. Библиотекари (наблюдатели) бродят по Библиотеке и пытаются читать книги. Все книги, которые они открывают, — бессмысленны. За всю жизнь наблюдателю удастся наткнуться разве на пару осмысленных фраз. Никаких шансов отыскать «Каталог каталогов» этой Библиотеки нет, потому что эта Библиотека представляет собой хаотическое распределение хаотических последовательностей. Но наблюдатели периодически предпринимают безнадежные попытки найти этот «Каталог каталогов» и понять устройство Библиотеки.

Наш мир (наблюдаемая Вселенная) устроен совершенно иначе. Он структурирован и оформлен, и только поэтому мы что-то можем о нем узнать. Таких стройных миров в Вавилонской библиотеке — ничтожно мало (а наш мир в ней безусловно тоже есть), это исключительная, противоестественная редкость.

Когда в начале XXI века начал стремительно расти цифровой мир, мы столкнулись с ситуацией, которая несколько напоминает положение наблюдателя в Вавилонской библиотеке. А ведь тогда цифровой мир был на много порядков меньше, чем сегодня.

В настоящее время рост объема цифровых данных составляет уже десятки зеттабайт (10 в 21 степени байт) ежегодно. По прогнозам, в 2025 году рост превысит 160 зеттабайт [DailyComm]. Цифровая вселенная растет со скоростью взрыва — примерно на порядок за 10 лет. И хотя далеко не все эти данные доступны обычному пользователю

Всемирной паутины, возникает ощущение цифрового шторма, и приходит чувство бессилия от неспособности охватить хотя бы ту малую толику информационного пространства, которая тебя профессионально интересует.

Это то самое чувство, которое описывает Борхес, когда отчаявшись найти хоть какой-то смысл несчастные и обреченные вавилонские библиотекари сначала бросали в пустоту книги, а потом бросались в пролет сами.

Знание человечества больше, чем сумма знаний всех людей, и живших, и живущих на Земле. Но нам бы очень хотелось, чтобы это Знание природы мира стало доступно человеку. И потому нужен «Каталог каталогов». И этот «Каталог каталогов» близок к тому, что можно было бы назвать «новой священной книгой человечества» — цифровой библией.

Википедия — это самая удачная из попыток построить «Каталог каталогов» растущего цифрового мира. Причем не какого-то одного сегмента, а всего этого мира. Это попытка собрать все языки и построить цифровую Вавилонскую башню.

Вот это и есть цель Википедии, которую никто из ее администраторов и редакторов никогда не формулировал и не сформулирует. Они люди дела: написать новый проверочный бот, провести кампанию по сбору пожертвований на поддержание штанов (то бишь на дата-центр и написание софта), исправить ляп в статье — вот чем занимаются люди Википедии. И они правы. Пусть о трансценденции общечеловеческого знания рассуждают всякие болтуны и мечтатели. И всем тем, кто сегодня делает Википедию, кто прямо в эту минуту обсуждает статьи и вносит правки, всем этим людям, я искренне благодарен.

### **Вместо заключения**

Мы в самом начале пути. Мы сделали первый шаг. Перед нами «дорога в тысячу ли...» Куда этот путь нас приведет, сегодня не знает никто. Но назад мы уже не вернемся.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

Антонов, Антонова, 2006 — Антонов Д.Н., Антонова И.А. Метрические книги России XVIII — начала XX века. М.: Изд-во РГГУ, 2006. 194 с.

Набоков, 1997 — Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. 672 с.



**ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ**

Борхес — Хорхе Луис Борхес. Коллекция (Сборник рассказов). URL: <http://www.lib.ru/BORHES/kniga.txt> (дата обращения: 15.05.2017).

Брокгауз и Эфрон — День в древней Руси. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/День\\_в\\_древней\\_Руси](https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/День_в_древней_Руси) (дата обращения: 15.05.2017).

Вавилонская библиотека — Вавилонская библиотека. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Вавилонская\\_библиотека](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вавилонская_библиотека) (дата обращения: 15.05.2017).

Вестник... — Вестник Иркутского музея декабристов. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=2jKaU63cmOs%3D&tabid=10358> (дата обращения: 15.05.2017).

Гумеров — Вопросы священнику. Отвечает иеромонах Иов (Гумеров). URL: <http://www.pravoslavie.ru/7001.html> (дата обращения: 15.05.2017).

Комментарий в эпоху Википедии — Владимир Губайловский. Комментарий в эпоху Википедии. URL: [https://youtu.be/IJXzdfE\\_u5I](https://youtu.be/IJXzdfE_u5I) (дата обращения: 15.05.2017).

Местное солнечное время — Местное солнечное время. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Местное\\_солнечное\\_время](https://ru.wikipedia.org/wiki/Местное_солнечное_время) (дата обращения: 15.05.2017).

Мосархив — Главное архивное управление города Москвы. URL: [http://mosarchiv.mos.ru/downloads/vystavki/pushkin/detstvo/detstvo\\_3.1.2.html](http://mosarchiv.mos.ru/downloads/vystavki/pushkin/detstvo/detstvo_3.1.2.html) (дата обращения: 15.05.2017).

Общий метод... — Общий метод решета числового поля. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Общий\\_метод\\_решета\\_числового\\_поля](https://ru.wikipedia.org/wiki/Общий_метод_решета_числового_поля) (дата обращения: 15.05.2017).

Полное собрание законов... — Полное собрание законов Российской империи. Том 6 (1720–1722), номер закона 4022. С. 707. URL: [http://www.nlr.ru/e-res/law\\_r/search.php](http://www.nlr.ru/e-res/law_r/search.php) (дата обращения: 15.05.2017).

Святейший правительствующий синод — Святейший правительствующий синод. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Святейший\\_правительствующий\\_синод](https://ru.wikipedia.org/wiki/Святейший_правительствующий_синод) (дата обращения: 15.05.2017).

Среднее время по Гринвичу — Greenwich Mean Time. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Greenwich\\_Mean\\_Time](https://en.wikipedia.org/wiki/Greenwich_Mean_Time) (дата обращения: 15.05.2017).

ТАСС — В Петербурге представят метрическую книгу с записью о времени рождении Пушкина. URL: <http://tass.ru/kultura/3339238> (дата обращения: 15.05.2017).

DailyComm — Объем цифровых данных в мире вырастет десятикратно. URL: <http://www.dailycomm.ru/m/39225/> (со ссылкой на исследование IDC) (дата обращения: 15.05.2017).

Deep learning — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Deep\\_learning](https://en.wikipedia.org/wiki/Deep_learning) (дата обращения: 15.05.2017).

Geektimes — 5 фактов о Википедии, которых вы не знали. URL: <https://geektimes.ru/post/270286/> (дата обращения: 15.05.2017).

List of articles... — List of Articles Every Wikipedia Should Have. URL: [https://meta.wikimedia.org/wiki/List\\_of\\_articles\\_every\\_Wikipedia\\_should\\_have/Expanded#Writers.2C\\_246](https://meta.wikimedia.org/wiki/List_of_articles_every_Wikipedia_should_have/Expanded#Writers.2C_246) (дата обращения: 15.05.2017).

**В.А. ГУБАЙЛОВСКИЙ. НОВАЯ КНИГА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА:  
КОММЕНТАРИЙ В ЭПОХУ ВИКИПЕДИИ**

List of Wikipedias — List of Wikipedias. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Wikipedias#Detailed\\_list](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Wikipedias#Detailed_list) (дата обращения: 15.05.2017).

MediaWiki — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/MediaWiki> (дата обращения: 15.05.2017).

Wikimedia Foundation — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wikimedia\\_Foundation](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Foundation) (дата обращения: 15.05.2017).

Wikipedia:Statistics — URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Statistics> (дата обращения: 15.05.2017).

## КОММЕНТАРИЙ И АВТОКОММЕНТАРИЙ В СРЕДНИЕ ВЕКА (СЛУЧАЙ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ)

**Информация об авторе:** Анна Владимировна Топорова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2669-7734>

E-mail: [anna.toporova@gmail.com](mailto:anna.toporova@gmail.com)

**Аннотация:** В настоящей статье рассматривается традиция комментирования священных и светских текстов в ее эволюции от толкования книг Священного Писания в иудейской культуре через античные интерпретации философских и литературных произведений, а позже школьных образцов, к средневековому схоластическому методу. Выявляется связь техники комментирования с возникновением новых образовательных стратегий, в результате чего вырабатывается строгая схема изучения-комментирования автора, получившая название *accessus ad autorem*. На примере творчества Данте Алигьери анализируется, как происходит переход от комментирования «авторитетных» произведений к своим собственным с целью повышения статуса сочинений на народном (итальянском) языке. Предлагается новая жанровая атрибуция «Новой жизни» как комментария по преимуществу; при этом учитывается двойное значение слова «комментарий» как «воспоминание, мемуары» и как «толкование, интерпретация», характерное для рассматриваемой эпохи. Первая ступень дантовских комментариев — это воспоминания о событиях собственной жизни, пропущенные через фильтр авторского отбора и интерпретации. Вторая ступень — это прозаический комментарий к собственным стихам. Таким образом, «Новая жизнь» предстает как произведение не только об опыте юношеской любви Данте, преобразившей его жизнь и обозначившей ее перспективы, но и о его творчестве, представленном на фоне художественной литературы на вольгаре. Также прослеживается развитие теории комментирования в трактате «Пир», где Данте применяет метод выделения четырех смыслов, использовавшийся для толкования Священного Писания, к светским сочинениям. В завершение указываются основные направления литературной рефлексии и саморефлексии в «Божественной комедии».

**Ключевые слова:** жанр комментария, Данте Алигьери, «Новая жизнь», «Пир», «Божественная комедия».

© 2024. Anna V. Toporova

## COMMENTARY AND SELF-COMMENTARY IN THE MIDDLE AGES (THE CASE OF DANTE ALIGHIERI)

**Information about the author:** Anna V. Toporova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: anna.toporova@gmail.com

**Abstract:** The article examines the tradition of commentary on sacred and secular books in its evolution from the interpretation of Holy Scriptures in Jewish culture through classic interpretations of philosophic and literary works (and later model texts for schools) to the medieval scholastic method. It shows the connection between the techniques of commentary and the development of new educational strategies that resulted in a strict system of studying and commenting on authors called *accessus ad autorem*. The example of Dante Alighieri illustrates the transition from commentary on “authoritative texts” to self-commentary in order to raise the credibility of books written in vernacular Italian. The author proposes a new genre attribution of the *Vita Nuova* as mainly a commentary and considers the double meaning of the word “commentary” as both “memoirs” and “interpretation, explanation” that is typical for that age. The first level of Dante’s commentary consists of recollections of his life through the prism of authorial selection and interpretation. The second level is contained in the prose commentary to his own poetic works. The *Vita Nuova*, therefore, concerns not only Dante’s early love, which transformed his life and prospects, but also his work as a part of vernacular literature. The article also investigates the development of Dante’s theory of commentary in his treatise *Convivio*, where he applies the method of the “four meanings” used to comment on the Holy Scriptures to a secular text. The last part of the article discusses the main tendencies of literary reflection and self-reflection in the *Divina Commedia*.

**Keywords:** commentary as a genre, Dante Alighieri, *Vita Nuova*, *Convivio*, *Divina Commedia*.

Потребность в комментарии возникает, как правило, в двух случаях: когда текст трудно понимать, поскольку в нем говорится о сложных, часто духовных, вещах; и когда изменяется эпоха, и читатель уже не может понять то, что было очевидно прежде [Sandkühler, 1967, S. 13]. Поэтому вполне закономерно, что традиция комментирования, известная уже на Древнем Востоке, особое распространение получила в иудейской культуре в связи с необходимостью толкования книг Священного Писания. Именно здесь комментарий стал самостоятельным жанром.

В античной культуре объектом толкования становятся философские сочинения (прежде всего, Платон) и литературные произведения — Гомер, Гесиод, позже к ним присоединяются трагедии и комедии, Геродот, Пиндар, Вергилий, Демосфен, Цицерон. Постепенно комментарий превращается в школьный жанр, создаются центры комментирования текстов самого разного характера (Афины, Александрия в первую очередь). Техника комментирования становится предметом обсуждения и дискуссий. Вырабатываются различные формы комментариев: маргинальные или межстрочные глоссы, введение к тексту или самостоятельное сочинение.

В Средние века внимание комментаторов фокусируется на священных текстах (ср. многочисленные комментарии к Священному Писанию — Августина, Боэция, Иеронима, Кассиодора, Григория Великого и др.), а также на сочинениях тех авторов, которых изучают в школах —

Боэция, Пруденция, Доната, Присциана и др. Чаще всего комментарии носят компилятивный характер: объясняются непонятные места, обозначается аллегорическая перспектива, раскрывается мифологический и исторический фон, приводится этимология. В Шартре, Орлеане, Сен-Галлене, Рейхенау, Оксере и ряде других городов создаются свои комментаторские школы. Техника комментирования проникает в разные сферы. Так, в раннее средневековье проповеди приобретают форму построчного комментария к анализируемому отрывку из Священного Писания, своего рода глоссы. Это предполагает медленное внимательное чтение всего текста подряд, с частым возвращением назад и обдумыванием прочитанного, постижением скрытых в нем смыслов.

Новый этап в развитии комментирования связан с утверждением схоластического метода. В XII–XIII вв. происходит ряд важных изменений в культурной жизни европейских городов, главное из которых — преобразование школ в университеты и появление интеллектуальной прослойки горожан, заинтересованных в знаниях. Вновь становится актуальным высказывание Августина о необходимости изучения наук для лучшего понимания Священного Писания. В связи с потребностью освоения знаний, накопленных предыдущими поколениями, возникают новые методы их обобщения и организации. В университетах разрабатываются приемы работы с текстом — чтение (*lectio*), вопрошание (*quaestio*), подведение итогов (*summa*). Если раньше комментированное чтение было прерогативой монастырей, то теперь им занимаются в школах и университетах<sup>1</sup>. Внимательное чтение всего текста подряд заменяется на членение текста на отрывки и параграфы ради облегчения его понимания. Меняется и его характер: размышление над текстом одного человека, пытающегося обрести в нем мудрость, уступает место совместному выборочному чтению и толкованию текста по определенным правилам (обычно с использованием уже существующих комментариев, глосс) с целью обретения знаний [Hamesse, 2001, pp. 131–152].

Постепенно вырабатывается строгая схема изучения-комментирования автора, получившая название *accessus ad autorem*. Определенные приемы анализа текста существовали, разумеется, и ранее; они менялись со временем. Переход к схоластическому мышлению повлек за собой отказ от позднеантичных методов комментирования и переход к созданию нового аппарата. На смену эклектическому соединению

<sup>1</sup> О разных типах экзегезы (монастырской, школьной, университетской) см.: [Dahan, 1999].

разных вариантов прочтения текста приходит аналитическая система, делающая комментарий своего рода учебным пособием по теории литературы, в котором присутствует типология литературных категорий, терминов, жанров, стилей, этимологий [Villa, 1997, p. 23]. Теперь *accessus ad autorem* предполагает наличие краткого введения, в котором выделяются следующие аспекты: название (*titulus*); содержание (*materia*); намерение автора (*intentio scribentis*); характерные особенности, форма (*modus*); польза (*utilitas*); указание на раздел философии, к которому его можно отнести (*cui parte philosophiae supponitur*)<sup>2</sup>; обязательным становится деление текста для лучшего понимания и запоминания, прием, описанный в «Риторике к Гереннию» и воспроизведенный в многочисленных средневековых *Artes dictaminis*<sup>3</sup>, усвоивших к тому же и уроки схоластики.

Схоластический комментарий, родившийся из диспутов, усвоил некоторые их черты, а именно, вопросно-ответную структуру, позволявшую рассмотреть проблему с разных сторон<sup>4</sup>, деление текста на части, парафразу текста. По форме комментарии могли быть как межстрочными глоссами, так и маргинальными объяснениями. Деление текста (*divisio*) означало логическое выделение нескольких сегментов фразы, каждый из которых раскрывался через дополнительные объяснения, определения. Его цель заключалась в облегчении понимания фразы, в выявлении ее скрытого смысла<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Эта структура отсылает к аристотелевским причинам: материальной, формальной, производящей и конечной («Метафизика», кн. 5, гл. 2).

<sup>3</sup> Ср. у Боно Джамбони: «Пишущий <...> должен раскрыть тему, на которую он собирается говорить. Для этого пусть он прибегает к делениям, т.е. показывает, о скольких вещах он должен говорить, и показывает порядок, которого он будет придерживаться» («Il dicitore <...> debbia aprire la materia sopra la quale intende di dire. Appresso faccia sue divisioni, cioè mostri sopra quante cose dee dire, e apra l'ordine che dee tenere» [Giamboni, 1994, pp. 57–58]).

<sup>4</sup> Апогей этого метода мы наблюдаем в «Сумме теологии» Фомы Аквинского: анализируемая проблема выносится в заглавие, на нее дается два противоположных ответа, затем предлагается ее решение с доказательством и ответом на противоположные аргументы. Фундаментальные понятия распадаются на конкретные вопросы. В результате «Сумма теологии» включает в себя 38 трактатов, 612 вопросов, 3210 глав и около десяти тысяч аргументов.

<sup>5</sup> Критерии деления могли быть разными. Иногда они произвольны и зависят от воли автора, иногда подчиняются строгим предписаниям, как, например, для проповедей правила *divisio* зафиксированы в *Artes praedicandi*, особенно, если речь идет об ученой латинской проповеди, где они достаточно сложны и разнообразны. Обобщая, их можно свести к делению «внешнему» (*extra*) и «внутреннему» (*intra*). Первое исходит из более или менее оче-

Широкое распространение жанра комментария в XIII в. связано с увеличением количества переводов на народные языки. В новой культурной среде многое из античных текстов было непонятно и требовало объяснения. В эту эпоху появляется целый ряд комментированных переводов. Так, в Италии Джованни ди Бенинато пишет комментарий к Боэцию, переведенному на вольгаре Альберто делла Пьянджентина; Брунетто Латини комментирует перевод (не исключено, что собственный) «О нахождении» Цицерона; Андреа Ланча переводит и комментирует Овидия («Ars amatoria» и «Remedia amoris»), переводит Валерия Максима («Facta et dicta») и перерабатывает существующий комментарий к нему (кстати, он составил и комментарий к «Божественной комедии»).

Стимулом для развития жанра комментария становится в это время распространение школ и создание университетов, что резко повысило потребность в интерпретации текстов. В первую очередь переводились те тексты, которые изучались в школах, поэтому в комментариях учитывался новый контекст и новая аудитория. Бывало, что комментарии превышали перевод и настолько перемешивались с ним, что было трудно понять, где кончается один текст и начинается другой. Порой комментированный перевод превращался в почти что самостоятельный текст (ср. «Морализированного Овидия»). Комментарии были настолько востребованы, что известны случаи переводов удачных комментариев с одного языка на другие. Так, французские комментарии Никола Треше на «Утешение философией» Боэция были переведены на итальянский и испанский (переводчики, разумеется, добавили и собственные соображения). Следует отметить, что меняется и статус комментатора, который не просто излагает содержание и объясняет смысл того или иного отрывка, но и создает новый смысл, раздвигает границы текста; как говорит Мария Французская «прилагает излишек смысла» (*K'i peussent gloser la lettre / E de lur sen le surplus mettre*) [*Les commentaries...*, 1990, p. 14].

Примечательно, что широкое распространение комментариев оказало влияние на процесс оформления рукописей. Текст в средневеко-

видного логического деления фразы. Оно опирается на мысль, не заключенную в тексте, находящуюся «вне» его. Второе требует поиска «ключа» в самой цитате, выявления имплицитного и неочевидного критерия дополнительного деления. Нередко проповедники прибегают в этом случае к изощренной игре грамматическими формами. Один и тот же текст может быть разделен по-разному. Эту технику подробно описывает Роберт Бейсворн в своей «Форме проповеди» (*Forma praedicandi*). См. [Топорова, 2011, с. 15–23].

вых рукописях располагался так, чтобы можно было вписать комментарии, маргиналии или межстрочные глоссы: две колонки отводилось под текст, три оставлялось для комментария; расстояние между строками также было достаточно большим. Страница рукописи рассматривалась как «физическое пространство дискуссии» [Beaudin, 2010, pp. 3–4].

Совершенно особый и достаточно редкий вид комментариев представляет собой комментарий к собственному тексту. И здесь исключительное место занимает Данте Алигьери. Можно сказать, что он стал создателем и самым ярким представителем этого жанра, сформировавшегося уже в его раннем творчестве<sup>6</sup>.

Почти все исследователи, обращавшиеся к анализу «Новой жизни» (1293) отмечали ту важную роль, которую играет в ней комментарий, техника истолкования, интерпретации, см. напр.: [Curtius, 1973, pp. 21–25]. В самом деле, уже первые слова «Новой жизни» содержат указание на поэтику этого сочинения: «В этом разделе книги моей памяти, до которого лишь немного заслуживает быть прочитанным, находится рубрика, гласящая: “Incipit vita nova”. Под этой рубрикой я нахожу слова, которые я намерен воспроизвести в этой малой книге, и если не все, то по крайней мере их сущность» [Данте Алигьери, 1968, с. 7]. Данте обозначает свою задачу — передать смысл, сущность того, что содержится в книге памяти, т.е. речь идет не просто о ее воспроизведении, а об истолковании, комментировании. Сам Данте выступает как *translator* в средневековом смысле этого слова, «передатчик» скрытого и не всегда понятного для посторонних смысла «книги памяти». Это вполне осознанная позиция, которой Данте будет придерживаться на всем протяжении «Новой жизни».

Во II главе Данте вновь говорит о принципе отбора материала: «И так как рассказ о чувствах и поступках столь юных лет может некоторым показаться баснословным, я удаляюсь от этого предмета, оставив в стороне многое, что можно было извлечь из книги, откуда я заимствовал то, о чем повествую, и обращусь к словам, записанным в моей памяти под более важными главами» [Там же, с. 8]. А в XXVIII главе, объясняя свой отказ подробно описывать смерть Беатриче, Данте ссылается на начальные слова своего произведения, подтверждая свое право говорить не обо всем, а лишь о том, что сочтет нужным: «Не отрицая того, что следовало бы в настоящее время рассказать хотя

<sup>6</sup> Следующий далее анализ «Новой жизни» опирается на мою статью: «К вопросу о жанре «Новой жизни» Данте» [Топорова, 2015, с. 64–74].



бы немного о том, как она покинула нас, я не собираюсь говорить об этом здесь по трем причинам: во-первых, потому, что это не входит в мои намерения, что станет ясным, если мы обратимся ко вступлению к этой малой книге; во-вторых, даже бы если я и решился сказать о происшедшем, язык мой не был бы в состоянии повествовать так, как надлежит; в-третьих, если бы даже отпали первые две причины, мне не приличествует говорить об этом, так как я стал бы превозносить самого себя, что особенно заслуживает порицания; поэтому я предоставляю эту тему другому комментатору» [Там же, с. 39–40]. В последних словах приведенной цитаты содержится уже эксплицитное упоминание о той роли, которую приписывает себе Данте — комментатор. Соответственно, жанр «Новой жизни» целесообразно обозначить как комментарий.

Латинское обозначение этого жанра — *commentarius* — связано с двумя корнями, имеющими значение 'думать, обдумывать, выдумывать' и 'помнить, вспоминать' (лат. *commentari, comminisci, cum+memini*). Таким образом, слово «комментарий» также имеет два значения: 1. воспоминание (мемуары, говоря современным языком) о событиях, в которых автор принимал участие (ср. «О галльской войне» и «О гражданской войне» Юлия Цезаря; а также *Commentarii pontificum*, содержащие записи-воспоминания об официальных действиях понтификов и копии документов, или *Commentarii magistratuum*, пришедшие в Рим с древнего Востока записи актов, относящихся к государственной деятельности царей, придворных чиновников и т.п.; сюда же относятся и некоторые средневековые хроники); 2. толкование, объяснение текста (например, комментарии Августина к Псалмам)<sup>7</sup>.

В «Новой жизни» мы имеем дело с обоими значениями этого термина. Первая ступень — это воспоминания о событиях собственной жизни, пропущенные через фильтр авторского отбора и интерпретации. Как уже говорилось, Данте не просто копирует «книгу памяти», а выбирает из нее то, что отвечает поставленной задаче — показать суть «новой жизни» (жизнь, преображенная любовью), причины ее возникновения (встреча с Беатриче, ее спасительное приветствие), ее развитие (краткая история «земных» отношений с Беатриче, приобретающая после ее смерти «небесную» перспективу) и ее конечную цель (ср. заключительные слова: «Так, если соблаговолит Тот, кем все живо, чтобы жизнь моя продлилась еще несколько лет, я на-

<sup>7</sup> Такое объяснение предлагает Энциклопедия Треккани.

деюсь сказать о ней [Беатриче — А.Т.] то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине. И пусть душа моя по воле владыки куртуазии вознесется и увидит сияние моей дамы, присноблаженной Беатриче, созерцающей в славе своей лик того, “*qui est per omnia saecula benedictus*”). Отобранный материал Данте интерпретирует для более глубокого понимания; к этому пласту комментариев относятся рассуждения о времени встреч, в основе которого лежит троичная символика, о цветах одежды Беатриче (кроваво-красный и ослепительно белый), о видениях Амора. Что касается «явлений» Амора, то они сочетают в себе изложение материала из «книги памяти» и экзегетические попытки. Созерцание Амора, держащего в руках Беатриче и кормящего ее сердцем Данте, относится к первичному слою текста, а «размышления о виденном» — ко вторичному: «Тогда я начал размышлять о виденном и установил, что час, когда это видение мне предстало, был четвертым часом ночи: отсюда ясно, что он был первым из последних девяти ночных часов» [Там же, с. 9]. Порой комментатор оказывается не в состоянии дать объяснение отдельным сценам из «книги памяти». Так, слова Амора — «Я подобен центру круга, по отношению к которому равно отстоят все точки окружности, ты же нет» — вызывают недоумение Данте-персонажа, которое не разрешает и Данте-комментатор.

Вторая ступень — это прозаический комментарий к собственным стихам. Важно, что и стихи Данте тщательно отбирает; он неоднократно указывает на то, что далеко не все из написанного им, он помещает в свое произведение: «...я написал для нее несколько малых стихотворений, из которых достойны быть упомянутыми здесь лишь те, которые относятся к Беатриче; поэтому я оставляю их в стороне, за исключением того небольшого, что может послужить для прославления благороднейшей»; или: «И я избрал имена шестидесяти самых красивых дам того города, где моя дама родилась по воле всевышнего, я сочинил послание в форме сирвентезы, которое я здесь приводить не буду. И я совсем бы не упомянул о нем, если бы в этом послании имя моей дамы не соблаговолило чудесно прозвучать среди других имен на девятом месте» [Там же, с. 10].

Структурно глава «Новой жизни» выглядит следующим образом: описание обстоятельств, подвигнувших Данте к написанию стихотворения, само стихотворение, комментарий к нему. В той части «Новой жизни», где описываются события после смерти Беатриче, порядок следования меняется — сначала идет комментарий, затем стихотворение. По словам Данте, цель такого изменения — уподо-

бить канцону «неутешной вдовице» [Там же, с. 41], передать всеобъемлющее чувство вдовства. К этому же этапу относится и перемена стиля — от анализа собственных душевных переживаний к хвале, воздаваемой Беатриче: «Мне надлежит овладеть новым повествованием, более благородным, чем предыдущее» [Там же, с. 22]. Как правило, комментарий краток, он содержит деление (*divisio*) стихотворения с указанием, о чем говорится в каждой части. Иногда присутствуют дополнительные объяснения, касающиеся более общих вопросов литературы и языка. Может создаться впечатление, что дантовские комментарии к собственным стихам опираются на традицию провансальских *gazos*, которые объясняли смысл поэтического сочинения, сообщали сведения о лицах, упоминаемых в нем, иногда описывали процесс создания стихотворения. На первый взгляд, то же имеет место и в «Новой жизни».

Впрочем, сразу же обращают на себя внимание деления, сопровождающие, за небольшим исключением, каждое стихотворение «Новой жизни». Обычно они немногословны, формальны и, казалось бы, не содержат особой информации, ср.: «Сонет разделен на три части: в первой я сообщаю, когда я узрел на своем пути Амора и в каком облике он мне явился; во второй передано то, что он мне сказал, хоть и не полностью, из страха открыть мою тайну; в третьей я говорю, как он исчез от взоров моих. Вторая часть начинается: “По имени”; третья: “И столь”» [Там же, с. 14]. Не вполне понятна и их функция — хотя Данте неоднократно упоминает о том, что деления нужны для прояснения смысла стихотворения, в том виде, в котором они даны, они не особенно облегчают процесс понимания. Они существуют параллельно поэтическому тексту как нечто, казалось бы, необязательное<sup>8</sup>. Именно так их долгое время и воспринимали. Скажем, Боккаччо, переписывавший «Новую жизнь», выносил на поля заметки о делении стихов, по-видимому, считая их излишними. Боккаччо объяснял, что деления это глоссы, а глоссы должны находиться на полях текста, а также ссылался на то, что Данте, по воспоминаниям знавших его людей, жалел, что включил деления в текст; таким образом, Боккаччо «исправил» Данте, как бы исполнив его волю. Тенденция опускать деления в изданиях «Новой жизни» продержалась вплоть до XX в.: первое полное издание появилось только в 1907 г. [Barbi, 1907]

<sup>8</sup> Например, Дж. Фолен отмечает, что такого рода объяснения скорее сопровождают текст, чем его комментируют [Folena, 1997, p. 85].

Вопрос о функции делений по-прежнему занимает исследователей «Новой жизни». Одни говорят о целостности произведения, включающего в себя лирику, повествование и деления, в соответствии с богословски выстроенной парадигмой книги памяти [Singleton, 1949]; другие рассматривают деления как часть поэтического смысла «Новой жизни», понимаемого как изображение собственного пути к еще неведомой цели [D'Andrea, 1980, pp. 13–40]; третьи считают, что деления раскрывают те идеи, которые стоят за стихами; если стихи представляют метафорический смысл, то деления — неметафорический, буквальный [Roush, 2002, pp. 25–51]<sup>9</sup>. Все эти объяснения указывают на важные особенности «Новой жизни», но, на наш взгляд, не полностью отвечают на поставленный вопрос о роли делений в тексте.

Гораздо более убедительным представляется точка зрения тех исследователей, которые пишут о делениях как об одном из методов осуществления общей стратегии Данте по созданию своего образа как *auctor* [Hanna, Hunt, Keightley, Minnis, Palmer, 2005, pp. 363–421; Baransky, 1997, pp. 3–23; Baransky, 1997a, pp. 561–582; Ascoli, 2006, pp. 46–66; Ascoli, 2008] на народном языке. *Auctor* было в Средние века техническим термином, этимологически связанным с понятием авторитета — *auctoritas*. По мнению некоторых ученых, слово *auctor* относилось к тексту, а не к человеку, сам же автор обозначался как *artifex* ‘ремесленник’ [Beaudin, 2010]. Похоже, что для Данте такая интерпретация не подходит, поскольку для него характерно острое осознание своей индивидуальности, непохожести на других авторов. Думается, что определение «новый», стоящее в заглавии его сочинения можно отнести не только к новому содержанию или новому стилю, как это делалось до сих пор, но и к новому представлению себя в качестве «современного» автора. Вспомним, что приблизительно в это же время возникает понятие «современной проповеди» (*sermo modernus*), ориентированной на использование достижений схоластики, в первую очередь, логического анализа и деления на пункты и подпункты.

«Новую жизнь» Данте строит по образцу текста с академическим комментарием к нему. Как правило, такой подход применялся к значимым произведениям, воспринимаемым как авторитетные источники (как правило, это были библейские или классические тексты). Таким

<sup>9</sup> Автор видит сходство с евангельской моделью, когда Христос внешним говорил притчами, а ученикам объяснял суть этих притч.

образом, Данте вписывается в широко распространенную традицию комментирования текстов, которую он трансформирует, превращая схоластический комментарий в элемент поэтики. Этот процесс наметился в комментариях к античным текстам ранее, но Данте возвел его на новый уровень, комментарий стал у него частью художественного текста<sup>10</sup>. Подлинно новым является и то, что в качестве объекта комментирования он избирает свои собственные сочинения.

Надо сказать, что для Данте характерна постоянная литературная рефлексия и авторефлексия в том числе. «Новая жизнь» — это произведение не только об опыте юношеской любви Данте, преобразившей его жизнь и обозначившей ее перспективы, но и о его творчестве, представленном на фоне художественной литературы на вольгаре. Неоднократно отмечалось, что стихи «Новой жизни» расположены по циклам, несущим на себе влияние ряда поэтов — провансальских, сицилийско-тосканских, а также Чино да Пистойя, Кавальканти, Гвиницелли, — способствовавших выработке собственного поэтического стиля. Свою манеру письма Данте осознает как самостоятельную, новую, способную к эволюции; он подвергает ее анализу на страницах своей «книжицы»: «Тогда я сказал: «О, дамы, целью моей любви раньше было приветствие моей госпожи, которая, конечно, вам известна. В приветствии этом заключались все мои желания. Но так как ей угодно было отказать мне в нем, то по милости моего владыки Амора, мое блаженство я сосредоточил в том, что не может быть от меня отнято. <...> “В словах, восхваляющих мою госпожу”. Тогда обратилась ко мне та, что говорила со мной: “Если сказанное тобой — правда, те стихи, которые ты посвящал ей, изъясняя твое душевное состояние, были бы сложены иначе и выражали бы иное”. Тогда, размышляя об этих словах, я удалился от них почти пристыженный, и шел, говоря самому себе: “Если столь велико блаженство в словах, хвалящих мою госпожу, почему иною была моя речь?” Тогда я решил избирать предметом моих речей лишь то, что могло послужить для восхваления благороднейшей дамы» [Данте Алигьери, 1968, с. 22-23]. Из приведенных слов очевидно, что жизнь и литература для Данте взаимопроницаемы, обстоятельства жизни формируют стиль, а литературное слово дарует блаженство, т.е. становится жизнью. Столь высокий статус слова отсылает нас к библейскому прототипу — к Слову, творящему мироздание.

Размышляет Данте не только над собственным стилем, но и над литературой в целом. XXV глава «Новой жизни» представля-

<sup>10</sup> См. [Keleman, 2011, p. 49].

ет собой литературоведческий пассаж, излишний для фабулы, но чрезвычайно важный «идеологически». В нем Данте рассуждает о рифмованных стихах на народном языке, об их сходстве и отличии от латинских стихов, а также о приеме персонификации, приближающейся к аллегории. Эти рассуждения фундаментальны для обозначения места собственного творчества в существующем литературном контексте. Так же следует воспринимать и постоянные объяснения собственных действий, например, выбор народного языка: «Еще исходя слезами в опустошенном городе, я написал к земным владыкам о его состоянии, взяв следующее начало у Иереми: “Quomodo sedet sola civitas”. И я говорю это, чтобы не удивлялись, почему я привожу эту цитату в начале, как введение в новое содержание. И если кто-либо счел нужным укорять меня за то, что я не записываю здесь те слова, которые последовали за приведенными, в оправдание свое скажу, что с самого начала я решил писать только на языке народном, слова же письма, которое я привел, все латинские, и, воспроизводя их, я нарушил бы то, что предполагал сделать. Таково было и мнение первого моего друга, для которого я пишу, то есть, чтобы я писал для него лишь на языке народном» [Там же, с. 41]. Косвенное упоминание Гвидо Кавальканти («первого друга») важно, прежде всего, как обозначение той литературной среды, на которую Данте ориентируется, частью которой он себя ощущает и которую он в значительной степени сам формирует. В другом месте (глава XI) Данте пускается в подробное объяснение смысла слова «пилигрим», рассматривает его узкое и широкое значения, указывает, в каком значении он сам употребляет это слово в своем сонете.

Такая позиция по отношению к собственному творчеству уникальна. В средневековой итальянской литературе существуют отдельные примеры автокомментария, появившиеся, впрочем, уже после «Новой жизни» и, возможно, не без ее влияния: таков комментарий Никколо деи Росси к своей канцоне «Color di perla»; псевдо-юридический комментарий на латыни к собственным, написанным на вольгаре, «Documenti d'Amore» Франческо да Барберини (кстати, и здесь присутствуют элементы литературной теории; кроме того, впервые встречается упоминание о «Божественной комедии»); или комментарий Грациоло де Бамбальоли к своему трактату «Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali» (ему принадлежит также латинский ком-

ментарий к дантовскому «Аду»<sup>11</sup>. Но они не идут ни в какое сравнение с дантовским автокомментарием в «Новой жизни» — ни по охвату материала, ни по глубине анализа, ни по масштабности перспективы, включающей в себя весь литературный контекст эпохи. Автокомментарий определяет структуру «Новой жизни», проясняет ее смыслы, формирует ее жанр.

В дальнейшем Данте также будет прибегать к самокомментированию, хотя и в ином виде. Незаконченный трактат «Пир» знаменует новый этап в развитии литературной экзегезы применительно к собственному творчеству. Сравнивая «Новую жизнь» и «Пир», Данте говорит о большей «зрелости» последнего (I, I, 16). С самого начала он обозначает структуру своего произведения — аллегорические канцоны философского содержания (уподобляемые угощению во время пира) и герменевтический комментарий к ним (уподобляемый хлебу), значимость которого он особо подчеркивает: «Угощение же на этом пиру будет распределено на четырнадцать канцон, посвященных как любви, так и добродетели, которые, без предлагаемого ныне хлеба, остались бы темны и непонятны, и многим их красота могла бы понравиться больше, чем содержащееся в них добро. Однако хлеб этот, то есть истолкование, будет тем светом, который обнаружит каждый оттенок их смысла» [Данте Алигьери, 1968, с. 113]. Если в «Новой жизни» стихи занимали главенствующее положение в структуре книги, а комментарии играли второстепенную роль, то в «Пире» стихи, если и не отступают на второй план, то занимают равноценную позицию с комментарием — хоть он и называется «слугой» (I, V) — и немислимы без него.

Этим объясняется то место, которое Данте отводит в «Пире» теории комментирования. Он объясняет причины, по которым комментарий необходим (объяснение трудных для понимания мест; прояснение оттенков смысла); отводит от себя возможное обвинение в том, что он говорит сам о себе, оправдываясь примерами Боэция и Августина (говорить о себе, согласно Данте, допустимо во избежание позора и опасности, а также ради наставления других — I, II, 13–14); подробнейшим образом объясняет причины выбора народного языка для комментария (статус вольгаре не уступающего латыни, а даже ее превосходящего ввиду его общедоступности). А в качестве комментария к канцоне «Вы, движущие третьи небе-

<sup>11</sup> В английской литературе известен латинский автокомментарий Джона Гауера (1330–1408) к его же «Исповеди влюбленного», написанной на среднеанглийском.

са» («Voi ch'intendendo») предлагает целую теорию интерпретации, использующую основные принципы средневековой экзегезы, традиционно направленной на выявление разных смысловых уровней Священного Писания.

Систематизированное учение о четырех смыслах Священного Писания было сформулировано Иоанном Кассианом Римлянином, обобщившим предшествующий опыт экзегезы<sup>12</sup>, в первую очередь Оригена и Филона Александрийского. Филон, в частности, говорил о том, что истина скрывается в Писании под иносказанием, аллегорией, и цель толкователя заключается в раскрытии этого тайного, «духовного» смысла. Средневековые экзегеты понимали свою задачу сходным образом: от буквального, или исторического, смысла они восходили к духовному, который предполагал три возможности интерпретации: аллегорическую (или прообразовательную), тропологическую (или нравственную) и анагогическую (или мистическую, эсхатологическую)<sup>13</sup>. Знание того, что за прямым, лежащим на поверхности смыслом, воспринимаемым при первом чтении, скрывается более глубокий смысл, который-то и является истинным, исходящим не от непосредственного автора текста, а от Святого Духа, побуждало к поискам. Например, Максим Исповедник так пишет об этом: «Телом всего Священного Писания, Ветхого и Нового Заветов, служит историческая буквальность его, душой же — смысл написанного... Как человек смертен по своей видимой части, а по невидимой бессмертен, так и Священное Писание, с одной стороны, обладает преходящей явленностью буквы, а с другой — содержит сокрытый в ней дух, бытие которого непреходяще и который составляет истинный предмет созерцания» [Максим Исповедник].

Данте решается применить этот метод толкования к своим собственным сочинениям — шаг, безусловно, новаторский и смелый. Намереваясь «показать истинный смысл <...> канцон, который иной может и не заметить, <...> поскольку он скрыт под фигурой иносказания» (I, II, 17), Данте предлагает в «Пире» понимать написанное им в четырех смыслах: «...писания могут быть понятны и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным [и это тот смысл, который не простирается дальше

<sup>12</sup> Иоанн Кассиан Римлянин, «Собеседования», XIV, 8.

<sup>13</sup> Этот процесс детально описан в фундаментальном труде: [De Lubac, 1959–1964]. См. также: [Gilbert, 1956; Old, 1988].



буквального значения вымышленных слов — таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим]; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью <...> Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам <...> Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе...» [Данте Алигьери, 1968, с. 135–136]

Еще более выпукло эта идея представлена в дантовском (или приписываемом Данте) письме к Кан Гранде делла Скала о «Комедии»: «...необходимо знать, что смысл этого произведения не прост; более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело — смысл, который несет буква, другое — смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй — аллегорическим или моральным <...> И потому надлежит рассмотреть отдельно буквальное значение данного произведения, а потом — также отдельно — его значение аллегорическое» [Данте Алигьери, 1968, с. 387]<sup>14</sup> (буквальный сюжет для Данте — это состояние душ после смерти, аллегорический — человек, получающий по своим поступкам награду или наказание). В том же письме Данте предлагает рассматривать «Комедию» по шести критериям *accessus ad autorem*, т.е. развивает подход, наметившийся уже в «Новой жизни».

Более того, можно сказать, что комментарий Данте к собственным сочинениям (в первую очередь, канционам) не просто делается по образцу латинского комментария к автору, но является для читателя своего рода примером того, как надо составлять комментарии. Уже в «Новой жизни» Данте выразил свое мнение о важности комментариев, осудив авторов, не владеющих техникой интерпретации («...ибо весьма стыдно было бы тому, который облачая свои высказывания в одежды и украшая их цветами риторики, не мог бы, если бы его потом спросили, оголить свои слова так, чтобы они приобрели истинное значение» [Там же, с. 37]). В дальнейшем Данте расширяет круг возможных комментаторов; уже не только сам автор должен уметь объяснить читателям смысл своего произведения, но и читатель должен научиться понимать глубинную мысль автора. Это как бы призыв к читателю самому заняться комментировани-

<sup>14</sup> См. об этом: [Pépin, 1999, pp. 51–68].

ем. В «Пире» такая перспектива лишь намечается, выстраивается ее теоретический фундамент: разрабатывается понятие аллегории, за которой скрывается подлинное значение; традиционное учение о четырех смыслах Священного Писания применяется к анализу светских текстов; народный язык утверждается в качестве общедоступного средства выражения. Таким образом, Данте «обнажает», эксплицирует технику комментирования, делая ее всеобщим достоянием.

В «Божественной комедии» мы имеем дело с совсем иной формой комментариев. Речь идет, собственно, не о комментариях как жанре, а о постоянной литературной рефлексии/авторефлексии и о вовлечении в нее читателя. Литературная авторефлексия характерна для Данте на всем протяжении его творчества; на разных этапах она принимала разные формы: это литературная переписка с другими поэтами, при чем самых разных направлений (Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, Данте да Майано, Джованни дель Вирджилио, Форезе Донати, Чекко Анджольери); сознательная проба пера в разных стилях (ср. комические стихи или «каменный» цикл); отбор собственных стихов для «Новой жизни»; комментарии к своим стихам в «Новой жизни» и «Пире»; их классификация в трактате «О народном красноречии»; размышления о проблеме выбора языка, об аллегорическом смысле стихов и возможностях их интерпретации. В «Комедии» характер этой литературной рефлексии меняется, за исключением отдельных мест, относительно которых можно говорить о комментарии как таковом. Это, например, указания на содержание песни («О новой муке повествую ныне / В двадцатой песни первой из канцон, / Которая о гибнущих в пучине»<sup>15</sup> — «Ад», XX, 1–3) или на ее форму / объем («Не будь, читатель у меня преград / Писать еще, я бы воспел хоть мало / Питье, чью сладость вечно пить бы рад; / Но так как счет положен изначала / Страницам этой кантики второй / Узда искусства здесь меня сдержала» — «Чистилище», XXXIII, 136–141), или констатация невозможности передать словами увиденное («Но может быть — здесь мысль походит мало / На то, что выразил словесный звук» — «Рай», IV, 55–56; «И потому в изображеньи Рая / Святая повесть скачет иногда, / Как бы разрывы на пути встречая» — «Рай» XXIII, 61–62). Присутствуют в «Комедии» и «литературоведческие» пассажи; из наиболее известных — наименование и краткая характеристика поэзии нового сладостного стиля («Чистилище», XXIV,

<sup>15</sup> Здесь и далее «Божественная комедия» цит. по: [Данте Алигьери, 1950].

52–57) и определение аллегии («Чистилище», X, 94–96; «Рай», IV, 43–45).

Но чаще всего Данте не эксплицирует и не объясняет свои литературные установки, а как бы предлагает сделать это читателю, «провоцирует» его принять участие в размышлениях о том, как устроена поэма. Он намеренно не соответствует читательскому «горизонту ожидания», трансформирует его, ставит вопросы и не дает на них ответа, побуждая к дискуссии. Таких «вызовов» в «Комедии» немало: выбор языка (латынь или итальянский), выбор стиля (трагический или комический), определение жанра, соотношение языческого и христианского наследия, формы и содержания, отношения автора и читателя и множество более мелких проблем<sup>16</sup>. Вполне закономерно, что «Божественную комедию» сразу же стали комментировать (известно около шестидесяти комментариев), и эта традиция не прервалась и до настоящего времени<sup>17</sup>.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Данте Алигьери, 1950 — *Данте Алигьери. Божественная комедия* / пер. М. Лозинского. М.; Л.: Худож. лит., 1950. 579 с.

Данте Алигьери, 1968 — *Данте Алигьери. Малые произведения* / изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. 651 с.

Максим Исповедник — *Максим Исповедник. Мистагогия 6*. URL: [http://www.hesychasm.ru/library/max/maximus\\_myst.htm#m6](http://www.hesychasm.ru/library/max/maximus_myst.htm#m6) (дата обращения: 12.04.2022).

Топорова, 2011 — *Топорова А.В. Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению*. М.: Тезаурус, 2011. 380 с.

Топорова, 2015 — *Топорова А.В. К вопросу о жанре «Новой жизни» Данте* // Литературоведческий журнал. 2015. № 37. С. 64–74.

D'Andrea, 1980 — *Andrea de A. La struttura della Vita Nuova: le divisioni delle rime* // Yearbook of Italian Studies. 1980. Vol. 4. Pp. 51–68.

Ascoli, 2008 — *Ascoli A.R. Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 458 p.

Ascoli, 2006 — *Ascoli A.R. From Auctor to Author: Dante before the Commedia* // Cambridge Companion to Dante / ed. Rachel Jacoff. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2006. Pp. 46–48.

Baransky, 1997 — *Baransky Z.G. Dante Alighieri: experimentation and (self)exegesis — The Cambridge History of Literary Criticism // Dante: contemporary perspectives* / ed. by A.A. Iannucci. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Pp. 3–23.

<sup>16</sup> См. об этом: [Parker, 1993, pp. 25–52].

<sup>17</sup> Ср. [Manca, 1999].

Baransky, 1997a — *Baransky Z.G. Dante and Medieval Poetics // Dante: contemporary perspectives / ed. by A.A. Iannucci. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Pp. 561–582.*

Barbi, 1907 — *Barbi M. La Vita Nuova di Dante. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1907. 408 p.*

Beaudin, 2010 — *Beaudin A.L. Medieval Markup: The Rhetoric of Commentary. 2010. URL: [https://www.academia.edu/6526076/Medieval\\_Markup\\_The\\_Rhetoric\\_of\\_Commentary](https://www.academia.edu/6526076/Medieval_Markup_The_Rhetoric_of_Commentary) (дата обращения: 12.04.2022).*

Giamboni, 1994 — *Bono Giamboni. Fiori di rettorica. A cura di G.B. Speroni. Pavia: Tipografia Commerciale Pavese, 1994. 207 p.*

Curtius, 1973 — *Curtius E.R. Dante's Self-Exegesis // European Literature and Latin Middle Ages. Princeton, N.Y.: Princeton Univ. Press, 1973. Pp 221–225.*

Dahan, 1999 — *Dahan G. L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval: 12– 14 siècles. Paris: Les éditions du Cerf, 1999. 488 p.*

De Lubac, 1959–1964 — *De Lubac H. Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture: 2 vol. in 4. Paris: Aubier Montaigne, 1959–1964.*

Folena, 1997 — *Folena G. Scrittori e scritture. Le occasioni della critica. Bologna: Il Mulino, 1997. 447 p.*

Gilbert, 1956 — *Gilbert G.H. The Interpretation of the Bible: A Short History. N.Y.: Boulder, Sweet and Maxwell, 1956. 326 p.*

Hamesse, 2001 — *Hamesse J. Le modèle scolastique de la lecture // Histoire de la lecture dans le monde occidental / dir. R. Chartieret, G. Cavallo. Paris, Seuil: Points, 2001. Pp. 131–152.*

Hanna, Hunt, Keightley, Minnis, Palmer, 2005 — *Hanna R., Hunt T., Keightley R.G., Minnis A., Palmer N.F. Latin commentary tradition and vernacular literature // The Cambridge History of Literary Criticism / ed. by A. Minnis, J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Vol. 2. P. 362–421.*

Keleman, 2011 — *Keleman J. Carattere e funzione degli autocommenti di Dante. 2011. URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t12/Kelemen.pdf> (дата обращения: 12.04.2022).*

Les commentaries..., 1990 — *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV–XVI siècles). Actes du Colloque international sur le commentaire. Paris, mai 1988 / ed. G. Mathieu-Castellani, M. Plaisance. Paris: Aux Amateurs de livres, 1990. 272 p.*

Manca, 1999 — *Manca G. I commenti di Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana e Boccaccio alla 'Divina Commedia' di Dante e il Dartmouth Dante Project. Comunicazione tenuta alla 19ª Conferenza annuale dell'American Association of Italian Studies, Eugene, Oregon, 15– 17 Aprile 1999. URL: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/maruca/commenti.pdf> (дата обращения: 12.04.2022).*

Old, 198 — *Old Y.O. The Reading and Preaching of The Scripture. Cambridge: Eerdmans, 1998. Vol. 1. 383 p.*

Parker, 1993 — *Parker D. The Medieval Roots of Commentary in the Renaissance // Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance. Durham, NC and London: Duke University Press, 1993. Pp. 25–52.*

КОММЕНТАРИЙ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Pepin, 1999 — *Pépin J.* La Théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande // Dante, mito e poesia: atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23–27 giugno) / eds. M. Picone, T. Crivelli. 1997 Firenze: Cesati, 1999. Pp. 51–68.

Roush, 2002 — *Roush Sh.* Hermes' lyre: Italian poetic self-commentary from Dante to Tommaso Campanella. Toronto: University of Toronto press, 2002. 240 p.

Sandkühler, 1967 — *Sandkühler B.* Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition. München: Hueber, 1967. 291 S.

Singleton, 1949 — *Singleton Ch.S.* An essay on the Vita Nuova. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1949. 168 p.

Villa, 1997 — *Villa C.* I commenti ai classici fra XII e XV secoli // Medieval and Renaissance scholarship: proceedings of the second European science foundation workshop on the classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance (London, The Warburg institute, 27–28 November 1992) / ed. N. Mann and B. Munk Olsen. Leiden, N.Y., Köln: Brill, 1997. Pp. 19–32.

# **АВТОКОММЕНТАРИЙ: ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ**



## ИЛЛЮСТРАЦИИ РОМАНА «ОБРУЧЕННЫЕ» КАК ОСОБЫЙ ЖАНР АВТОРСКОГО КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТУ

**Информация об авторе:** Елена Маццола, кандидат филологических наук, переводчик, директор Центра Европейской Культуры «Данте», Театральный пер., д. 4, 61057 г. Харьков, Украина.

mazzola.ele@gmail.com

**Аннотация:** Данная статья посвящена вопросу определения действительных границ романа «*I promessi sposi*» («Обрученные») итальянского писателя XIX века А. Манцони. Читателю открывается, прежде всего, сложная и многосоставная структура произведения, в котором присутствуют две различные текстовые части — сам роман и повесть «*Storia della colonna infame*» («История позорного столба») — вместе с целой системой иллюстраций, полностью выдуманных самим автором. В окончательной версии произведения, датированной 1840-42 годами и изданной Манцони, слова и образы совместно порождают единый, целостный, и одновременно и трехчастный текст. Большинство критиков до сих пор не воспринимают триединую структуру «Обрученных» в качестве основного фактора для понимания смысла произведения. Однако именно таким сам автор захотел увидеть текст в завершенном виде, после того как он работал над ним больше десяти лет, существенно изменяя его не один раз. В статье предлагается общий обзор иллюстраций «Обрученных», созданных художником Гонином (и другими мастерами, работавшими под его руководством) вместе с Манцони, а также первая попытка их анализа и классификации. Учитывая постоянное вмешательство Манцони в работу художников, его стремление самому определять мельчайшие детали воплощения рисунков (техника, приемы, цвета, источники, расположение в системе изображение-изображение и изображение-текст) и напрямую участвовать в процессе создания виньеток, можно утверждать, что иллюстрации романа возникли и функционируют как очень специфический тип комментария автора произведения к своему собственному тексту.

**Ключевые слова:** итальянская литература, XIX век, А. Манцони, «Обрученные», иллюстрации, авторский текст, литературный жанр, комментарии.

© 2024 Elena Mazzola

## ILLUSTRATIONS FOR THE NOVEL *I PROMESSI SPOSI* (*THE BETROTHED*) AS A PARTICULAR GENRE OF AUTHORIAL COMMENTARY ON THE TEXT

**Information about the author:** Elena Mazzola, PhD in Philology, Translator, Director, Center of European Culture “Dante”, Teatral’nyi per. 4, Kharkiv, Ukraine.

mazzola.ele@gmail.com

**Abstract:** This article deals with understanding the real boundaries of the novel *I promessi sposi* (*The Betrothed*) by the Italian writer of the 19<sup>th</sup> century A. Manzoni. To the reader’s attention is, first of all, revealed the complex and compound structure of the



work which consists of two separate textual parts — the novel and the short essay “Storia della colonna infame” (“History of the Column of Infamy”) — together with a whole system of illustrations entirely thought out by the same author. In the final version of the work, that dates 1840–42 and was published by Manzoni himself, words and images go together in generating a unique, entire though at the same time tripartite text. So far most of the critics do not consider the tri-une structure of *The Betrothed* as a major factor for understanding its real meaning. However, the author wanted to see it realized exactly in that way, and thus came after he had worked on his text for more than ten years significantly changing it more than once. This article proposes a general view on the illustrations of *The Betrothed*, created by the artist Gonin (with some other craftsmen he directed) together with Manzoni and is also a first attempt of analysis and classification. Considering the constant intervention of Manzoni in the work of the artists and the way he was determining even the smallest details of the drawings’ realization (techniques, methods, colors, sources, position concerning the relation image-image and image-text), directly participating in the process of creation of the vignettes, we support the thesis that the illustrations of the novel appeared and function as a very specific type of commentary by the author of the work to its own text.

**Keywords:** Italian literature, XIX century, A. Manzoni, illustrations, author’s text, literary genre, commentaries.

После выхода в свет первого издания своего романа (в 1827 году) Мандзони тщательно переписал текст, занимаясь скрупулезной лингвистической правкой, направленной главным образом на устранение диалектизмов. К тому моменту, редактирование, в том числе и смысловое, уже было закончено: таким образом была создана вторая версия романа.

Роман, как известно, существует в трех версиях. Первая — известная под названием «*Fermo e Lucia*» — не была опубликована, хотя рукопись была передана нескольким друзьям писателя. Во второй Мандзони занят смысловой правкой, он радикально меняет название (с «*Gli sposi promessi*» на окончательное «*I promessi sposi*») и композицию произведения. Именно этот роман, опубликованный Мандзони в 1827 году, делает его знаменитым в Италии и Европе. При подготовке третьей версии Мандзони занят языком, которым до сих пор он остается все еще крайне недоволен. В результате работы над третьей версией появляются «Обрученные» — роман, опубликованный между 1840–1842 годами, который сегодня известен как окончательный авторский текст.

Параллельно с работой над языком романа Мандзони также решил снабдить новое издание иллюстрациями, опубликовать его отдельными выпусками и вынести одно из исторических отступлений (события, описанные в «Истории позорного столба», изначально находились в пятой главе романа) за пределы романа, подчеркнув его роль заключительного текста в томе. Причины желания издать иллюстрированный

текст кроются отчасти в моде того времени: во Франции появилось много иллюстрированных изданий (Дон Кихота, Жиль Бласа, свифтовского Гулливера, Мольера, Лафонтена), и Мандзони, который имел возможность ознакомиться с ними и оценить их, был ими вдохновлен. Однако решение Мандзони зависело также и от причин социально-экономических: в то время проблема подпольных издательств была достаточно распространенной в Италии, разьединенной и территориально, и в языковом отношении. Мандзони пишет книгу не на диалекте, доступную в языковом смысле в любой части Италии, в силу чего за пределами Ломбардии ее имел возможность переиздать и продавать в свою пользу, не согласуя своих действий с автором, любой владелец типографии, формально ограниченный законами, но, на самом деле, по факту ничем не скованный.

Решая взяться за столь трудную работу по подготовке богато иллюстрированного издания, Мандзони надеется победить конкуренцию нелегальных издателей, поскольку убежден, что обилие изображений может стать помехой для мелких типографов, которые, конечно же, не имели в своем распоряжении необходимых для оплаты иллюстраторов и гравёров средств. Таким образом, писатель становится буквально своим же собственным издателем, самолично и от начала до конца заботясь обо всех деталях готовящегося издания. Этот напряженный труд начал приносить свои плоды в 1840 году, когда были отданы в печать первые выпуски, и завершился в 1842-м, когда под произведением было поставлено слово «Конец»<sup>1</sup>. Необходимо подчеркнуть, что речь шла именно о создании принципиально нового текста, а не только о редактировании, и что именно это произведение, взятое в своей целостности, мы считаем *авторским текстом*, окончательным и наиболее полным, таким, который сам Мандзони посчитал завершённым. Таким образом, в процессе чтения и анализа нам нужно суметь увидеть перед собой цельный текст в совокупности всех его составляющих, или точнее сказать — как недавно начали утверждать некоторые итальянские

<sup>1</sup> Перипетии издания 1840–42 гг., опубликованного миланскими типографами Гульельми и Редаэлли, были воссозданы в деталях Марино Парэнти и Фернандо Маццокка [Parenti, 1945; Mazzocca, 2000]. Добавлю только, что с издательской точки зрения это предприятие было полнейшим провалом: слишком дорогое для Мандзони, который в ту пору столкнулся с экономическими трудностями, связанными с его семейным положением, и неэффективное по отношению к поставленной им цели остановить выпуск нелегальных изданий: пока его окончательный текст печатался, выходили всё новые «пиратские» версии иллюстрированных изданий. Заметим, однако, что провал касался не только и не столько коммерческого аспекта, но прежде всего, что мы и продемонстрируем в данной работе, художественного (в том смысле, что намерения писателя не были поняты).

критики — *триединое* произведение, объединенное под общим названием «Обрученные», указанным на первом форзаце, но состоящее из трёх различных и явно отграниченных друг от друга компонентов: 1) новая редакция текста романа в узком смысле, имеющая полное название «Обрученные. История, происшедшая в Милане в XVII веке, найденная и переработанная Алессандро Мандзони» («I promessi sposi. Storia Milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni») 2) «История позорного столба» («Storia della colonna infame») (издаваемая впервые) и 3) корпус иллюстраций. Долгое время это неслиянное и нераздельное единство превратно истолковывалось литературными критиками, которые ограничивались либо изучением (как герменевтическим, так и строго лингвистическим) исключительно собственно текста последней версии романа, либо изучением его предыстории, либо же изучением корпуса иллюстраций и «Истории позорного столба», рассматриваемых как совершенно посторонние, оторванные от романа части. Так родилась и распространилась идея о том, что «Обрученные» — лишь одна из трёх созданных автором частей, — идея, которая, по нашему мнению, коренным образом извращает саму природу его творения, препятствуя пониманию авторского замысла и его значения. Только совсем недавние исследования рассматривают произведение Мандзони в целом — особенно нужно отметить группу ученых из отдела гуманитарных исследований Неаполитанского университета имени Фридриха II<sup>2</sup>.

\* \* \*

Мандзони начал задумываться над проектом иллюстрированного издания в 1837 году, когда попросил известного художника Франческо Айеца выполнить некоторые подготовительные рисунки, которые, однако, не показались ему вполне подходящими (тем не менее, в окончательный вариант издания вошли две гравюры с его подписью). Двумя годами позднее Массимо Д'Адзельо представил Мандзони туринского художника Франческо Гонина, которому писатель и доверил дальнейшую работу. Встреча с Гониним, как сам Мандзони впоследствии говорил, была действительно огромной удачей, пото-

<sup>2</sup> Благодаря неаполитанской школе в 2014 году было выпущено полное иллюстрированное и комментированное издание «Обрученных» крупным миланским издателем Риццоли [Manzoni, 2014], именно на него я ссылаюсь при цитировании текста романа и «Storia della colonna infame». В этом же издании находится важная статья Джанкарло Алфано о месте иллюстраций в комплексе произведения [Alfano, 2014].

му что иллюстратор оказался «готовым к абсолютному согласию с написанным и наделенным редкой способностью уподобляться духу автора»<sup>3</sup>. Мандзони выбрал Гонина в качестве основного рисовальщика, главного толкователя или даже, как он сам это определил, «переводчика» своего произведения. Наряду с ним писатель вовлек в работу группу граверов из разных стран, руководство которой отдал Луиджи Сакки (чье имя можно прочесть на многих виньетках), и других художников: Паоло и Луиджи Риккарди (соответственно рисовальщика фигур и пейзажиста), Джузеппе Сеньи (портретиста), Луиджи Бизи (панорамная живопись) и Федерико Мойя (специалист по перспективе). Помимо двух упомянутых изображений, принадлежащих Айецу, в финальном издании были также использованы один рисунок Луи Буланжера и три иллюстрации Массимо Д'Адзельо. Привлечение к работе над изданием столь большого количества мастеров, связанное отчасти с техническими требованиями, отчасти с самим объемом материала вкупе со спешкой Мандзони по выпуску издания, ни в коей мере не умаляет фундаментальной роли Гонина, который остается главным интерпретатором творения, как с количественной точки зрения (им выполнены 90% виньеток), так и с идеологической.

Редакция 1840–1842 годов рождается как единое целое с изображениями, что наглядно показывает частая переписка Мандзони и Гонина, из которой мы узнаем, как тщательно Мандзони следил за всеми деталями корпуса иллюстраций: от содержания до формы, размеров, вплоть до сугубо технических деталей их выполнения или расположения на страницах. Мы узнаём также, что для Мандзони не идет речь о примате текста над изображениями, но о создании нового, цельного текста. Ведь параллельно с созданием виньеток, Мандзони работает над редактированием версии 1827 года и порою доходит до того, что заявляет о своей готовности изменить текст, если тот не будет соответствовать требованиям иллюстратора. Например, в авторском замечании, касающемся виньетки под номером 237, приводится цитата из романа: «закрыл лицо руками» («*si coperse colle mani il volto*»), чтобы описать выражение стыда Безыменного в присутствии кардинала Федерико Борромео наутро после знаменитой ночи. Но написав *volto* — лицо, Мандзони делает приписку в скобках, в которые обычно помещает всевозможные дополнительные замечания по поводу сюжета виньеток: «или *fronte* — лоб, если художнику так покажется

<sup>3</sup> «Disposto ad un'adesione assoluta allo scritto e dotato di una rara assimilazione del suo spirito» [Da Vià, 1989].

более удачным; в таком случае будет изменен текст»<sup>4</sup>, то есть выражает готовность подчинить текст изображению во имя качества изображения. На виньетке, сопровождающей издание сорокового года, Безыменный прикрывает «лицо», то есть не понадобилось заменять его на «лоб», но предложение Мандзони, которое мы находим в рукописи, представляется значимым для понимания решимости писателя в точности соглашаться с требованиями иллюстратора.

С другой стороны, нам известны и противоположные примеры, случаи, когда Мандзони просил Гонино внести изменения в уже выполненные работы:

<...> если бы в этой фигурке действительно было что-то, что нужно изменить, ты бы проявил ангельское терпение и убрал немного карандаша, добавил побольше белого и сделал бы прекрасную вещь безупречной. Что скажешь? Что я зануда? Меня таким задумала природа, и потом к этому приложил руку и ты<sup>5</sup>.

Или вот, еще более явно:

<...> только одно из этих изображений не произвело на нас такого впечатления, как другие, это расположенная вначале фигура убегающей Лючии: и ты наверняка заметил, что и мы, смотря ее, остались как-то холодны к ней. *Valeat quantum valere potest*; но я о ней размышлял (потому что что-то меня смущало в ней), и я бы тебе в любом случае сказал об этом, даже без достигнутого теперь между нами согласия, которое подвигло сказать это именно сейчас<sup>6</sup>.

Итак, если иногда Мандзони оставляет за Гонино свободу выбора, предлагая ему различные варианты иллюстраций, то в других случаях именно автор настаивает на выборе того или иного варианта — что-

<sup>4</sup> «<...> o la fronte, se all'artista torna meglio; e in questo caso, si muterà il testo». Цит. по: [Alfano, 2014, p. 1267].

<sup>5</sup> «<...> se ci fosse davvero qualcosa da ritoccare in quella figurina, tu avrai la santa pazienza di levare un po' di lapis, mettere un po' di bianco, e render perfetta una cosa già bellissima. Che ne dici? Ch'io sono un seccatore? Sono stato abbozzato tale dalla natura, e finito da te» [Manzoni, 1881, p. 46].

<sup>6</sup> «<...> uno solo di questi disegni non fece l'impressione degli altri, ed è quella iniziale che ha la figura di Lucia in atto di fuggire: e tu devi esserti accorto che anche noi che l'abbiamo veduta in tua presenza, a quella sola siam rimasti un po' freddi. *Valeat quantum valere potest*; ma io l'avevo sulla coscienza, e te ne avrei parlato, quand'anche questo nuovo consenso non m'avesse stimolato a farlo ora» [Manzoni, 1881, p. 23].

бы сильнее проглядывала связь между изображениями и чтобы они не входили в противоречие друг с другом.

Результатом этого творческого союза становится настолько сильная связь между текстом и изображениями, что абсолютная непрерывность изобразительного и текстуального рядов вызывает в читателе ощущение нахождения перед единым, хотя и разнородным, *текстуальным континуумом*. Таким образом, изображения полноправно участвуют в выражении смысла произведения, и, если мы будем учитывать, что роман Мандзони строится на плотном наслоении смыслов, которое автор реализует через постоянное использование рекурсивной техники *mise en abyme*, внутренних рифм и зеркальных отсылок, которые связывают то, что сказано прямым текстом, с тем, что сказано иначе, между строк, станет ясно, что иллюстрации вплетаются в плотную канву текста, не раскрывая глубины ее тайны, но освещая именно те *места преткновения*, которые указывают нам на кажущуюся неиссякаемой глубину.

В этой статье нам хотелось бы предложить общий взгляд на систему иллюстраций «Обрученных», созданных Гонином вместе с Мандзони. Точкой отсчета, от которой мы отталкиваемся, приступая к анализу, является попытка посмотреть на виньетки как на определенного рода *зауалированный комментарий автора к своему собственному тексту*. Ведь очевидно, что повествование и иллюстрации не представляют собой текст одного и того же качества: текстуальный континуум произведения не является единообразным хотя бы по той простой причине, что в нем используются разные кодировки, а также потому, что одна ее часть принадлежит *перу* другого автора, или со-автора, который, однако, не призван сообщить ничего такого, что бы отличалось от уже сказанного голосом писателя, а должен *перевести* его на другой язык, усилить его с помощью «изобразительного эха», верно интерпретировать его, четко следуя всем авторским инструкциям. Учитывая постоянное и решительное вмешательство Мандзони, состоящее из резких и необсуждаемых «да» и «нет», его решимость подробно определять мельчайшие детали воплощения будущих рисунков (техника, приемы, цвета, источники, расположение относительно связи «изображение-изображение» и «изображение-текст»), участие в работе над созданием виньеток и склонность в некоторых случаях оставлять за собой право последнего штриха, мы осмеливаемся утверждать, что иллюстрации возникли и функционируют как очень специфический тип комментария автора произведения к своему собственному тексту.

Необходимо принять во внимание, что данная статья есть не более чем краткое введение в тему с несколькими примерами. Начав ис-

следовать отношения между текстом и образом, мы в скором времени осознали, что присутствие иллюстраций в тексте неизбежно отсылает к необходимости полностью перечитать произведение в свете тех смыслов, что аккумулированы в них. Здесь есть все основания как для нового целостного анализа романа, так и для углубленного изучения отношений между текстом и образом во всем комплексе произведения (включая, разумеется, и «Историю позорного столба»). Очевидно, что эта работа не может быть произведена в столь кратком исследовании, в котором мы ограничимся изложением общего видения того, что кажется нам несущей конструкцией *изобразительного комментария* Мандзони-Гонина, с несколькими тематическими углублениями, имеющими своей целью помочь читателю осознать важность той роли, которую играет в совокупности произведения это новое и совершенно *иное* авторское слово<sup>7</sup>.

\* \* \*

Произведение, которое Мандзони заканчивает публиковать в 1842 году, состоит из нескольких частей. Том открывается двумя форзацами, первый из которых дает роману общее название и представляет в форме собирательного символического изображения главных героев романа, в то время как второй — в переписке с Гониним названный Мандзони «типографским» или «смешанным форзацем», потому что выполнен с помощью типографских шрифтов и гравировки — знакомит читателя со структурой произведения, уже на этом этапе сообщая читателю, что в нем присутствуют два разнородных текста и изображения.



Отметим также, что на этом форзаце Мандзони делает недвусмысленное заявление относительно его собственной роли: автор — это

<sup>7</sup> Характер данного исследования приводит к необходимости показать, начиная с этого момента и в дальнейшем, некоторые изображения. Разумеется, я попытаюсь не перегружать ими текст. Изображения взяты с сайта: [https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I\\_promessi\\_sposi\\_\(1840\).djvu/655](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_(1840).djvu/655). Там же находится полная иллюстрированная версия произведения Мандзони. Расположение изображений в данной статье соответствует их оригинальному расположению в тексте романа, согласно замыслу автора.

тот, кто *нашел и переработал* историю, к которой приступает читатель. Затем нам сообщается, что второй текст — «История позорного столба» — издается впервые; внизу — выходные данные, об авторе же (авторах) иллюстраций форзац не упоминает. Таким образом, кажется, что многосоставное произведение имеет лишь одного автора — Алессандро Мандзони, который, найдя историю, берет на себя задачу *переделать* ее. Иллюстрация ко второму форзацу очень символична и, по всей видимости, предоставляет важный ключ к чтению произведения в целом. Достаточно заметить, что в центре изображены не оба главных героя — Ренцо и Лючия, обрученные, — а одна только Лючия, с глазами, обращенными к небу, вскинувшая руки в молитвенном жесте, окруженная чудовищными фигурами, которые пытаются схватить ее, — и с защищающим ее ангелом, осеняющим девушку своими крыльями и заслоняющим от напасти<sup>8</sup>.

За двумя форзацами следуют (по порядку): введение и 38 глав «Обрученных», третий форзац, который связывает последнюю главу романа с началом «Истории позорного столба» и, наконец, введение и 6 глав последней. Введение и 38 глав романа имеют периодически повторяющуюся структуру: над каждой главой (включая введение) расположено изображение, которое несет функцию заглавия, каждая глава начинается с буквицы. В «Истории позорного столба» заголовок появляется только во введении, об остальных различиях поговорим далее. В любом случае, текст и изображения постоянно чередуются с начала до конца тома, достигая общего числа в 504 иллюстрации, расположенные на 864 страницах.

### Заглавные рисунки

Заглавные рисунки представляют собой шесть повторяющихся фигур, которые сменяются на протяжении всего романа, за исключением первой, четырнадцатой и тридцать шестой глав, занимающих особое место. Также и для введения, которое вначале Мандзони не собирался озаглавливать, будет использовано одно из повторяющихся изображений. В письме Гонину от 26 октября 1840 года читаем:

<sup>8</sup> Если мы далее не беремся здесь комментировать столь важную по своей связи с текстом романа фигуру, то это не только по причинам сжатого объема, и не потому, что цели данной работы не направлены на анализ произведения Мандзони. Причины этого кроются именно в том свете, который это изображение проливает на текст произведения: его присутствие предлагает подсказку, ключ к чтению, ключ до такой степени неотъемлемый, что для его комментирования пришлось бы перечитать всё сначала.



<...> введение так пусто смотрится, давай поставим туда маленького доброго гения. Другое изображение не подходит ко второй главе, но подходит к третьей. Поэтому второй главе, которая уже почти готова, не хватает как раз только этой необходимой ей части. Прости, что я тороплю тебя, зная твою загруженность; но ты же понимаешь срочность<sup>9</sup>.



«Добрый гений», который изображен с факелами в руке, сопровождаемый по бокам зеркальными изображениями сатира, преследующего нимфу, послужит заглавным рисунком для четырех глав, включая введение. Другие заглавные рисунки, в порядке их появления, таковы: изображение опускающейся руки с кинжалом, который разделяет две руки, не могущие, таким образом, соединиться (повторяется 6 раз); борьба между орлом и змеей (6 раз); корабль, который качает во время шторма (6 раз); орел с расправленными крыльями (6 раз); собаки, которые выслеживают зайца у норы (6 раз).



Как можно заключить из приведенного отрывка письма Мандзони, изображения были для него важной частью произведения, а их расположение — неслучайным, напротив, связанным с содержанием определенной главы.

Отношения, которые автор устанавливает между заглавным рисунком и текстом находящейся под ним главы, меняются от раза к разу: речь может идти, по крайней мере при первом чтении, об отсылке к психологическому состоянию того или иного персонажа, о предсказании несчастья, которое вот-вот обрушится на кого-нибудь, или о по-

<sup>9</sup> «<...> l'introduzione non istà bene senza, e ci si metterà quella del genietto. L'altra non potrebbe convenire al 2° Cap°; ma conviene benissimo al 3°. Sicché il 2° che è già composto, manca di questa parte necessaria. Scusa se vengo a sollecitarti così, oppresso come sei d'occupazioni; ma tu vedi l'urgenza» [Manzoni, 1881, p. 34].

вторяющейся детали, которая после долгого отступления возвращает читателя к одной из основных линий истории. В любом случае, заглавные рисунки несут важную функцию организации внутритекстовых связей, и, возможно, это единственный уровень, на котором иллюстрации на данный момент изучены (не считая их художественного анализа вне связи с текстом). Но семантическая нагрузка заглавных рисунков связана не только с общим смыслом открываемой ими главы, они вплетаются в канву текста почти так же, как если бы представляли из себя *ярко выраженное слово*, слово, сказанное более явно, более акцентированно, нежели остальные. Помещение этих рисунков в начале глав и тот факт, что они повторяются, уже сам по себе является сигналом их важности. Кроме того, речь идет об изображениях, которые запускают в тексте процессы отсылок и рифм, сподвигающих читателя приостановиться на некоторых ключевых словах, которые могли бы быть упущены читателем, захваченным сюжетом: отвлеченно обозначающая некое слово, мотив или концепт, с легкостью извлекаемый из представленного образа, заглавные рисунки словно внушают читателю нечто, что он затем, даже не отдавая себе в этом отчета, обнаруживает, вчитываясь в текст. И наконец, заглавные рисунки устанавливают диалог с другими изображениями той главы, в которой находятся, или всего произведения в целом, так что при перечитывании романа с опорой на иллюстрации и следовании отсылкам, которые связывают их друг с другом, глубина текста всё более и более открывается, являя новые связующие нити между рассеянными среди поворотов сюжета концептами и предлагая новые трактовки смысла текста.

Приведу здесь только один пример, еще раз оговорив, что это всего лишь начало анализа, требующего более глубокой проверки в контексте всего произведения. Однако же, пути развития смысла, проистекающие из данной гипотезы, ясно прослеживаются уже сейчас. Возьму для примера заглавный рисунок с собаками, которые сторожат зайца у норы:



С самого первого прочтения романа можно заметить, что дон Родриго часто называется «собакой» и что в тексте этот эпитет, безусловно, отсылает к злу, или, более точно, к *лукавому*, к образу самого дьявола. Изображение зла, того зла, которое «охотится» на человека,

и, кажется, не дает ему спастись, часто встречается в романе, и отождествление изображения собаки с изображением явно дьявольским появляется не раз. В одиннадцатой главе диалог текста с изображением становится особо выразительным. Речь идет о Гризо, который:

<...> camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebber contare, scende da' suoi monti, dove non c'è che neve, s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,



se mai gli porti *odore d'uomo* o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due *occhi sanguigni*, da cui traluce insieme l'ardore della preda, e il terrore della caccia. Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una *diavoleria* inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l'autore di quella *diavoleria* ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti<sup>10</sup>.

Все отсылки связаны между собой: с одной стороны, читатель несколько раз видит в тексте образ собак и преследуемого зайца, с другой у него на слуху, что дон Родриго — «собака», а теперь он слышит, как о Гризо (самом верном его слуге) сказано, что он — «волк». И чтобы читатель не упустил этот образ, он предстаёт перед его глазами,

<sup>10</sup> «<...> шёл подобно волку, который, гонимый голодом, подтянув живот, обнаруживая все рёбра, так что их можно сосчитать, спускается с гор, где нет ничего, кроме снега, осторожно пробирается по равнине, то и дело останавливается, приподняв лапу и помахивая хвостом, — “морду кверху подняв, подозрительный воздух вбирает”, — не донесётся ли запах человечесны или железа, настораживает чуткие уши, ворочает налитыми кровью глазами, в которых светятся и жажда добычи и страх перед травлей. Кстати сказать, этот прекрасный стих, если кто желает знать, откуда он, взят из одной неизданной чертовщины о крестовых походах и ломбардцах, которая вскоре увидит свет и будет иметь шумный успех; заимствовал же я его потому, что он пришёлся мне кстати, а источник я указываю для того, чтобы не рядиться в чужое платье: как бы кто-нибудь не счёл это хитрой уловкой с моей стороны, чтобы дать почувствовать мою братскую близость с автором этой чертовщины, что позволяет мне рыться в его рукописях». Все цитаты русского перевода цитируются по электронной библиотеке Royallib.ru. В цитатах слова, набранные курсивом и жирным шрифтом, выделены нами.

четко очерченный, запечатленный без какого-либо пейзажа вокруг него. Кроме того, метафора Гризо-волка нарисована словами, означающими зверство, — зверство, порожденное ненавистью, направленной против человека, ненавистью смертельной. И Мандзони активизирует текстовую составляющую, вводя стих, который дальше комментирует рассказчик, произносящий слова на первый взгляд ненужные, но на самом деле исполненные смысла: он говорит об авторе стиха, который дважды определяет как «чертовщину», и о том, что не имеет с ним ничего общего. И, делая это, он также предупреждает читателя, чтобы тот не думал, будто рассказчик использует некую уловку, но таким образом он, в сущности, призывает его быть начеку, призывает его остановиться и спросить себя, что же он хочет сказать на самом деле. Заметим, что букваца одиннадцатой главы также изображает собак. Речь идет о гончих, которые в тексте сравниваются с брави:



[C]ome un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musci bassi, e con le code ciondoloni, così in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo<sup>11</sup>.

Таким образом, собаки разными способами вводятся в текст для обозначения зла, врага, дьявола, первейшего из всех предателей, злейшего врага человека. И Гризо — самая хищная из собак, он — волк: сильнейший и преданнейший из прислужников дона Родриго, в минуту нужды — когда того настигает чума — он предает его безжалостно и коварно. Любопытен диалог, который происходит между героями незадолго до сцены разоблачения предательства. Читаем в главе XXXIII:

“Griso!” disse don Rodrigo, rizzandosi stentatamente a sedere: “tu sei sempre stato il mio fido.” “Sì, signore.” “T’ho sempre fatto del bene.” “Per sua bontà.” “*Di te mi posso fidare...!*” “*Diavolo!*” “Sto male, Griso.” “Me n’ero accorto”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> «Подобно своре гончих, которые после неудачной погони за зайцем сконфуженные возвращаются к хозяину, опустив морды и поджав хвосты, возвращались в эту сумбурную ночь брави в палацотто дона Родриго».

<sup>12</sup> «— Гризо! — сказал дон Родриго, с трудом поднимаясь и садясь на кровати, — я всегда тебе доверял.

— Так точно, синьор. — Я всегда хорошо относился к тебе. — По доброте своей, ваша милость. — На тебя я могу положиться! — Ещё бы, чёрт возьми! — Мне плохо, Гризо. — Я вижу».

Это «*Черт!*», восклицание, которое могло бы означать «Как же нет!», то есть «Конечно, несомненно!», звучит как слово, обличающее того, кто спустя несколько строк будет назван доном Родриго «бессовестным предателем» и «негодяем», а рассказчиком — «презренным». К тому же Мандзони так скоро избавится от этого предателя, точно он в высшей степени противен ему. Вот что мы читаем буквально через три строчки после эпизода с предательством хозяина:

Il Griso rimase a scegliere in fretta quel di più che potesse far per lui; fece di tutto un fagotto, e se n'andò. Aveva bensì avuto cura di non toccar mai i monatti, di non lasciarsi toccar da loro; ma, in quell'ultima furia del frugare, aveva poi presi, vicino al letto, i panni del padrone, e gli aveva scossi, senza pensare ad altro, per veder se ci fosse danaro. C'ebbe però a pensare il giorno dopo, che, mentre stava gozzovigliando in una bettola, gli vennero a un tratto de' brividi, gli s'abbagliaron gli occhi, gli mancaron le forze, e cascò. Abbandonato da' compagni, andò in mano de' monatti, che, spogliatolo di quanto aveva indosso di buono, lo buttarono sur un carro; sul quale spirò, prima d'arrivare al lazzeretto, dov'era stato portato il suo padrone<sup>13</sup>.

И больше о Гризо читатель ничего не услышит.

Уже начало анализа показывает, что в произведении Мандзони слова и образы вместе участвуют в построении тех концептов, которые проходят через весь текст, создавая его смысл. В этом удивительном пересечении языков (изобразительного и текстуального) расположение и повторяемость заглавных рисунков, несомненно, играет фундаментальную роль. И действительно, если бы мы попытались проследить концепты, сформированные другими повторяющимися заглавными рисунками, то перед нами бы предстали тематические линии, столь же очевидные, сколько необходимые для понимания глубинного смысла романа. Достаточно вспомнить о двух руках, которые не могут соединиться, и о теме венчания, которая лежит в основе всего

<sup>13</sup> «Гризо остался отобрать наспех ещё кое-что, что могло ему пригодиться. Сложив всё в узел, он вышел. Он всё время старался не прикасаться к монатти и следил, чтобы и они не коснулись его. Но в последний момент, когда он второпях шарил повсюду, он взял-таки, около самой кровати, одежду своего хозяина и, не задумываясь о последствиях, встряхнул её, чтобы посмотреть, не окажется ли там денег. Однако задуматься об этом ему пришлось на следующий день, когда в самый разгар кутежа в каком-то кабаке он вдруг почувствовал озноб, в глазах у него потемнело, силы оставили его, и он повалился наземь. Покинутый товарищами, он попал в руки монатти, которые, взяв всё, что было у него ценного, бросили его на повозку. Здесь он и испустил дух, не добравшись до лазарета, куда перед этим снесли его хозяина».

романа. Но все эти случаи чрезвычайно символически многосмысленные и заслуживают точного и тщательного анализа.

### Монтаж изображений. Мандзони — режиссер

Из «инструкций», посланных Гонину, мы узнаем, что Мандзони дал художникам очень точные указания не только относительно количества, содержания и размера виньеток, но и их расположения в тексте. Мандзони определил, какие картины должны живо запечатлеть его историю в умах читателей и скомпоновал («смонтировал») изображения словно кинорежиссер: располагая подряд одни только изображения, мы обнаруживаем перед собой некую последовательность, которая мгновенно, действенно и наглядно воссоздает смысл описанных в тексте романа событий.

Возьмем для примера сцену из третьей главы, в которой Ренцо предпринимает первую попытку разрешить свою нелегкую ситуацию, полагаясь на закон и человеческую справедливость. «Даже если тиран» — дон Родриго — «совершает преступление против обычного простолюдина» — думает Ренцо, последовавший совету Аньезе — «то закон все же должен быть для всех един, и есть тот, кто знает его и чей долг — заставить других выполнять его». В результате, Ренцо обращается к адвокату, которого Мандзони вводит как описательно — «*quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso, e una voglia di lampone sulla guancia*»<sup>14</sup> — так и визуально.



Имя адвоката читателю не раскрывается (никто его, кажется, не помнит), зато мы знаем, что его характерное прозвище — *Azzeccagarbugli* («крючоктвор»; буквально — тот, кто распутывает узлы/клубки). В ходе развития истории этот Крючоктвор окажется самым развращенным прислужником власть имущих и, в первую очередь, того самого дона Родриго, защиты от которого пришел искать

<sup>14</sup> «<...> этого доктора, он такой длинный, тощий, лысый, с красным носом и малиновой родинкой на щеке».

Ренцо. Здесь он впервые вводится в действие. Описанная Мандзони сцена строится вокруг недоразумения: вначале Крюкотвор принимает Ренцо за одного из бандитов (именно такого рода личности и обращались обычно к адвокату, со свойственной автору пронизательностью замечает Мандзони) и принимает вид дружелюбного сообщника, роясь в указах, чтобы понять, как бы лучше помочь ему, но стóбит ему понять, кто перед ним, как ситуация резко меняется и всякая возможность диалога уничтожается.

Проследим эту сцену так, как ее изобразил Гонин, следуя точным инструкциям Мандзони:



Последовательность изображений представляет нам вектор рассказанной Мандзони истории: Ренцо приближается к человеческой справедливости и сначала кажется, что та готова предложить ему свою поддержку, но внезапно стыдит и прогоняет. Очевидна первоначальная близость героев и их постепенное отдаление: длительный рассказ получает в изображениях свое кратчайшее выражение.

Заметим, что Крюкотвор появится в романе снова — как в тексте, так и на рисунках — в той же своей роли развращенного адвоката, постоянного гостя на пирах власть имущих. Но в качестве главного героя мы увидим его лишь в главе XXV, после обращения Безыменного и последующего освобождения Лючии, то есть в тот момент, когда благодаря решительному вмешательству кардинала Борромео цепочка зла, порожденная властью, разорвется:

Al paesetto di Lucia e in tutto il territorio di Lecco, non si parlava che di lei, dell'innominato, dell'arcivescovo e d'un altro tale, che, quantunque gli piacesse molto d'andar per le bocche degli uomini, n'avrebbe, in quella congiuntura, fatto volentieri di meno: vogliam dire il signor don Rodrigo. <...> Una buona parte di quest'odio pubblico cadeva ancora sui suoi amici e cortigiani. Si rosolava bene il signor podestà, sempre sordo e cieco e muto sui fatti di quel tiranno; ma alla lontana, anche lui, perchè, se non aveva i bravi, aveva i birri. Col dottor Azzecagarbugli, che non aveva se non chiacchiere e cabale, e con altri cortigianelli suoi pari, non s'usava tanti riguardi: eran mostrati a dito,



e guardati con occhi torti; di maniera che, per qualche tempo, stimaron bene di non farsi veder per le strade<sup>15</sup>.

Из представленного отрывка видно, что на этот раз выгнан *он*: Azzecagarbugli оказывается отвергнутым человеческим обществом, и именно при появлении этого изображения он уйдет из повествования.

Иллюстрированное Гонином издание характеризуется подобным же образом «смонтированными» рядами изображений: сочетание виньеток, которые перемежаются в различных эпизодах, раскрывает основное направление действия и подчеркивает смысл, делая очевиднее в глазах читателя наиболее глубинное значение, то, которое заключает в себе голос самого автора. Другие сцены, в которых мастерски реализован метод монтажа, — это уже процитированная сцена предательства Гризо (глава XXXIII) и, возможно наиболее богатая «кинематографическими» деталями сцена в Лазарете (глава XXXV), в которой фра Кристофоро сопровождает Ренцо «от порога до порога», помогая ему простить своего злейшего врага дона Родриго, позволяя ему таким образом возродиться, начать жить заново — и встретиться с Лучией.

## Буквицы

Все главы «Обрученных» и «Истории позорного столба», а также оба введения начинаются с виньетки — буквицы. Эти изображения

<sup>15</sup> «В деревушке Лючии и во всей округе Лекко на другой день только и было разговору, что о ней, о Безымённом, об архиепископе и ещё об одном человеке, который, как ни любил он, чтобы его имя упоминалось людьми, всё же при настоящих обстоятельствах предпочёл бы, чтобы о нём говорили поменьше, — мы имеем в виду синьора дона Родриго. <...> Добрая доля этой всеобщей ненависти падала также на его друзей и приспешников. Хорошо попало синьору подеста, неизменно глухому, слепому и немому ко всем выходам этого насильника, правда, тоже за глаза, ибо если в его распоряжении не было бравы, зато были сбиры. С доктором Крючоктвором, у которого на уме были лишь сплетни да ябеды, и с другими, ему под стать мелкими подлипалами, церемонились гораздо меньше: на них прямо показывали пальцами и поглядывали исоса, так что они предпочли некоторое время не показываться на улице».



тоже появились в тексте по волю Мандзони, который детально структурировал художников относительно того, что именно должно быть изображено. Таким образом, буквицы существуют как полноценная часть процесса повествования и, как и все остальные изображения, служат тому, чтобы предельно точно эксплицировать для читателя заложенный в нем смысл. Более того, то что они являются частью слова, делает их точкой максимального выражения того изобразительно-словесного единства, которым характеризуется произведение в целом. В этом специфическом жанре творческие решения Мандзони также очень разнообразны, однако прежде всего нам нужно обратить внимание на то, что здесь происходит раскрытие совершенно иных смысловых линий, выявление и описание которых требует отдельного исследования. Здесь я только попробую продемонстрировать некоторые общие черты, которые с одной стороны объединяют, с другой стороны отличают между собой придуманные Мандзони буквицы.

Первая разновидность буквиц — это рисунок, с легкостью соотносимый с примыкающим к нему повествованием, первая буква первого слова которого изображает описанный в повествовании объект. Например, в первом введении мы видим человека, который читает за столом в кресле. Впоследствии мы догадываемся, что это изображение рассказчика, трудящегося над манускриптом, из какового он узнает ту историю, которую собирается рассказать. С первой же фразы произведения заметно, как сильно изображения вплетаются в канву повествования: «L», первая буква романа, состоит из спинки и подлокотника кресла, изображенного на рисунке-инициале.



'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo...<sup>16</sup>

К тому же, мы не можем не заметить, что начало текста сразу же раскрывает перед нами свою сложность: вслед за инициалом идет слово «История» («Historia»), написанное в архаичной форме, поскольку манускрипт является трудом анонимного писателя XVII века, и с большой буквы, как и слово «Время» (Tempo); и на типографском форзаце

<sup>16</sup> «История может, поистине, быть определена как славная война со Временем...»

мы уже два раза видели слово «история», — следовательно, история прямо и настойчиво указывается в качестве *темы* (в лингвистическом смысле противопоставления тема-рема) произведения.

Есть и другие буквицы, выстроенные подобным образом и, по сути, к этому типу принадлежат буквицы первой и последней глав романа. Первая представляет собой букву «Q» под неким сводом, напоминающим руины арочного моста, типичного для пейзажа той местности, сквозь который протекает ручеек. И таким образом оформленная «Q» ознаменовывает начало слов, для обычного читателя обозначающих истинный зачин романа:



uel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno...<sup>17</sup>

Последняя же буквица романа — это «U», высеченная в форме оконного проема, из которого, высунувшись почти целиком, выглядывает Аньезе, чтобы, преодолев тысячу невзгод, снова обнять дочь Лючию:



na sera Agnese sente fermarsi un legno all'uscio<sup>18</sup>.

Столь хорошо выделенная «U» четко раздается в слове «*uscio*» (дверь/выход), одном из тех слов, которые участвуют в создании ключевого концепта романа: дверь (*uscio*), порог (*soglia*), комната (*stanza*) — слова, обозначающие, что в мире романа пространственное измерение и измерение временное имеют странные границы, которые люди по ходу истории (и Истории вообще, и любой особой истории) могут постоянно, в том или ином смысле, решаться пересекать.

Вторая разновидность буквиц состоит в изображении одной или нескольких человеческих фигур с расположенной рядом буквой или буквами, с которых начинается текст. Фигуры эти — чаще всего персонажи романа, как в случае третьей главы, в которой мы видим Лючию, прогуливающуюся с осторожным и озабоченным видом:

<sup>17</sup> «Тот рукав озера Комо, который тянется к югу между двумя непре-  
рывными цепями гор...»

<sup>18</sup> «Как-то вечером Аньезе услышала, как у ворот остановился экипаж.»



Написанная рядом с фигурой буква «L» — это начальная буква имени героини, а также фразы «Lucia entrò nella stanza terrena»<sup>19</sup>, которая, на мой взгляд, является фундаментальной для раскрытия смысла романа (собственно, в русле концепта порог-дверь и т.п.). Необходимо также отметить, что Гонину пришлось переделать этот рисунок после высказанной Мандзони критики (уже процитированной здесь, см. сноску 6) на предыдущий вариант, выполненный художником. Критические замечания Мандзони (которые следовали за долгим рядом восхвалений и оценок других просмотренных виньеток) показывают, что он был весьма требователен к Гонину, который на этот раз не подправил, а полностью переделал виньетку. Новая версия (здесь приводимая) настолько понравилась Мандзони, что писатель выбрал ее для рекламной афиши нового издания. По поводу этих важнейших решений автора мы здесь ограничимся лишь одним замечанием: снова Мандзони предъявляет читателю не двух обрученных, а только Люцию.

К той же разновидности буквиц относятся и аллегорические изображения:



quella sedizione del giorno di san Martino e del seguente, parve che l'abbondanza fosse tornata in Milano, come per miracolo<sup>20</sup>.

Изобилие с пустым рогом (глава XXVIII), — это персонифицированное изображение склонности людей к легковерию и желанию чуда на поверку оказывающегося иллюзией. Этим изображением Мандзони заклеймляет человеческое невежество и безответственность. Последствия фальшивого *изобилия* будут явленные в другом аллегорическом

<sup>19</sup> «Люция вошла в нижнюю (досл. «земную») комнату». Я говорю, что это одна из наиболее важных фраз в романе, потому что слово «земная» намекает на то, что Люция, наиболее «небесный» из всех персонажей, с этого момента «спускается» и входит в земное пространство истории.

<sup>20</sup> «После бунта в день Сан-Мартино и на следующий за ним день казалось, что изобилие, словно чудом, вернулось в Милан».

ческом изображении: чумы, зримо входящей в текст в начале тридцать первой главы и начинающей действовать как полноправный персонаж истории, в том числе и благодаря силе изображения:



a peste...

И в этом случае, и дальше (таким же образом изображены *голод*, *толпа*, некоторые второстепенные персонажи), речь идет о фокусировке на том, кто совершает действие, кто или что действует по ходу истории.

Третья группа буквиц ставит крупное изображение самой буквы (первой буквы первого слова текста) в центр виньетки — так, чтобы оно занимало всё её пространство, и сопровождалось, по указанию Мандзони, «цветочными украшениями»:



Буквицы этой категории присутствуют прежде всего в «Истории позорного столба» (включая введение и за единственным исключением — первой главы), в то время как в «Обрученных» мы находим их лишь один раз в десятой главе и во второй раз, в немного видоизмененном варианте, в главе XXXII, для которой Мандзони просит в качестве буквицы:

<...> букву D, которая служит обрамлением гербу Милана: красный крест на белом фоне. Примеч. Красный обозначается вертикальными линиями<sup>21</sup>.

Исходя из этой «D» я попытаюсь осуществить вторую попытку углубленного толкования связи между изображениями, повествовательным текстом и глобальной идеологией произведения.

<sup>21</sup> «<...> un D che serve di cornice all'arma di Milano: croce rossa in campo bianco. NB. Il rosso si indica con linee verticali» [Manzoni, 2014, p. 924]. Обратим внимание на точность указаний Мандзони: он просит изображение определенного цвета на черно-белом рисунке и объясняет, как его выполнить.

Тридцать вторая глава полностью посвящена описанию исторических событий, это одно из тех долгих отступлений, для которых Мандзони находит место на страницах своего романа. Это имеет большое значение для темы литературного жанра исторического романа, в котором автор пробует свои силы и по поводу которого высказывает свои теоретические воззрения. Именно эти воззрения делают его протагонистом европейских литературных споров того времени. Это качество главы важно также и для окончательной структуры, которую Мандзони намеревается придать своему произведению, решительно удаляя некоторые его части, например, девять глав из «Фермо и Лючия», посвященных монахине из Монцы (одному из тех персонажей, которых Мандзони выхватывает из реальности и переносит, преобразуя, в «смешанный мир истории и вымысла»); и заметим, что именно в десятой главе, посвященной истории монахини, находится буква, принадлежащая к характерной для исторических глав подгруппе, — буква «V» с цветочными украшениями. Как будто Мандзони говорит: «в моем вымышленном романе, где все буквы стли образами, есть одна реальная история», а с другой стороны: «мое историческое повествование, в котором только одна буква является образом, составляет единое целое с моим романом».

В этой главе повествуется об исторических событиях, которые разворачиваются при определенных обстоятельствах, в определенное время и в определенном месте: о чуме 1630 года в Милане.



ivenendo sempre più difficile il supplire all'esigenze dolorose della circostanza, era stato, il 4 di maggio, deciso nel consiglio de' decurioni, di ricorrer per aiuto al governatore<sup>22</sup>.

Красный крест на белом фоне — герб города Милана, который, в свою очередь, входит в число персонажей романа через это символическое изображение: город Милан принимает в глазах читателя черты охваченного болезнью тела. Но от читателя не может ускользнуть то, что появление в тексте изображения креста отсылает также и к другим смыслам, ко всем возможным смыслам этого символа. Также в

<sup>22</sup> «Так как становилось всё труднее удовлетворять тяжёлые требования, выдвигаемые обстоятельствами, то в Совете декурионов 4 мая было решено обратиться за помощью к губернатору».

этом случае изображения облегчают, приближают — как если бы они служили увеличительным стеклом — глубинную реальность текста в глазах читателя: появление перед глазами креста помогает ему установить в своей памяти связь с другими деталями — как визуальными, так и текстуальными — которые повторяются и которые подведут его к осознанию одной из главных тем романа.

В глубинном смысле романа крест является элементом, который ставит все остальные элементы на их собственное место. Крест является точкой сборки, определяющей места всех вещей в правильном устроенном универсуме. Изображения в романе работают как зрительное эхо, несущее нам внутренний смысл слова, хоть и прозвучавшего в тексте, но, возможно, нами не расслышанного<sup>23</sup>. В сущности, происходит вот что: читателю посредством изображения дается возможность уловить ключевое слово, несущее определенный посыл, который он затем сможет обнаружить в других частях текста (как повествовательного, так и изобразительного).

В данном конкретном случае читатель постепенно придет к осознанию того, что все герои этой истории рано или поздно оказываются у креста и все они поставлены перед необходимостью выбора — принять этот крест или отказаться от него. И если перечитать текст в этом ключе, то приходишь к пониманию, что это именно так — от начала до конца.

Припоминается, к примеру, иллюстрация к первой главе, воспроизводящая момент появления на сцене одного из главных героев романа — дона Аббондио<sup>24</sup>. При взгляде на эту иллюстрацию становится ясно, что в ней очевидно проступает изображение креста: брави и дон Аббондио расположены в форме креста, фигура курато в шляпе с широкими полями напоминает крест и на часовне также установлено распятие:



<sup>23</sup> Уточним, однако, что эта функция повторения, которую принимают на себя изображения, не становится преувеличенной, не раскрывает глубокой тайны текста и не нарушает художественной глубины.

<sup>24</sup> О важности того факта, что именно дон Аббондио — трусливый курато, с которым так грубо обошлись критики, но который, однако, будет венчать обрученных — первый из главных героев, появляющихся на сцене. См. мою статью [Mazzola, 2020].

Изображение креста появляется здесь с нарочитой экспрессивной силой, почти бессознательно отпечатлевается в сознании читателя, в то время как его совсем нет в повествовательном тексте. И все же, следя за развитием истории и мыслями автора относительно человеческой и божественной справедливости, приходишь именно к образу распятия. Это происходит как бы ступенями: сначала к нему приходят по одному разные персонажи, со своими личными историями, а затем и сам читатель, перед которым открывается суждение Мандзони о смысле человеческой Истории в целом: кажется, что крест, Христос распятый, возвышается спрятанный среди изгибов текста, как центр Истории и всякой частной истории.

Если уже в этой сцене видно, как дон Аббондио пытается уклониться от креста, то дальше читатель станет свидетелем другого момента, когда дон Аббондио напрямую отвергает его:

Quand'ècco si vede spuntare il cardinale, o per dir meglio, la turba in mezzo a cui si trovava nella sua lettiga, col suo seguito d'intorno; perchè di tutto questo non si vedeva altro che un indizio in aria, al di sopra di tutte le teste, un pezzo della croce portata dal cappellano che cavalcava una mula. La gente che andava con don Abbondio, s'affrettò alla rinfusa, a raggiunger quell'altra: e lui, dopo aver detto, tre e quattro volte: "adagio; in fila; cosa fate?" si voltò



indispettito; e seguitando a borbottare: "è una babilonia, è una babilonia," entrò in chiesa, intanto ch'era vôta; e stette lì ad aspettare<sup>25</sup>.

Читателю уже нетрудно будет связать этот поворот назад, спиной к кресту (буквально, как в тексте, так и — с еще больше экспрессивной силой — на изображении) с тем, что является предметом вечного бес-

<sup>25</sup> «Но вот, наконец, показался кардинал, или, вернее сказать, толпа, среди которой кольхались его носилки, окружённые свитой, о чём можно было догадаться лишь по тому, что над всеми головами высоко вздымался крест в руках ехавшего на муле капеллана. Люди, шедшие с доном Аббондио, в беспорядке бросились навстречу этой толпе, а сам дон Аббондио, тшчётно повторив несколько раз: "Да тише вы, станьте в ряд, куда вы? — сердито **повернул назад** и, продолжая бормотать: — Прямо-таки столпотворение вавилонское", — поспешил войти в церковь, пока ещё пустую, и стал там дожидаться прибытия процессии».

покойства, я бы даже сказала, отличительной чертой личности курато: лихорадочная озабоченность спасением собственной шкуры, желание ни в коем случае не подвергнуть свою жизнь опасности. И возможно, читателю придут на ум строки Евангелия: «и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня. Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее»<sup>26</sup>.

Вот как, отталкиваясь от образа креста, текст раскрывает всю линию взаимосвязей, в которых кажущийся очевидным при поверхностном взгляде смысл выявляет всю свою сложность. Например, читатель мало-помалу подойдет к осознанию того, что в тексте крест находится в тесной связи с положением, которое человек призван занимать в мире: положением *правильным* (то есть, положением *праведного* человека и, следовательно, имеющим отношение к *справедливости*), наиболее сообразным со званием человека. Образ креста подведет нас к целой серии изображений, на которых мы видим, как герои встают на колени.

Раскаившаяся в своих грехах монахиня из Монцы изображена на коленях перед распятием, в глубоком сокрушении (глава XXXVII):

La sciagurata, caduta in sospetto d'atrocissimi fatti, era stata, per ordine del cardinale, trasportata in un monastero di Milano; che lì, dopo molto infuriare e dibattersi, s'era ravveduta, s'era accusata; e che la sua vita attuale era supplizio volontario tale



che nessuno, a meno di non toglierliela, ne avrebbe potuto trovare un più severo. Chi volesse conoscere un po' più in particolare questa trista storia, la troverà nel libro e al luogo che abbiám citato altrove, a proposito della stessa persona<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Мф 10:38–39. Впрочем, философия жизни Мандзони была крайне ясна: «Все объясняется Евангелием, все подтверждает Евангелие» («Tutto si spiega col Vangelo, tutto dimostra il Vangelo» [Manzoni, 1997, p. 27].

<sup>27</sup> «Несчастливая, заподозренная в страшных злодеяниях, была переведена по приказанию кардинала в один из миланских монастырей; что там она долго неистовствовала и отпиралась, но, наконец, раскаиваясь, признала себя виновной, и что теперешняя её жизнь стала добровольной пыткой, столь жестокой, что придумать такое — немислимо, разве только совсем лишить её жизни. Кто пожелал бы несколько более подробно ознакомиться с этой печальной историей, тот найдёт её в той книге и в том месте, которое мы уже приводили выше, по поводу той же самой особы».



Ренцо изображен молящимся на коленях целых два раза. Первый — в XI главе, после насильственного разъединения с Лючией. В этом случае текст указывает лишь на то, что Ренцо, взволнованный и разгневанный по поводу причиненной обиды, каждый раз при виде святого образа принимался за молитву, однако не уточняет, вставал ли он именно на колени:

<...> vedendo un'immagine sul muro, si levava il cappello,



e si fermava un momento a pregar di nuovo: tanto che, in quel viaggio, ebbe ammazzato in cuor suo don Rodrigo, e risuscitatolo, almeno venti volte<sup>28</sup>.

Мандзони не проясняет этого и в инструкциях художникам, в которых всего лишь отмечает, что Гонину нужно сделать виньетку, изображающую слова «при виде образа на стене и т.п.». Однако мы знаем, что ни одна из иллюстраций не вошла в издание без одобрения Мандзони, а значит, можем заключить, что именно таким, коленнопреклоненным, и хотел увидеть его автор. Ренцо встанет на колени еще раз в XVII главе, найдя прибежище на ночь во время своего побега в сторону Адды:

Prima però di sdraiarsi su quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato, vi *s'inginocchiò*, a ringraziarla di quel beneficio, e di tutta l'assistenza che aveva avuta da essa, in quella terribile giornata. Disse



poi le sue solite divozioni; e per di più, chiese perdono a Domeneddio di non averle dette la sera avanti; anzi, per dir le sue parole, d'essere andato a dormire come un cane, e peggio<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> «<...> завидев на стене распятие, он снимал шляпу и останавливался, чтобы снова помолиться. Так за время своего странствия он мысленно по меньшей мере раз двадцать то убивал, то воскрешал дона Родриго».

<sup>29</sup> «Но прежде чем растянуться на этом ложе, ниспосланном ему самим провидением, он *преклонил колена* и возблагодарил всевышнего за это благодеяние и за оказанную ему поддержку в этот ужасный день. Потом сотворил свои обычные молитвы и попросил у Господа Бога прощения в том, что не молился вечером накануне, а, наоборот, — выражаясь его собственными словами, — отошёл ко сну как пёс, и даже хуже».

В XXI же главе мы увидим Лючию, стоящую на коленях перед Безыменным, в тот момент, когда охваченная страхом в заточении, она говорит ему «Я в вашей воле — убейте же меня»), и немного спустя — перед Богом, когда она возносит свою молитву Богородице, отдавая себя под Ее защиту. В обоих случаях важность положения Лючии подчеркивается текстуально-изобразительной рифмой:



Преклонит колена, наконец, и сам Безыменный — после своего обращения:

Andò dunque in camera, s'accostò a quel letto in cui la notte avanti aveva trovate tante spine; e vi *s'inginocchiò* accanto, con l'intenzione di pregare. Trovò in fatti in un cantuccio riposto e profondo della mente, le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino; cominciò a recitarle; e quelle parole, rimaste lì tanto tempo ravvolte insieme, venivano l'una dopo l'altra come sgomitandosi. Provava in questo un misto di sentimenti indefinibile; una certa dolcezza in quel ritorno materiale all'abitudini dell'innocenza; un inasprimento di dolore al pensiero dell'abisso che aveva messo tra quel tempo e questo; un ardore d'arrivare, con opere di espiazione, a una coscienza nuova, a uno stato il più vicino all'innocenza, a cui non poteva tornare; una riconoscenza, una fiducia in quella misericordia che lo poteva condurre a quello stato, e che gli aveva già dati tanti segni di volerlo. Rizzatosi poi, andò a letto, e s'addormentò immediatamente <...>



30

<sup>30</sup> «Итак, он вошёл в свою комнату, приблизился к своему ложу, которое было для него столь тернистым в прошлую ночь, и *опустился тут же на колени*, собираясь помолиться. И действительно, в каком-то затаённом и укромном уголке своей памяти он нашёл молитвы, которые его приучали повторять ещё в детстве. Он начал читать их, и эти слова, так долго лежавшие под спудом, одно за другим приходили ему на память, словно клубок ниток, который постепенно разматывается. Необъяснимое, смешанное чувство овладело им: какая-то сладость в этом зримом возвращении к привычкам невинного детства и невообразимая мука при мысли о той пропасти, которую он сам создал между тем временем и настоящим; пламенный порыв искупить свои дела, прийти к новому сознанию, к новому состоянию духа,

Это изображение завершает XXIV главу; в оригинальном издании между цитатой, которую я привела, и иллюстрацией есть целая страница текста: это тоже особая техника Мандзони, который, еще раз напомним, в деталях предусмотрел разбивку текста тома на страницы, для того, чтобы сосредоточить внимание читателя на ключевых моментах повествования.

Однако необходимо сказать, что этим сценам предшествует очень значимый эпизод<sup>31</sup>. В восьмой главе мы видим, как фра Кристофоро встает на колени, чтобы помолиться, объединяя и других (Ренцо, Лючию и Аньезе) вокруг себя — как в словах, так и в положении тела:

Prima che partiate, ” disse il padre, “ preghiamo tutti insieme il Signore, perchè sia con voi, in codesto viaggio, e sempre; e sopra tutto vi dia forza, vi dia amore di volere ciò ch’Egli ha voluto. ” Così dicendo *s’inginocchiò* nel mezzo della chiesa; e *tutti fecer lo*



*stesso*. Dopo ch’ebbero pregato, alcuni momenti, in silenzio, il padre, con voce sommessa, ma distinta, articolò queste parole: “ *noi* vi preghiamo ancora per quel poveretto che *ci* ha condotti a questo passo. *Noi* saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui; ne ha tanto bisogno! *Noi*, nella nostra tribolazione, abbiamo questo conforto, che siamo nella strada dove *ci* avete messi Voi: possiamo offrirvi i *nostri* guai; e diventano un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi! Abbiate pietà di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro amico, concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi<sup>32</sup>.

приближающемуся к чистому детству, к которому он уже вернуться не может, и, наконец, благодарность, надежда на то милосердие, которое могло привести его к такому состоянию и уже дало ему столько знамений этой своей воли. Встав с колен, он лёг на кровать и тут же заснул».

<sup>31</sup> Важно подчеркнуть, что факт предшествования этого эпизода всем остальным, только что приведенным, не означает безусловное и мгновенное его понимание читателем, и речь не идет о том, что оно помогает ему раскрыть всю глубину следующих за ним сцен: это такая деталь, которая помещается в любое место текста для того, чтобы осветить связи между его элементами и сподвигнуть читателя раз за разом возвращаться назад, перечитывать и открывать новые стороны смысла.

<sup>32</sup> «— Перед отбытием вашим, — сказал монах, — помолимся все вместе господу, чтобы в этом странствии он всегда пребывал с вами и прежде всего дал бы вам силы и рвение желать того, что угодно ему самому. — С этими словами он *опустился на колени* среди церкви, *остальные последовали его*

Я полностью привела содержание молитвы фра Кристофоро, желая подчеркнуть это «мы», с которым он обращается к Богу, делая других активно участвующими в молитве, которую они, как это хорошо видно в романе, в тот момент не смогли бы с ним разделить, а также желая подчеркнуть, что именно слова фра Кристофоро выявляют один из важнейших смысловых узлов романа: только с прощением их притеснителя окончательно разрешатся все трудности обрученных. Состояние «смирения» фра Кристофоро, его постоянное нахождение «на коленях» — важный ключ, текст настоятельно подчеркивает это. Монах очень часто (настолько, что читатель вряд ли может не заметить этого) охарактеризован как «прямой» (*ritto*), то есть буквально находящийся в прямом и одновременно «правильном» (*retto*) положении: и когда противостоит врагам, и когда освобождает Лючию от обета безбрачия, — и всегда, когда появляется на сцене. Но его положение *прямоты/праведности*, его «встать в полный рост», его «стоять на ногах» рождается именно как следствие его смирения, его вечного колена-преклонения перед Богом. Он — тот новый человек, который рождается из осознания своих злодеяний, из признания своих проступков, из раскаяния и искупления грехов. И зарождение этого нового человека, встающего, наконец, в полный рост потому, что он понял, что ему свойственно — быть *землей* (смирением, то есть *humilis* — от *humus*, земля) хорошо просматривается в четвертой главе. В ней фра Кристофоро решает принять постриг и публично принести извинение за совершенное преступление (убийство), после чего вдруг его обвинители начинают преклонять перед ним колена, и ему приходится протискиваться сквозь толпу, в которой находятся «даже брави, целующие края его одежды и веревку, которой он был подпоясан»<sup>33</sup>. И именно из этой сцены перерождения фра Кристофоро выйдет в том *распрямленном* положении, которое сохранит навсегда. Мандзони наглядно показывает, что «стоять на ногах» — это, на самом деле, внешнее проявление неизменного «стоять на коленях». Смирение, готовность подчиниться

*примеру.* После того как все некоторое время молча молились, падре Кристофоро тихо, но ясным голосом внятно произнёс: — Ещё молимся за несчастного, который заставил нас пойти на этот шаг. Мы были бы недостойны милосердия твоего, о господи, если бы всем сердцем не просили этой милости и для него, — ведь он так в ней нуждается! В страданиях наших у нас есть великое утешение, ибо мы находимся на пути, который указан нам тобой, и когда мы придём к тебе с нашими горестями, они зачтутся нам. Он же — враг твой. О несчастный! Он тягается с тобой! Помилуй его, господи, умягчи сердце его, да станет он слугою твоим. Воздай ему все блага, каких мы можем желать для самих себя.

<sup>33</sup> «<...> servitori, e anche da' bravi, che gli baciavano il lembo dell'abito, il cordone».

воле Другого — это не приобретения, которые делаются раз и навсегда, а напротив, добродетели, требующие каждодневного труда. Мандзони убедительно показывает это в девятнадцатой главе, во время сцены, в которой брат со смирением и готовностью повинуетя настоятелю, который, основываясь на *несправедливом* обвинении, приказывает ему отправиться в Римини:

Una sera, arriva a Pescarenico un cappuccino di Milano, con un plico per il padre guardiano. C'è dentro l'obbedienza per fra Cristoforo, di portarsi a Rimini, dove predicherà la quaresima. La lettera al guardiano porta l'istruzione d'insinuare al detto frate che deponga ogni pensiero d'affari che potesse avere avviati nel paese da cui deve partire, e che non vi mantenga corrispondenze: il frate latore dev'essere il compagno di viaggio. Il guardiano non dice nulla la sera; la mattina, fa chiamar fra Cristoforo, gli fa vedere l'obbedienza, gli dice che vada a prender la sporta, il bastone, il sudario e la cintura, e con quel padre compagno che gli presenta, si metta poi subito in viaggio.

Se fu un colpo per il nostro frate, lo lascio pensare a voi. Renzo, Lucia, Agnese, gli vennero subito in mente; e esclamò, per dir così, dentro di sé: — oh Dio! cosa faranno que' meschini, quando io non sarò più qui! — Ma alzò gli occhi al cielo, e s'accusò d'aver mancato di fiducia, d'essersi creduto necessario a qualche cosa. Mise le mani in croce sul petto, in segno d'ubbidienza, e *chinò la testa* davanti al



padre guardiano; <...> Fra Cristoforo andò alla sua cella, prese la sporta, vi ripose il breviario, il suo quaresimale, e il pane del perdono, s'allacciò la tonaca con la sua cintura di pelle, si licenziò da' suoi confratelli che si trovavano in convento, andò da ultimo a prender la benedizione del guardiano, e col compagno, prese la strada che gli era stata prescritta<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> «Как-то вечером в Пескаренико прибыл из Милана капуцин с пакетом на имя падре настоятеля. Внутри оказалось распоряжение о послушании, наложенном на падре Кристофоро: отправиться в Римини, где и проповедовать в течение всего поста. В письме к настоятелю предписывалось внушить названному брату, чтобы он отложил всякое попечение о делах, которые, может быть, начаты им в местах, откуда ему предстояло отбыть, и не разрешать ему никакой переписки. Фра податель письма назначался ему в сотоварищи по путешествию. Падре настоятель с вечера не сказал ничего, а наутро велел позвать фра Кристофоро, предъявил ему распоряжение о послушании, велел пойти взять суму, посох, плат для утирания пота и пояс и немедленно отправиться в путь с подателем письма, которого он ему тут же и представил.

Смирненное послушание фра Кристофоро, который «склоняет голову» перед приказами вышестоящих, полностью противоположно тому «послушанию» дона Аббондио, которое мы видим в первой главе изображенным и на рисунке и в словах, являющихся триггером, запускающим романский сюжет.



«Готов, всегда готов повиноваться!», — это слова, с которыми дон Аббондио *склоняет голову* перед властью мира, не выдерживая угроз дона Родриго и порождая этим последующие события, которые перевернут жизнь Ренцо и Лючии<sup>35</sup>.

Таким образом, начав с изображения креста, мы, вытягивая одну из нитей изобразительно-повествовательной текстуры романа, достигли раскрытия для нас важной части авторского замысла. Но мы могли бы потянуть и за другие нити, потому что в данном случае речь идет о действительно фундаментальном концепте<sup>36</sup>.

Каким это было ударом для нашего фра Кристофоро, вы можете судить сами. Он сразу вспомнил Ренцо, Лючию, Аньезе и воскликнул, так сказать, про себя: «Боже мой, что станут делать эти несчастные, когда меня здесь больше не будет!» Но он поднял глаза к небу и стал упрекать себя в недостатке стойкости, в том, что возомнил себя нужным для чего-то. Сложив на груди в знак покорности руки крестом, он склонил голову перед падре настоятелем <...>. Падре Кристофоро пошёл в свою келью, взял суму, положил в неё молитвенник, свой сборник великопостных проповедей и хлеб прощения, подпоясал сутану кожаным поясом, попрощался с теми из братии, кто оказался в монастыре, потом пошёл напоследок попросить благословения у падре настоятеля и пустился, в сопровождении своего спутника, в назначенный ему путь».

<sup>35</sup> Это изображение размещено не рядом со словами, а в конце соответствующей главы, что тоже является особой техникой Мандзони. После долгого отступления он возвращает читателя к главной теме: дон Аббондио действительно подчинится воле дона Родриго.

<sup>36</sup> Речь идет о том, что Татьяна Касаткина называет композицией текста: «Вот эту связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью и причинностью, я называю «композицией текста». <...> Когда я говорю о *композиции текста*, я имею в виду именно текст в границах произведения и те специфические значения, которые проявляют слова и концепты, заключенные именно в этот вот контекст и актуализирующие свои особые специфические стороны, которые могут быть нами не замечены в бесконечном тексте постструктурализма. Итак, мы поняли, что примерно перед нами находится в качестве художественного текста. *Это некий ограниченный рамками произведения текст, где каждая деталь находится на своем месте, которое не может*

Я лишь кратко намекну еще на две другие возможные линии его развития, которые, к сожалению, развернуть более широко в отведенном здесь объеме не представляется возможным.

На иллюстрации в главе XI изображение креста, размещенного на вершине колонны как будто в царственном положении, связывается с таинством евхаристии:

Era veramente un pan tondo, bianchissimo, di quelli che Renzo non era solito mangiarne che nelle solennità. — È pane davvero! — disse ad alta voce;



tanta era la sua meraviglia: — così lo seminano in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccogliarlo, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? — Dopo dieci miglia di strada, all'aria fresca della mattina, quel pane, insieme con la meraviglia, gli risvegliò l'appetito. — Lo piglio? — deliberava tra sè: — poh! l'hanno lasciato qui alla discrezion de' cani; tant'è che ne goda anche un cristiano. Alla fine, se comparisce il padrone, glielo pagherò<sup>37</sup>.

Ранее я уже анализировала глубину, которую придает присутствию в романе таинств: найденный героем «хлеб, круглый, безукоризненно белый» из тех, что приходится есть «лишь по большим праздникам» и который — тоже интересное подчеркивание — «**в самом деле** хлеб», — это очевидный образ той белой и круглой облатки, которой причащаются в католической церкви<sup>38</sup>. Здесь же я ограничусь тем, что скажу, что при чтении эпизода в этом ключе наличие креста наводит на мысль об алтаре, на котором во время служб в католиче-

*быть изменено без ущерба для смысла и которое связано определенным образом выраженными связями со всеми остальными деталями текста» [Касаткина, 2017].*

<sup>37</sup> «В самом деле, это был хлеб, круглый, безукоризненно белый, из тех, что Ренцо приходилось есть лишь по большим праздникам. — А ведь в самом деле хлеб! — громко произнёс он, так велико было его изумление. — Ишь как у них здесь его разбрасывают! В такой-то год! И даже не трудятся подбирать, когда он падает! Уж не в сказочную ли страну я попал? После десяти миль пути, да ещё на свежем утреннем воздухе, хлеб этот вызвал в нём не только изумление, но и аппетит. “Взять, что ли? — раздумывал он про себя. — Ещё бы, они ведь его бросили собакам, почему же не попользоваться им и доброму христианину? В конце концов, если объявится хозяин, я заплачу”».

<sup>38</sup> См. [Маццола, 2020].

ской Церкви распятие располагается напротив служителя, вместе с хлебом и вином.

Другой крест появится в тридцать шестой главе, теперь уже открыто и в самом повествовательном тексте:

Ed ecco arrivare il padre Felice, scalzo, con quella corda al collo, *con quella lunga e pesante croce alzata*; pallido e scarno il viso, un viso che spirava compunzione insieme e coraggio; a passo lento, ma risoluto, come di chi pensa soltanto a risparmiare l'altrui debolezza;



e in tutto come un uomo a cui un di più di fatiche e di disagi desse la forza di sostenere i tanti necessari e inseparabili da quel suo incarico<sup>39</sup>.

Падре Феличе — один из исторических персонажей (которые, вступая в роман, всегда претерпевают изменения), бывший во главе капуцинов, которым правительство Милана поручило попечение о Лазарете. Как рассказывает Мандзони в XXXI главе, капуцины

furono in quel luogo soprintendenti, confessori, amministratori, infermieri, cuccinieri, guardarobi, lavandai, tutto ciò che occorresse. Il padre Felice, sempre affaticato e sempre sollecito, girava di giorno, girava di notte, per i portici, per le stanze, per quel vasto spazio interno, talvolta portando un'asta, talvolta non armato che di cilizio; animava e regolava ogni cosa; sedava i tumulti, faceva ragione alle querele, minacciava, puniva, riprendeva, confortava, asciugava e spargeva lacrime. Prese, sul principio, la peste; ne guarì, e si rimise, con nuova lena, alle cure di prima. I suoi confratelli ci lasciarono la più parte la vita, e tutti con allegrezza<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> «И вот показался падре Феличе, босой, с верёвкой на шее, с высоко поднятым длинным, тяжёлым крестом. Бледное и исхудалое лицо его выражает раскаяние и вместе с тем мужество. Он идёт медленным, но твёрдым шагом человека, который только и думает о том, чтобы щадить слабости других. Всем своим видом он напоминает человека, которому чрезмерные труды и лишения придавали силу вынести то, что было связано и неразлучно с его служением».

<sup>40</sup> Капуцины «становились заведующими, исповедниками, управляющими, братьями милосердия, поварами, гардеробщиками, прачечниками, — словом, всем, чем придётся. Падре Феличе, вечно занятый и озабоченный, и днём и ночью обходил портики, палаты, всё огромное внутреннее помеще-



Но и здесь Мандзони непременно указывает, *что* было источником этой их силы и ума. Вот молитва, которую произносит падре Феличе в той самой сцене, когда Ренцо, придя в Лазарет в поисках своей Лючии, чья судьба была ему еще неизвестна (он не знал, была ли она еще жива или умерла от чумы), видит, как тот появляется «с высоко поднятым длинным, тяжёлым крестом»:

“Per me,” disse, “e per tutti i miei compagni, che, senza alcun nostro merito, siamo stati scelti all’alto privilegio di servir Cristo in voi; **io vi chiedo umilmente** perdono se non abbiamo degnamente adempito un sì gran ministero. Se la pigrizia, se l’indocilità della carne ci ha resi meno attenti alle vostre necessità, men pronti alle vostre chiamate; se un’ingiusta impazienza, se un colpevol tedio ci ha fatti qualche volta comparirvi davanti con un volto annoiato e severo; se qualche volta il miserabile pensiero che voi avete bisogno di noi, ci ha portati a non trattarvi con tutta quell’umiltà che si conveniva, se la nostra fragilità ci ha fatti trascorrere a qualche azione che vi sia stata di scandolo; perdonateci! Così Dio rimetta a voi ogni vostro debito, e vi benedica.” E, fatto sull’udienza **un gran segno di croce**, s’alzò<sup>41</sup>.

Снова на первый план выходят смирение и мольба о прощении, и завершается молитва символично — «широким *крестным* знамением». Таким образом, крест — символ несправедливого приговора Христу — функционирует как символ, содержащий два полюса: несправедливый сам по себе, он становится эмблемой Иной справедливости и возвышается над человеческой несправедливостью.

ние, иногда с посохом в руках, а иногда защищённый одной лишь власняницей. Всюду он вносил бодрость и порядок, успокаивал волнения, разбирая жалобы, угрожал, наказывал, распекал, ободрял, осушал и проливал слёзы. В самом начале он схватил было чуму, но выздоровел и с новыми силами принялся за прежнюю свою деятельность. Многие из его собратьев расстались здесь с жизнью — и все сделали это с радостью».

<sup>41</sup> «— За себя, — начал он, — за всех моих братьев, которые, без всяких заслуг наших, удостоились быть призванными к высокому служению Христу в лице вашем, я смиренно прошу у вас прощения, если мы не выполнили достойным образом столь высокого назначения. Если леность и слабость плоти делали нас недостаточно внимательными к нуждам вашим, недостаточно быстро откликающимися на призыв ваш; если несправедливое раздражение, если преступная досада иной раз заставляли нас появляться перед вами с недовольным, суровым лицом; если иной раз недостойная мысль о том, что мы нужны вам, приводила нас к тому, что мы относились к вам не с подобающим смирением, если немощность наша заставляла нас прибегать к каким-либо действиям, служившим на соблазн вам, — простите нас! Да отпустит Господь также и вам долги ваши и да благословит вас. И, осенив слушателей широким крестным знамением, он поднялся».

И именно в не романизированных страницах «Истории позорного столба» символ креста раскрывается во всей своей полноте, означая конкретное олицетворение последнего и окончательного суда над человеческой историей. В четвертой главе некий Мора, парикмахер из Милана, несправедливо обвиненный в торговле чумными мазями с целью распространения язвы, пытается повторно оправдаться, потому что однажды, не выдержав муки пыток, он уже признал вину, будучи невинным. Здесь Мора снова отрицает факт совершения им когда-либо того преступления, в котором его обвиняют:

Rispose più apertamente, e come prendendo coraggio: *quell'unguento che ho detto, non ne ho fatto minga, et quello che ho detto, l'ho detto per i tormenti*. Gli minacciaron subito la rinnovazione della tortura; <...> A quella minaccia, rispose ancora: *replico che quello che dissi hieri non è vero niente, et lo dissi per li tormenti*. Poi riprese: *V.S. mi lasci un puoco dire un'Aue Maria, et poi farò quello che il Signore me ispirarà; e si mise in ginocchio davanti a un'immagine del Crocifisso, cioè di Quello che doveva un giorno giudicare i suoi giudici*.



Alzatosi dopo qualche momento, e stimolato a confermar la sua confessione, disse: *in coscienza mia, non è vero niente*. Condotta subito nella stanza della tortura, e legato, con quella crudele aggiunta del canapo, l'infelicissimo disse: *V.S. non mi stia a dar più tormenti, che la verità che ho deposto, la voglio mantenere*<sup>42</sup>.

В этой сцене мы видим, как символ креста раскрывается во всей своей смысловой наполненности, сливаясь с образом Высшего Судьи,

<sup>42</sup> «Поднявшись через несколько минут, он заявил судьям, добивавшимся от него подтверждения прежних показаний: “По совести говоря, все неправда”. После того, как его снова отправили в застенки, жестоко связали, не забыв о шинировании пальцев, несчастный сказал: “Ваше превосходительство, не допрашивайте меня больше с пыткой, ибо от сказанного вам мне не хотелось бы отречься”. Тогда он высказался яснее, как бы набираясь мужества: “У нас с вами был разговор о ядовитой мази, но я ее вовсе не делал, все же, что я наговорил вам, я наговорил из-за пыток”. Ему тотчас же пригрозил новыми пытками <...> В ответ на угрозу Мора вновь заявил: “Подтверждаю, что все, мною сказанное вчера, — неправда, из меня ее выжали пытками”. Затем он сказал: “Ваше превосходительство, позвольте мне прочитать Ave Maria, и я скажу вам все, что положит мне на душу Бог”. Он преклонил колени перед распятием и стал молиться Тому, кто должен был потом судить его судей».

который сам станет мерилom всей человеческой истории и ее извращенной и больной, зараженной пороками справедливости.

Крест появится еще раз, в руках монахов, которые пойдут исповедовать Мору и Пьяццу (то есть человека, также несправедливо осужденного, который первый осудил Мору), впоследствии осужденных и приговоренных к смертной казни.

Tanto lui [Piazza — E.M.], quanto il Mora, fecero poi stendere dai religiosi che gli assistevano una ritrattazion formale di tutte l'accuse



che la speranza o il dolore gli avevano estorte. L'uno e l'altro sopportarono quel lungo supplizio, quella serie e varietà di supplizi, con una forza che, in uomini vinti tante volte dal timor della morte e dal dolore; in uomini i quali morivan vittime, non di qualche gran causa, ma d'un miserabile accidente, d'un errore sciocco, di facili e basse frodi; in uomini che, diventando infami, rimanevano oscuri, e all'escrazion pubblica non avevan da opporre altro che il sentimento d'un'innocenza volgare, non creduta, rinnegata tante volte da loro medesimi; in uomini (fa male il pensarci, ma si può egli non pensarci?) che avevano una famiglia, moglie, figliuoli, non si saprebbe intendere, se non si sapesse che fu rassegnazione: quel dono che, nell'ingiustizia degli uomini, *fa veder la giustizia di Dio*, e nelle pene, qualunque siano, *la caparra, non solo del perdono, ma del premio*. L'uno e l'altro non cessaron di dire, fino all'ultimo, fin sulla rota, che accettavan la morte in pena de' peccati che avevan commessi davvero. *Accettar quello che non si potrebbe rifiutare!* parole che possono parer prive di senso a chi nelle cose guardi soltanto l'effetto materiale; ma parole d'un senso chiaro e profondo per chi considera, o senza considerare intende, che ciò che in una deliberazione può esser più difficile, ed è più importante, la persuasion della mente, e il piegarsi della volontà, è ugualmente difficile, ugualmente importante, sia che l'effetto dipenda da esso, o no; nel consenso, come nella scelta<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> «Как Пьяцца, так и Мора попросили затем помогавших им монахов составить официальное заявление об отказе от всех обвинений, вырванных у них посулами или пыткой. Во время нескончаемой казни оба осужденных переносили многочисленные и изощренные муки с такой стойкостью, которая в людях, не раз сломленных боязнью смерти и истязаний и ставших жертвой не то что великого дела, а ничтожной случайности, глупой ошибки, подлого и низкого обмана, в людях, которые, будучи опозорены, оставались все же малыми и незначительными и всеобщей ненависти не могли противопоставить

Следовательно, крест — дает понять Мандзони — должно нести, его нельзя отвергнуть, — ведь именно он восстанавливает истину и делает человека человечным.

## Портреты

Еще один разряд повторяющихся в финальной версии «Обрученных» изображений — это портреты либо крупные планы. Это очень важный вид изображений в произведении Мандзони, поскольку он вводится для *комментирования* темы соотношения истории и вымысла. Мандзони просит Гонина изобразить как выдуманных им самим персонажей, так и исторических личностей. Для первых моделью художнику служит описание (в тексте) лица, чувств и поведения героя; для вторых Мандзони сам всерьез занимается поиском изобразительных моделей: картин, гравюр и изображений различных видов, — которые затем отправляет Гонину, снабдив их своими замечаниями и указаниями. В этом случае цель изображений также — пролить свет на важные для понимания читателя детали текста, облегчающие восприятие глубинного смысла. Рассмотрим некоторые примеры.

В первой главе, сразу после виньетки, в которой дон Аббондио изображен спиной, Мандзони просит Гонина написать его лицо и фигуру, отмеченные попыткой утаить страх:

Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del

ничего другого, кроме простого сознания невинности, в которую никто не верил и которая много раз отрицалась ими самими, в людях (тяжко подумать, но разве могли об этом не думать сами осужденные?), имевших семьи, жен, детей, была бы ничем не объяснимой, если бы мы не знали, что это была покорность своей участи, то есть тот дар, который в человеческой несправедливости *заставляет видеть божественную справедливость*, а в несчастьях, какими они бы не были, залог не только прощения, но и награды. До самого конца, даже во время колесования, оба без усталости повторяли, что принимают смерть в наказание за действительно совершенные ими грехи. *Смириться с неизбежным!* — эти слова могут показаться бессмысленными тому, кто во всем привык видеть проявление одних лишь материальных сил, но они полны глубокого и ясного смысла для тех, кто сознает или бессознательно чувствует, что самое трудное и самое важное в любом решении — убеждение разума и смирение воли — одинаково трудно и важно, независимо от последствий, как в প্রতিটি, так и в неприятии любого пути».



muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi<sup>44</sup>.

Отметим, что решение лишить известной неопределенности лица вымышленных персонажей, сделав их именно *такими* и никакими другими — это еще один знак полного художественного согласия писателя и иллюстратора. Мандзони соглашается с видением художника в своих письмах, с энтузиазмом комментируя посланные Гонином иллюстрации:

Этот прекрасный монах в этом прекраснейшем селении; и тот же самый монах, с этим его удивительным выражением, перед всадником, который не капельки ему в этом не уступает; эта чудесная человеческая толпа на великолепном дворе; и другая — в зале; и еще одна так хорошо сгруппированная вокруг послушника, с говорящим лицом, взглядом и рукой; и этот браво, полусидящий-полулежащий у этой прекрасной двери; Лючия с ее трогательной грустью и Ренцо с дорогой его сердцу досадой, неизменно достойные друг друга; и это лицо, и эта фигура, и эта докторская тога, его привычка держаться позади юноши...<sup>45</sup>.

Таким образом, Гонин, прочитав текст Мандзони, так представляет себе его персонажей и так изображает их, что писатель фактически узнает их и радуется этому узнаванию.

В первую же главу Мандзони помещает портрет дона Родриго:

<sup>44</sup> «Тогда он запустил указательный и средний пальцы за воротник, как бы оправляя его, и, обводя пальцами шею, вместе с тем повернул голову, заодно перекосив рот и стараясь хоть краешком глаза посмотреть, не идёт ли кто-нибудь сзади; но никого не увидел. Он заглянул через ограду в открытое поле — никого; бросил более робкий взгляд вперёд, на дорогу — никого, кроме брави».

<sup>45</sup> «Quel bel frate, in quel bellissimo paese; e quel frate medesimo, con quella stupenda espressione davanti al cavaliere, che, in questo non gli cede punto; quella mirabile folla di personcine, in quel magnifico cortile; quell'altra in sala; quell'altra così bene aggrupata intorno al novizio, che dice tante cose col volto, e coll'atto del braccio e della mano; e quel bravo seduto-sdraiato a fianco di quella bella porta; e quel *car magon* di Lucia, con quella cara stizza di Renzo, sempre degni l'uno dell'altro; e quel viso, quella positura, quella toga del dottore, quel tenergli dietro del giovinotto <...>» [Manzoni, 1881, p. 25–26].

“Signor curato, l’illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente.”



Questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d’un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore<sup>46</sup>.

В этом случае портрет не сопровождается непосредственным появлением на сцене самого героя в действии, но связывается с произнесением его имени, через которое мы узнаем о его существовании и его деятельности. Портрет дона Родриго с властным видом и суровым взглядом — в три раза крупнее портрета дона Аббондио — отражает то, как преувеличенно воспринимает его дон Аббондио, когда узнает, кто стоит за всем, что происходит. Читатель видит изображение дона Родриго как вспышку молнии в сознании дона Аббондио.

Во второй главе находим портреты Ренцо и Лючии. Появление этих портретов также связано с появлением самых персонажей и их имен. В случае с Лючией — прежде всего и главным образом — ее имени.

Lorenzo o, come dicevan tutti, Renzo non si fece molto aspettare.



Appena gli parve ora di poter, senza indiscrezione, presentarsi al curato, v’andò, con la lieta furia d’un uomo di vent’anni, che deve in quel giorno sposare quella che ama<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> «Синьор курато! Преславный синьор дон Родриго, наш патрон, высоко чтит вас». Имя это пронеслось в сознании дона Аббондио словно вспышка молнии в ночную непогоду, — вспышка, которая на мгновение смутно озаряет всё вокруг и только усиливает ужас».

<sup>47</sup> «Лоренцо, или, как его все звали, Ренцо не заставил себя долго ждать. Как только, по его мнению, наступил час, когда можно было, не нарушая приличия, явиться к курато, он отправился к нему с радостной поспешностью двадцатилетнего юноши, которому предстоит в этот день вступить в брак с любимой девушкой».

<...> E Lucia? — Appena questa parola si



fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. Si rammentò degli ultimi ricordi de' suoi parenti, si rammentò di Dio, della Madonna e de' santi, pensò alla consolazione che aveva tante volte provata di trovarsi senza delitti, all'orrore che aveva tante volte provato al racconto d'un omicidio; e si risvegliò da quel sogno di sangue, con ispavento, con rimorso, e insieme con una specie di gioia di non aver fatto altro che immaginare. Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco!<sup>48</sup>

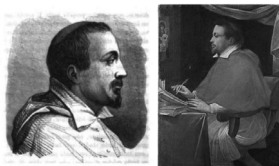
Если имя дона Родриго вызвало ужас дона Аббондио, то имя Лючии оказалось достаточно сильным, чтобы просветить ум Ренцо, который был омрачен и полон мыслей об убийстве из-за только что полученной вести об отсрочке свадьбы по требованию дона Родриго. Мы снова видим, как изображение словно рождается из мыслей персонажа, который создает его у себя в голове: Лючия одета и причесана, на ней украшения, типичные для свадьбы ломбардских крестьян, а корона из серебряных шпилек создает нечто подобное солнечным лучам вокруг ее головы, что вкупе с опущенными вниз веками наводит на мысль о святом образе. Заметим, что изображение Лючии в свою очередь втрое больше изображения Ренцо. Обрученные выходят на сцену почти одновременно, но Мандзони видимым образом акцентирует появление Лючии, что, очевидно, находится в связи с его решением изобразить только Лючию и на типографском форзаце, и на рекламной афише. И это решение снова служит нам индикатором смысла.

Не имея возможности останавливаться здесь на портретах всех вымышленных персонажей, отметим только, что в книге помещены

<sup>48</sup> «А Лючия? Как только это имя прорезало зловещий мир его фантазии, тотчас же туда толпой ворвались и добрые мысли, привычные его душевному складу. Он вспомнил последний завет своих родителей, вспомнил бога, мадонну и святых, подумал об удовлетворении, не раз испытанном, от сознания, что за ним не водится никакого преступления, подумал об ужасе, какой не раз охватывал его при рассказе о каком-нибудь убийстве, — и со страхом и угрызениями совести, но вместе с тем с какой-то радостью опомнился от своих кровавадных замыслов, радуясь, что всё это только игра воображения. Но зато сколько размыслений повлекла за собой мысль о Лючии».

портреты всех протагонистов — и это помогает читателю отделить главных героев от второстепенных.

Что касается исторических персонажей, следует разделить их на две группы. Есть герои, которых Мандзони только упоминает: это главные действующие лица реальной истории, о событиях которой повествуется лишь для воссоздания определенной обстановки всего происходящего в романе. Других персонажей Мандзони берет из исторической реальности и преобразует, дает им вторую жизнь, вводя их в *свою* историю и подчиняя ее законам. Портреты как первых, так и вторых взяты из исторических документов, с уже существующих изображений. За основу портрета кардинала Борромео, которым завершается двадцать вторая глава, к примеру, взят портрет Федерико Борромео кисти Камилло Прокаччини (1630).



Подобными примерами полны страницы романа Мандзони, оставляющего много места для исторических отступлений (например, глава XXVII, в которой изображены по порядку герцог Мантуи Винченцо Гонзага, папа Урбан VIII, королева Мария Медичи и Карл Эмануил Савойский). Еще больше их в «Истории позорного столба», где история получает преимущество над романизированным повествованием. Например, для портрета Людовико Антонио Муратори, помещенного Мандзони в VII главу, где он резко вступает в полемику с текстами и неоднозначным суждением великого интеллектуала относительно рассказанных событий, Гонин получает модель, в очередной раз снабженную точными указаниями:

Вот тебе Муратори. Можешь его сделать и помоложе, около тридцати лет. Сутану и мантию — лучше, чем что-то короткое. Посылаю тебе также портрет одного доктора Амброзианы (из которых был Муратори), чтобы ты увидел, какую они носили медаль.





Иллюстрации помогают нам понять, что, читая «Историю позорного столба», мы не находимся в каком-то *другом*, отличном от романа мире (как принято ошибочно считать). Даже если меняются, или лучше сказать, переворачиваются пропорции между количеством в тексте исторических фактов и романного повествования, все равно в обоих текстах наличествует и та и другая составляющая. И, строя историческое повествование, Мандзони остается режиссером сцен текста и формирующим характеры персонажей — пусть, в данном случае, исторических.

Всё сказанное еще раз подтверждает ту мысль, что целостным произведением можно считать только весь текст, опубликованный Мандзони в издании 1842 года. «*I promessi sposi*» заканчиваются там, где сам Мандзони ставит последнюю точку, после слова «Конец».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Касаткина, 2017 — *Касаткина Т.А.* О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир. 2017. №1(1101). С. 126–144.

Маццола, 2020 — *Маццола Е.* Мандзони «Обрученные»: эпизоды для пристального чтения // Искусство медленного чтения: История, традиция, современность. Коллективная монография / отв. ред. Н.Н. Смирнова. М.: Канон+, 2020. С. 261–274.

Alfano, 2014 — *Alfano G.* Il sistema delle illustrazioni // *Manzoni A. I promessi sposi* / a cura di F. De Cristofaro et alia. Milano: BUR, 2014. Pp. 1263–1284.

Da Vià, 1989 — *Da Vià G.* Francesco Gonin. Fedele interprete dello spirito manzoniano // L'Osservatore Romano. 1989. 29 Sept.

Manzoni, 1881 — *Manzoni A.* Edizione illustrata de «*I promessi sposi*»: lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin / ed. F. Saraceno. Torino: Bocca, 1881. 104 p.

Manzoni, 1997 — *Manzoni A.* Osservazioni sulla morale cattolica. Milano: Mondadori, 1997. 244 p.

Manzoni, 2014 — *Manzoni A. I Promessi Sposi* / ed. F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo e M. Viscardi. Milano: BUR Classici Moderni, 2014. 1330 p.

Mazzocca, 2000 — *Mazzocca F.* Manzoni illustrato e Manzoni illustratore // *Manzoni scrittore e lettore europeo.* Milano: De Luca, 2000. Pp. 79–96.

Palumbo, 2014 — *Palumbo M.* La Storia della Colonna infame, ovvero l'ultimo capitolo dei Promessi Sposi // *Manzoni A. I Promessi Sposi.* Milano: BUR Classici Moderni, 2014. Pp. 1257–1262.

Parenti, 1945 — *Parenti M.* Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana. Bergamo: Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1945. 483 p.

## АВТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Информация об авторе:** Лидия Ивановна Сазонова, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: lsazonova@mail.ru

**Аннотация:** В статье впервые изучается такой феномен как авторский комментарий, существующий в словесности риторического типа XVII–XVIII вв. внутри самого произведения как его органическая часть. В его функционировании важная роль принадлежит литературной теории. Поэт и писатель руководствуются детально разработанной в риториках и поэтиках системой приемов и правил, рекомендаций и материалов, подчиняя риторические принципы художественным задачам. Процесс синтеза элементов, составляющих произведение на всех его уровнях — языковом, жанрово-стилистическом, семантическом, — тесно соприкасался с аналитическим подходом, который и в Средние века, и в барокко, а затем и в XVIII в. являлся необходимым условием творчества. Для писателя барокко собственный текст — не только результат творчества, но и объект анализа, рефлексии. Авторская мотивировка становится неотъемлемой частью содержания композиции и эстетики сочинения. Роль и значение авторского комментария в построении произведения предопределены также осознанием писателями и теоретиками литературы своей деятельности как миссии в качестве творцов, наделенных совершенным, почти абсолютным знанием мира, что нашло выражение в чрезвычайно популярном понятии в эпоху гуманизма и барокко понятии «poeta doctus» («ученый поэт»), «artifex doctus» («ученый мастер», «ученый творец»), «poesia docta» («ученая поэзия»), «poeta-inventor» («поэт-изобретатель»). Авторский комментарий участвует в создании семантической структуры текста и общего значения произведения, в установлении глубинных соответствий между искусством и жизнью. Разрыв между знанием элитарным и профанным преодолевается путем введения в горизонт читательского восприятия важных категорий барочной поэтики и разнообразных формальных приемов, служащих выдвиганию на первый план содержания произведения, предоставления информации о выборе названия произведения, его цели и намерениях автора, о жанровой форме и композиции текста, способах его прочтения и понимания. Автор, как наставник, посвящает читателя в правила чтения-дешифровки объемного, замысловатого, сложно устроенного текста. Такая интерпретация — своего рода трактат по поэтике как необходимое условие подготовки читателя к наиболее полному его восприятию. Авторское комментирование выходит за рамки предисловий и проникает в художественное пространство, участвуя в синтезе элементов, организующих содержание и форму произведений.

**Ключевые слова:** автор, комментарий, риторика, барокко, жанры, «ученый поэт», «ученая поэзия», знание сокровенное, элитарное и профанное, произведение-свод, указатель.

## THE AUTHOR'S COMMENTARY IN THE SPACE OF TEXT

**Information about the author:** Lidiia I. Sazonova, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: [lsazonova@mail.ru](mailto:lsazonova@mail.ru)

**Abstract:** The article is the first attempt to examine the phenomenon of authorial commentary in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century rhetorical literature, that considers it as an integral part of the book. An important role in its functioning belongs to literary theory. Poets and writers follow a system of rules and patterns, recommendations and materials elaborated in rhetoric and poetic, subjecting the rhetorical principles to literary purposes. The process of synthesizing elements that compose a literary work at all levels (language, genre, stylistic, semantic) is closely related to the analytic approach that was the necessary criterion of art in the Middle Ages and later in the era of baroque and in the 18<sup>th</sup> century. For a baroque writer, his own text is not only a product of his creativity but also an object of analysis and reflection. The author's reasoning becomes an integral part of the composition and aesthetic content of the texts. The role and meaning of authorial commentaries in the composition of a literary work are also predetermined by the fact that writers and theorists see their activity as the mission of creators owning an almost absolute knowledge of the world, an awareness that is reflected in some concepts that were very popular in the era of baroque and humanism (*poeta doctus, artifex doctus, poesia docta, poeta-inventor*). Authorial commentaries collaborates in the creation of the semantic text structure and general meaning of the work, and in setting up correspondences between life and art. The gap between elite and profane knowledge is filled by introducing into the scope of the reader's reception important categories of the baroque poetic and formal techniques that allow the content coming to the forefront, and also by means of providing information about the title of the work, its purpose and the author's intentions, its genre and composition, the possible ways to read and understand it. The author, like a tutor, lets his reader into the rules that are necessary to decipher and read a large, intricate, and complicated text. This kind of interpretation is a sort of poetic treatise and a necessary condition for a most complete understanding. The authorial commenting grows out of prefaces and gets into the literary work itself, and collaborate in synthesizing elements that organize its content and form.

**Keywords:** author, commentary, rhetoric, baroque, genres, *poeta doctus*, *poesia docta*, inmost, elite and popular knowledge, code, index.

Речь идет об авторском комментарии в литературе барокко, принадлежащей к словесности риторического типа. В создании произведения до рубежа XVIII–XIX вв. определяющая роль принадлежит литературной теории, она оказывала существенное влияние на литературную практику. Поэт и писатель руководствуются детально разработанной в риториках и поэтиках системой приемов и правил, рекомендаций и материалов, подчиняя риторические принципы худо-

жественным задачам. Процесс синтеза элементов, составляющих произведение на всех его уровнях — языковом, жанрово-стилистическом, семантическом — тесно соприкасался с аналитическим подходом, который и в Средние века, и в эпоху барокко, а затем и в XVIII в. являлся необходимым условием творчества. «Поэт и писатель XVII в. — одновременно и литературовед, он — *artifex doctus*. Его искусство — это одновременно, и точная наука о прекрасном, наука с определенной системой правил. Он должен был свободно ориентироваться в литературной технике своего времени, что предполагало обучение “тайнам ремесла” и упражнения в области версификации, метафорики, выборе и развитии тем <...> Создавая художественное произведение, мастер барокко выступал одновременно и как литературовед, теоретик литературы. Выполняя заданные поэтиками правила построения текста <...> поэт и писатель барокко должны были уметь анализировать уже созданный ими текст» [Софронова, 1975, с. 37].

Особенность произведения барокко состоит в том, что, выстраиваясь в высшую целостность, оно одновременно как бы распадается на составляющие его части. Такой тип построения текста обуславливался поэтикой искусства барокко. Поиск связности ведется от риторической диспозиции к художественной слитности, которой обладает *целое* поэтического высказывания. Соединению элементов, составляющих произведение, предшествует работа автора с семантическими структурами и формальными приемами. Автор не скрывает ее от читателя, напротив, посвящает его в тайны изобретения, открыто демонстрируя свою художественную технику и «искусственность» произведения, словно реализующего этимологическое значение понятия «поэзия» от греческого слова ποιέω — ‘делать’, ‘возводить’, ‘строить’, ‘составлять’. На аналитическом принципе основан в словесности риторического типа такой феномен, как авторский комментарий, существующий внутри самого произведения как его органическая часть.

Его роль и значение в построении произведения предопределены и другим важным историко-культурным фактором. Теоретики литературы XVII века и ее создатели осознавали свою деятельность как миссию творца, наделенного совершенным, почти абсолютным знанием мира. У теоретиков и поэтов XVII века чрезвычайной популярностью пользовались понятия «*poeta doctus*» («ученый поэт»), «*artifex doctus*» («ученый мастер», «ученый творец»), «*poesia docta*» («ученая поэзия»), «*poeta-inventor*» («поэт-изобретатель»)¹. Они характеризуют высокообразованного поэта и писателя, знающего классические языки (гре-

¹ См.: [Sarnowska-Temierusz, 1985, s. 556–569].

ческий, латинский), обладающего разносторонними интересами, знаниями полигистора, эрудита.

Термин «*poeta doctus*» изначально применялся к поэтам античности. *Poeta doctus* — идеал для писателей эпохи гуманизма. Гуманисты эпохи Возрождения провозгласили апофеоз человека прежде всего как художника-творца, равновеликого в своей способности творить Богу: «Подобна есть мощь человека мощи Бога» (Марсилио Фичино)<sup>2</sup>. Вместе с новым взглядом на роль и место человека в мире гуманистическое мировоззрение способствовало формированию новой теории поэтического творчества. Ренессансные поэтики возвысили человека-творца до Бога. По мысли итало-французского теоретика позднего Возрождения Юлия Цезаря Скалигера, поэт — «второй Бог», ибо он способен к созданию явлений, более совершенных, чем природные. Французский поэт и теоретик «Плеяды» Дю Белле в своем манифесте «Защита и прославление французского языка» (1549) последовательно утверждает «принцип *doctus poeta* (ученого поэта, некогда провозглашенный греческим поэтом Пиндаром)» [Подгаецкая, 1984, с. 13]. Предложенная им программа воспитания «нового поэта» получила признание у деятелей Плеяды. Пелетье дю Манн повторил в своей поэтике («Французское поэтическое искусство», 1555): «Нет необходимости говорить, что нашим поэтам нужно знание астрологии, космографии, геометрии, физики...» [Там же, с. 12]. Тенденции ренессансной ученой поэзии прослеживаются у «польского Пиндара» — поэта и филолога Шимона Шимоновича (1553–1629). Репутацию *poeta doctus* получили выдающийся поэт эпохи Возрождения Ян Кохановский (1530–1584), предвестник польского барокко Миколай Сэмп Шажиньский (ок. 1550 — ок. 1581) и один из первых представителей этого литературного направления Даниэль Наборовский (1573–1640).

Теория барокко актуализировала древнюю, идущую от Платона, идею божественного происхождения поэзии. В основании апологии поэтического искусства у видного польского ученого и поэта Мацея Казимежа Сарбевского, теоретика литературного барокко, автора поэтики, лежит тот же тезис: «только поэзия в своих функциях более всего сближается с совершеннейшим из всех актов — актом творения, которое, собственно, и есть Бог» [Sarbiewski, 1954, s. 12]. Сарбевский неоднократно приравнивал поэтическую деятельность к божественной. Поэт у него подобен Богу, он творит из ничего, мощью своего вымысла и слова приводя вещи от небытия к бытию.

<sup>2</sup> Цит. по: [Sarnowska, 1967, s. 129].

Однако проводимая Сарбевским аналогия между творческим актом и процессом сотворения мира наполнена иным, чем у ренессансных теоретиков, смыслом.

Если гуманисты Ренессанса утверждали автономность человека-творца от Бога и равноценность обоих видов творческой деятельности — божественной и человеческой, то у Сарбевского приоритет отдан первой, и в прямую зависимость от нее поставлено поэтическое творчество, ибо Бог есть «первопричина поэзии» [Ibid., s. 11]. Отношения Бога и поэта-творца иерархичны. Поэт не равновелик Богу. Поэт подобен Богу, выполняет его волю и творит в пределах того, что ему предписано свыше. Подчеркивание божественного происхождения поэзии призвано было поднять значение поэтического творчества, оно служило формой «санкционирования» той чрезвычайно высокой роли, какую Сарбевский отводил поэзии [Sarnowska, 1967, s. 128]. Но, ограничивая «сферу активности поэта чисто земной, человеческой реальностью», теоретик видел в поэзии искусство «земного Бога» [Ibid., s. 130], которое он считал одновременно «как наиболее благороднейшим из всех искусств, так и наименее труднейшим» [Sarbiewski, 1954, s. 191].

Высший вид деятельности, каким является поэтическое познание, сближающееся с сущностью божественного знания, предъявляет поэту взыскательные требования. Сарбевским настоятельно ставится вопрос о необходимости для поэта широкой эрудиции и занятий науками. Чтобы стоять на грани творческих возможностей человека и Бога, соответствовать аналогии с Творцом, поэту вовсе недостаточно до тонкостей знать тайны поэтического ремесла, свободно владеть литературной техникой и быть начитанным в произведениях, признаваемых как образцы. Поэт призван осуществить синтез науки и искусства, творческой мысли и научных сведений. А для этого необходимо располагать универсальными познаниями. От поэта требуется энциклопедическая эрудиция, овладение разными науками — теологией, философией, историей, астрономией, зоологией, математикой и физикой, а также науками оккультными (тайными), включая магию. Осведомленность поэта-творца должна быть равнозначна сумме знаний о мире. Такие именно представления нашли выражение в упомянутом уже чрезвычайно популярном у теоретиков и поэтов XVII в. понятии «*poesia docta*» («ученая поэзия»)³. По определению А.В. Михайлова, «литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель — это

³ См.: [Sarnowska-Temierusz, 1985, s. 556].

непрерывно ученый: нет, его “ученость” проистекает из сопряженности им создаваемого со *знанием*, — естественно, что эта сопряженность подталкивает писателя приобщаться к учености и накапливать ее в духе барочного полигисторизма: как знание всего отдельного» [Михайлов, 1994, с. 338].

В данной поэтологической ситуации деятельность ученого писателя / поэта отмечена своего рода «филологизмом». Он становится часто творцом текста, пронизанного приемами и элементами комментирования. Авторский комментарий участвует в создании семантической структуры текста и общего значения произведения и установлении глубинных соответствий между искусством и жизнью. Разрыв между знанием элитарным и профанным преодолевается путем введения в горизонт читательского восприятия важных категорий барочной поэтики и разнообразных формальных приемов, служащих выдвиганию на первый план содержания произведения, предоставления информации о цели и намерениях автора, о жанровой форме и композиции текста и способах его прочтения и понимания. Задача авторского комментария — адаптировать сокровенное и элитарное знание, приблизить его к читательскому восприятию, или, если воспользоваться метафорой, — опустить литературное сочинение «с небес на землю». Такой комментарий выступает на стороне читательских интересов.

Обсуждая проблемы поэтики барокко, А.В. Михайлов обратил внимание на комментарий как характерную черту текста, имеющего «барочную конфигурацию смыслов» и представляющего собой «книгу-свод», «произведение-свод»: «Комментарий, как и указатели, входит в построение произведения-книги. У Филиппа фон Цезена в его романе “Ассенат” (1670) комментарий выделен в особый раздел, который занимает около двухсот страниц (“Краткие примечания с изъяснением некоторых темных мест /.../”); а затем следует указатель. <...> В изданиях драм Даниэля Каспера фон Лоэнштейна и И.К. Халльмана примечания тянутся десятками страниц» [Там же, с. 339–340]. Барокко «даже играет» «безмерным богатством накопленных знаний», «их изобилием, стремящимся распасться». Произведения, ставшие «энциклопедическими сводами», снабжаются «делающими честь научным изданиям» указателями, которые упорядочивают все это обильное знание, придавая ему удобную алфавитную форму» [Михайлов, 2008, с. 19]. По словам ученого, «наличие указателя, — проливает свет на сущность барочного произведения. Указатели в эпоху барокко имеют место в тех произведениях, которые впоследствии рассматривались бы как “беллетристические”» [Михайлов, 1994, с. 340].

Как подчеркивает А.В. Михайлов, главные причины появления указателей — «внутренние: указатель есть потребность произведения, которым пользуются как сводом знаний. Тогда все отдельное должно быть извлечено из вовсе *не обязательной* для произведения горизонтально-линейной взаимосвязи и последовательности целого» [Там же].

В качестве примера грандиозных по объему барочных творений ученый назвал «Вертоград многоцветный» (1676–1680) Симеона Полоцкого и в параллель к нему привел полигисторический труд «Театр человеческой жизни» («Theatrum vitae humanae», Базель, 1565) швейцарского врача Теодора Цвингера [Там же, с. 340–341].

Симеон Полоцкий не просто претворил готовую метафору «Мир есть книга» в стихотворении под таким названием. Представитель «элитарной европеизированной культуры» (по выражению В.М. Живова [Живов, 1997, с. 26]), ученый поэт, знаток нескольких языков (латинского, польского, церковнославянского), барочный полигистор — он создал книгу-мир. «Вертоград многоцветный» — самая большая книга в истории русской поэзии, включающая тысячи стихов. Введение поэта приближается в ней к совокупности знаний о мире, понимаемого как христианский универсум. Автор создал стихотворную энциклопедию — текст открытый и гетерогенный — как свод знаний о жизни.

Своего рода путеводителем по произведению выступает комментарий в форме предисловия. Автор объясняет побудительные мотивы своего творчества. Текст открывается развернутой символической метафорой. В ней не только труд писателя уподобляется работе садовника, но читателю внушается важная культуртрегерская идея о плодотворном влиянии перенесения достижений культуры из одной среды в другую. Тот, кому случалось посетить великолепные сады, радующие богатством цветения и «сладким благовонием», преисполнен желанием перенять нечто от их изобилия, чтобы и в своих садах насадить семена и корения «во общую пользу и веселие всем домашним». Такой обычай почитается всеми народами, ведь человек — не зверь дикий («дивый»), но «содружный», живя «во содружестве», мы оказываем взаимную помощь друг другу. Далее в метафоре реализуется переход от уровня конкретных представлений о природном саде к миру идей. Симеон пишет о своем знакомстве с иностранными садами, но уже не реальными, а книжными, чьи «корни» и «семена» он решил перенести на русскую почву — «в домашний ми язык славенский»: «...аз... сподобивыйся странных идиомат пребогатоцветных вертограды видети, посетити... тщание положих многое и труд



немалый, да и в домашний ми язык славенский... оттуду пресаждение корней и пренесение семен богодухновенноцветородных содею, не скудость убо исполняя, но богатому богатство прилагая, зане же имущему дается» [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4]. Ключевым выражением «странных идиомат пребогатоцвѣтныя вертограды видѣти, посѣтити...» автор поставил свое творение в определенное контекстуальное поле — речь идет о литературных садах, известных автору на иностранных («странных») языках («идиомат»<sup>4</sup>). Исследование подтверждает его признание, сделанное своему читателю: действительно, при создании «Вертограда» он воспользовался почти исключительно новолатинской традицией (Матфей Фабер, Якоб Мархант, Иоанн Меффрет и другие)<sup>5</sup>. Своими многосторонними знаниями и интересами он соответствовал типу «ученого поэта», который высоко ценился в эпоху барокко. Полученное им образование открывало мир культуры и литературы на общеевропейском ученом языке. Симеон Полоцкий перенес в Россию готовые традиции, в которых был воспитан и сформировался как писатель, и на их основе создал новое в русской литературе жанровое образование.

Последовательный рассказ автора о своем произведении продолжает пассаж о творческом замысле: «Потщахся убо <...> раю духовному, вертограду небесному присовокупити сей мой верт многоцветный» [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4]. Поэт отдает себе отчет в том, что он вторит Богу. С намерением автора создать энциклопедия мира как подражание супервертограду Творца непосредственно связано рассуждение о назначении и цели его литературного сада. Книга-«верт» писалась «во ползу душевную всех благочестно жити тщящихся, непрелестну имея надежду, яко всяк, хотяя душевнаго услаждения и ея здравия желаяя известнаго доволны себе обрящет зде цветы во ползу» [Там же].

Поэт открывает свой сад перед грешными душами, чтобы те просветились и очистились, освободились от пороков, стали добродетельными и наслаждались знанием, которое дает духовный вертоград. В предисловии заметно стремление автора исчислить полностью перечень тех духовных благ, которые сулит читателю знакомство с произведением.

Литературное произведение XVII в. имело прямые указания не только на функцию, которая предназначалась этому произведению,

<sup>4</sup> Симеон употребил форму «идиомата» — *idiomata* мн. ч. р.п. от *idioma* (язык).

<sup>5</sup> См.: [Хипписли, 2001, р. LII].

но и на возможного читателя, что непосредственно фиксируется автором. У Симеона как представителя поэтики барокко очень отчетливо разработан принцип антитезы, который он упорно и настоятельно подчеркивает синтаксическим параллелизмом: юный обретет силы для укрощения ярости и похоти, старый — наставление к духовному подвигу, «благородный и богатый» найдут «врачевства недугом своим, гордости — смирение, сребролюбю — благорасточение, скупости — подаяние, велехвалству — смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недугом целебная, роптанию — терпение, татбе — трудолюбие, зависти — тленных презрение. Обрящет неправду творящий <...> правды творение, гневливец — кротость и прощение удобное, ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумляющийся в вере — утверждение; отчаянный — надежду; ненавистник — любовь; продерзивый — страх; сквернословец — языка обуздание, блудник — чистоту и плоти умерщвление, пьяница — воздержание и всякими иными недуги одержимии обрящут по своей нужде полезна былия и цветы» [Там же, с. 5–6]. Читатель получает представление о том, что литературный «сад» Симеона — это не просто собрание разных тем и форм, но «сад» «мысленный», духовный, приносящий плоды мудрости. Отсюда в произведении — обширный набор просвещающих и дидактических жанров и тематическое многообразие. В книге, как объясняет автор, читатель найдет духовные цветы различных родов: «ин род суть подобия, ин род — образы, ин — присловия, ин — толкования, ин — епитафия, ин — образов подписания, ин — повести, ин — летописная, ин — молитвы, ин — увещания, ин — обличения». Все это жанровое многоцветие объединено общей целью — способствовать здоровью души: всякий желающий «душевного услаждения» «обрящет zde цветы во ползу».

Рассуждая о духовной пользе книги, состоящей в «душеврачевании» «греховных недугов», автор обращает внимание читателя на то, что цветы его сада — не традиционно принятые слова поучительные: «не ветийскаго художества ухищрением» они «насадишася, но пиитического рифмотворения равномериерм слогов». Поэт возводит свое произведение к традиции проповеди, но впервые в России соединяет «проповедь» со стихами. Силлабическое стихотворство получило статус регулярной книжной поэзии и вошло в быт царского двора и столицы как явление новой, европейской культуры.

Новый вид творчества, отсутствовавший ранее в русской литературе, нуждался в представлении читателю. Поэт посвящает их в поэтические правила, доказывает пользу «краесогласия»: ритм усла-

ждает «слух и сердце». Привлекательное «равномерием слогов» и приятнейшею «сладостию» «пиитическое рифмотворение» — лучший способ приобщить к чтению — стихи влекут «ко чтанию частейшему». В поэзии ценятся и другие достоинства, благодаря которым содержание стихов удерживается сознанием читателя: «И яко в немнозе пространстве многшая заключающаея удобнее памятию содержатися могут». Рассуждение, напоминающее краткий пассаж из поэтики, завершается воззванием: «Того ради, да рифмотворное писание распространяется в нашем славенстем книжном языке» [Там же, с. 6].

Характерную особенность «Вертограда» составляет планомерная композиция, унифицированная алфавитом. Композиция произведения также является предметом авторского комментария: «<...> во моем сем верте многоцветном художественне и по благочинию вся устроишася, ибо по алфавитному славенскаго диалекта сочинению». Алфавитный порядок вещей выражает полноту всеединства<sup>6</sup>. По признанию автора, такое построение осуществлено «удобнейшаго ради обретения» интересующих тем [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4–5]. Алфавитная форма должна была служить читательской пользе, помогая ориентироваться в «верте многоцветном». Применяется широко распространенная и излюбленная мастерами барокко флористическая метафорика, которую писатели развивают в предисловиях: стихи уподобляются цветам и травам, а произведение — саду. Так, современник Симеона, составитель польской антологии стихов разных авторов «Сад поэтический» (1675) Я.-Т. Трембецкий, обосновывая в стихотворном предисловии идею художественной целостности, совмещает характеристику разных жанров с иерархией ценности садовых растений. Высокое, духовное содержание символизируют цветы «сада замкнутого» — роза и лилия: серьезное согласуется с нарциссом; шутка сравнима с лавандой; фляшка — с сорняком и крапивой и т. д. Все цветы (даже «brak podlejszy») имеют «скрытую силу и великую пользу», то же касается и разных жанров — вплоть до фляшки. Рассуждая о пользе произведения для читателей, Трембецкий называет на первом месте содержащиеся в нем «образцы прекрасных нравов» («piękných obyczajów wzory») и «великие примеры для добродетели» («wielkie do snoty przykłady») [Trembecki, 1910, s. 3]. «Сад поэтический» сохраняет связь с учительным смыслом символики сада. Другой польский автор — Вацлав Потоцкий также уподобил саду сборник светских эпиграмм. Его «Сад фляшек» (1672–1695) —

<sup>6</sup> См. подробно: [Сазонова, 2006, с. 602–606].

это мир в целости многожанрового и многотематического воплощения. По словам автора, он соединил в «Саду» все, что было, а «если и не было, то быть могло... в век жизни людской» («jeśli nie były być mogły... w wieku żywota ludzkiego» [Potocki, 1907, s. 1]. «Сад фрашек» содержит повести, сентенции, «подобия», «примеры», рассказы о приключениях, жарты: («gzezcy, powieści, przugody, podobienstwa, przykłady, żarty»). В стихах преподносится «этика для добродетели, мораль для нравов, сакральное для науки» («ethica do cnoty, moralia do obyczajow, sacra do nauki»).

Композиция литературного сада стремится подражать природному саду как культурно освоенной и упорядоченной среде. Природному естеству, при котором всякие «былия» и травы «смешено» рождаются и оттого бывают трудно обретаемы, автор «Вертограда многоцветного» противопоставил «хитрость художника» и, подобно «искусному цветочервнику», устроил «Вертоград» в границах порядка — как сад регулярный. Алфавитная модель превращает книгу в обнаженную, легко просматриваемую конструкцию, которая делает обозримым все богатство, всю многомерность созданного. Как следует из объяснений автора в предисловии к «Вертограду», цветы и травы засеяны и посажены по «родам» и «видам» — по «сподам и лехам». «Споды и лехи» (грядки) — это буквы азбуки. Их 33, на них произрастает столько родов растений, сколько разделов внутреннего алфавита, столько видов цветов, сколько названий; буквицы, разделяющие стихи в пределах одной стихотворной группы, обозначают число стихов, относящихся к одному названию или принадлежащих к разным жанрам. Положив алфавит в основу композиции сборника, поэт нашел способ укрепить внутреннюю организацию произведения, которое в своем первоначальном виде опиралось не на формальную, а на смысловую структуру. Наблюдаемые в автографе «Вертограда» контекстуальные связи (являвшиеся по преимуществу воспроизведением соответствующих контекстов из трудов западноевропейских авторов) объединяли тысячи стихов в крупные идейно-тематические единства, закрывая вид на многоцветное разнообразие текста.

Параллельный пример к «Вертограду многоцветному» Симеона привел А.В. Михайлов. Полигисторический труд Теодора Цвингера «Театр человеческой жизни» (Базель, 1565), имел первоначально, как и «Вертоград», логический порядок в расположении предметов. Однако, он не выдержал давления колоссального по объему материала, превысившего пять тысяч страниц текста — обнаружилось, что избранная структура рассыпалась, и тогда трудно усваиваемая форма была

заменена в издании 1631 г. алфавитным расположением, «сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо “Универсальным Полианфеем” — “Многоцветником”, заменившим прежний “Амфитеатр Универсума”, в котором все дисциплины обретаются в логическом порядке; есть “порядок самих материй”, и есть “порядок алфавитный”, по замечанию Лейбница»<sup>7</sup>.

Полемика с традицией литературных садов, в которых разнородный материал систематизирован при помощи композиционных приемов, явно ощутима в «Саду фрашек» В. Потоцкого. Противопоставляя «Сад фрашек» раю и сближая его с лесом («Do łąsa, czytelniku, idziesz, nie do raju»), автор не стремится придать сборнику ни внутреннюю, ни внешнюю упорядоченность. Моделью ему служит природа, творящая стихийно. Поэт признается, что «Сад» его не ухожен, в нем растут сорняки и обжигает крапива, от беспорядка, который там царит, кружится голова.

Авторский комментарий раскрывает название произведения, объясняет, как оно устроено, его целевое назначение, жанровый состав и композицию. Это своего рода трактат по поэтике как необходимое условие подготовки читателя к наиболее полному восприятию объемного и сложно устроенного текста.

Ту же функцию выполняет авторское комментирование, когда оно выходит за рамки предисловий и проникает в художественное пространство, участвуя в синтезе элементов, организующих содержание и форму произведений.

Чрезвычайно распространенная в эпоху барокко игра со словом выявляет одну из фундаментальных философских идей, связанную с представлением о мире как книге и книге как мироздании. Стремление воспроизвести бесконечное разнообразие мира при помощи обозримого числа конечных элементов (букв алфавита), имеющее корни в средневековой схоластике, прослеживается не только в использовании алфавита как композиционного приема, но и в формах искусственной поэзии (*poesia artificiosa, carmina curiosa*), в эстетической и этической интерпретации буквенных значений, в семантической значимости графического уровня текста. Графические композиции вовлекают в сферу художественной активности языковые средства, в основном на фонологическом, морфологическом и грамматическом уровне. Акцентирование графической структуры сопровождается зачастую развернутыми комментариями, содержащими трактовку тех элементов литературы, значимость которых для

<sup>7</sup> См.: [Михайлов, 1994, с. 340–341; Schmidt-Biggemann, 1983, S. 59, 64–65].

читателя может быть не столь очевидна и требует от него интеллектуального усилия. Многочисленные формальные приемы, служащие выдвиганию на первый план содержания произведения и одновременно предназначенные для того, чтобы вызвать восхищенное удивление читателя, наблюдаются в новых формах репрезентации смысла. Таковы тексты из разряда *poesis artificiosa*, рассчитанные на визуальный эффект и ранее отсутствовавшие в русской литературе: фигурная поэзия, разнообразные формы курьезной эпиграммы (*carmina curiosa*) — акrostихи, анаграммы, криптограммы, серпантинный стих, а также фигура под названием лабиринт (*labyrinthus*), или магический квадрат, строки которого складываются в фигуру, напоминающую лабиринт.

Мотив лабиринта, восходящий к мифу об Ариадне и Тезее, был широко распространен в античной культуре от архитектуры до литературы. На протяжении многих веков лабиринт сохранял свою амбивалентную природу — это фигура геометрическая и одновременно — символическая. Барокко активизировало в фигуре лабиринта риторический потенциал, способность к продуцированию высказывания на основах комбинаторной поэтики.

Искусственная поэзия открывает перед читателем возможность переместить процесс чтения на новый уровень, на котором возникают элементы игры и занимательности как следствие усложнения пространства текста, благодаря чему текст может читаться не только традиционно слева направо, но и справа налево (раки), и в разных направлениях, не только линейно-горизонтально, но и по вертикали (акrostихи), возможно и комбинированное чтение, как в разных формах лабиринта, где текст может читаться или из центра композиции, либо из четырех углов, сверху и снизу, из середины верхней строки или внешних вертикальных линий, из левого верхнего угла и т.д., производя каждый раз различный визуальный эффект (см., например, приведенные И. Величковским разновидности лабиринтов [Величковский, 1972, с. 84]). Каждая точка пространства получает актуализацию, и текст оказывается принципиально открыт. Текст лабиринта может состоять из одного слова или отдельной фразы.

Магические квадраты (лабиринты), или, по определению Симеона Полоцкого, «скрижаль многопутная»<sup>8</sup> украшает его поэтические тексты, сочинения сербских поэтов XVIII в. Х. Жефаровича и З. Орфелина. Проходящее через лабиринт бесконечное число раз сакра-

<sup>8</sup> ГИМ. Музейское собр. № 1705. Л. 56.

ментальное высказывание получает благодаря повтору многократное эмоциональное усиление.

В своем комментарии к произведению автор руководит процессом чтения замысловатого, сложно устроенного текста и, как наставник, посвящает читателя в правила его чтения-дешифровки, описывает необходимые специальные процедуры, облегчающие путешествие по лабиринту. В «книжицах» «Рифмологиона» Симеона лабиринты выполняли панегирическую функцию и сопровождались авторским комментарием. Так, «Благоприветствование на рождение царевича Симеона» (1665) увенчивает особая форма буквенного лабиринта, характерная для литературы барокко, — так называемый *Cubus*. Одинаковое количество букв (17 × 17), заключенное в его вертикальной и горизонтальной строках, делает квадратный *Cubus* особенно приятным для глаза. В основе графической композиции текста — обращенное к царю Алексею Михайловичу пожелание: «Царствуй много лѣта».

А Т Ъ Л А Г О Н М Н О Г А Л Ъ Т А  
Т Ъ Л А Г О Н М И М Н О Г А Л Ъ Т  
Ъ Л А Г О Н М И У И М Н О Г А Л Ъ  
Л А Г О Н М И У В У Й М Н О Г А Л  
А Г О Н М И У В Т В У И М Н О Г А  
Г О Н М Й У В Т С Т В У И М Н О Г  
О Н М И У В Т С Р С Т В У И М Н О  
Н М И У В Т С Р А Р С Т В У И М Н  
М И У В Т С Р А Ц А Р С Т В У И М  
Н М И У В Т С Р А Р С Т В У И М Н  
О Н М И У В Т С Р С Т В У И М Н О  
Г О Н М И У В Т С Т В У И М Н О Г  
А Г О Н М И У В Т В У И М Н О Г А  
Л А Г О Н М И У В У И М Н О Г А Л  
Ъ Л А Г О Н М И У И М Н О Г А Л Ъ  
Т Ъ Л А Г О Н М И М Н О Г А Л Ъ Т  
А Т Ъ Л А Г О Н М Н О Г А Л Ъ Т А

Автор приложил «ключ» к прочтению графической фигуры: комментарий, как и все сочинение, имеет стихотворную форму:

Начало в кентрѣ чтется во вся страны,  
от всѣх стран буди, царю, почитаны,  
Елики путми лѣт есть се читати,  
толико лѣт ти даждь Бог царствовати<sup>9</sup>.

Фраза «Начало в кентрѣ чтется во вся страны» означает, что текст нужно читать из центра композиции. К прочтению положенного в основание лабиринта высказывания ведут многие пути, что должно символизировать продолжительность царствования государя, равную числу возможных комбинаций литер в лабиринте. Поэт мог также передать одну и ту же лабиринтообразующую фразу, трансформируя форму «скрижали». Так, приветствуя в «Гусли доброгласной» (1676) восшествие на престол царя Федора Алексеевича, то же самое пожелание «Царствуй многа лѣта» поэт воплощает в фигуре уже не квадрата, а прямоугольника (15 × 19 букв):

А т ъ л а г о н о г а л ѣ т А  
т ъ л а г о н м н о г а л ѣ т  
ѣ л а г о н м и м н о г а л ѣ  
л а г о н м и у и м н о г а л  
а г о н м и у в у и м н о г а  
г о н м и у в т в у и м н о г  
о н м и у в т с т в у и м н о  
н м и у в т с р с т в у и м н  
м и у в т с р а р с т в у и м  
и у в т с р а ц а р с т в у и  
м и у в т с р а р с т в у и м  
н м и у в т с р с т в у и м н  
о н м и у в т с т в у и м н о  
г о н м и у в т в у и м н о г  
а г о н м и у в у и м н о г а  
л а г о н м и у и м н о г а л  
ѣ л а г о н м и м н о г а л ѣ  
т ѣ л а г о н м н о г а л ѣ т  
А т ѣ л а г о н о г а л ѣ т А

[Симеон Полоцкий, 1953, с. 121]

Как и в предыдущем примере, авторский комментарий раскрывает последовательность чтения литер в лабиринте и символический смысл графической композиции. Для поэта барокко за формальными приемами скрывается всегда намерение особо выделить, подчеркнуть смысловое значение текста. Пожелание «Царствуй многа лѣта» отражает пафос поэмы, написанной на восшествие на престол: бес-

<sup>9</sup> ГИМ. Синодальное собр., № 287. Л. 433 об.



численное множество путей прочтения сакраментальной фразы обещает на языке метафоры столь же многолетнее царствование нового государя:

Буди же обладатель чрез время толико,  
в подложенной скрижали возможно елико  
Многа лѣта считати многими премѣны  
от среды на вся страны. Буди ж без измѣны  
[Симеон Полоцкий, 2017, т. II, с. 406].

В поэму на кончину царя Алексея Михайловича «Глас последний» (1676) включен лабиринт, литеры которого образуют литургическое возгласие «Царю Алексею Михайловичю вѣчная память»:

Ц а р ю а л е ѡ и ю м и х а и  
а р ю а л е ѡ и ю м и х а и л  
р ю а л е ѡ и ю м и х а и л о  
ю а л е ѡ и ю м и х а и л о в  
а л е ѡ и ю м и х а и л о в и  
л е ѡ и ю м и х а и л о в и ч  
е ѡ и ю м и х а и л о в и ч ю  
ѡ и ю м и х а и л о в и ч ю в  
и ю м и х а и л о в и ч ю в ѣ  
ю м и х а и л о в и ч ю в ѣ ч  
м и х а и л о в и ч ю в ѣ ч н  
и х а и л о в и ч ю в ѣ ч н а  
х а и л о в и ч ю в ѣ ч н а я  
а и л о в и ч ю в ѣ ч н а я п  
и л о в и ч ю в ѣ ч н а я п а  
л о в и ч ю в ѣ ч н а я п а м  
о в и ч ю в ѣ ч н а я п а м я  
в и ч ю в ѣ ч н а я п а м я т<sup>ь</sup>

Приведенный лабиринт следует после стихотворного «Заключения», в котором автор объясняет замысел и назначение своей поэмы и мотивирует появление данной графической композиции:

Книжицу сию потщахся писати,  
да бы ю чтущым Царя поминати,  
Свято почивша, и Бога молити,  
еже бы в небѣ вѣчно ему жити,  
Его же милость и аз поминаю,  
умилным гласом сице воспѣваю:  
Боже всещедрый, изволи воздати



няются в пределах одной акростишной фразы. «По виршам», т. е. по первым буквам двустий, составлен акростих: «Царевна Софиа, спасися и радуйся»<sup>10</sup>. Прописные буквы, образующие акростих, выделены киноварью, на что автор обращает внимание читателя в помете: «Кому приветство — красных писм известно»<sup>11</sup>. В черновом варианте стихотворения царице Прасковье Федоровне акростих «Царица Параскевиа, спасися и радуйся Карион се ношу» — написан чернилами, но в подносном списке был, несомненно, особо обозначен, о чем свидетельствует авторское примечание: «Писмена красна строк читати, кому что писа дадят знати»<sup>12</sup>. В акростихах зачастую зашифровывается имя автора. В «Букваре» (1696) того же Кариона акростих содержит указание на имя составителя учебника [Карион Истомина, 1696, л. 78]. В издании «Служба и житие святого Иоанна Воина» (1695) имя автора раскрывается из акростиха «Худ Карион», выступающего в комбинации с криптограммой «Истомин ВССІВ», которая расшифровывается: «Истомин воспел сию службу Иоанну Воину» [Зернова, 1958, 129]. Акростихи Карион включил в службы св. Ипатию (1707) и св. Даниилу Московскому (1711); во второй из них начальные буквы первых четырех и последней песни канона образуют подпись: «Карион нищи монах иереи»<sup>13</sup>.

Приведенные примеры демонстрируют со всей очевидностью, что авторское комментирование распространяется на графический уровень текста. Нарращивая формальные признаки, поэты барокко вовлекают его в сферу художественной активности, превращая в семантически значимый. Графические композиции, употребление цветного письма, сочетание строчных и прописных букв — все это составляет строго продуманную систему. Основные правила построения текста раскрывает авторский комментарий.

Наглядным подтверждением сказанному служит цикл из трех декламаций «Стихи мѣротворные» (1660), написанных Симеоном Полоцким<sup>14</sup> по случаю предполагавшегося посещения царем Алексеем

<sup>10</sup> РГАДА. Собр. Ф.Ф. Мазурина. Ф. 196. Оп. 1. № 645. «Боговидная любовь» Кариона Истомина с посвящением царевне Софье. Беловой список. XVII в. (посл. четв.). Л. 1–2.

<sup>11</sup> БАН. Архангельское собр. С. 178. Л. 37. *Карион Истомина*. Сочинения. XVII в. (кон.); РГАДА. Собр. Ф.Ф. Мазурина. Ф. 196. Оп. 1. № 645. Л. 1.

<sup>12</sup> ГИМ. Чудовское собр. № 300. *Карион Истомина*. Сочинения (черновые автографы). XVII в. (кон.) — XVIII в. (нач.). Л. 263–263 об.

<sup>13</sup> См.: [Vroon, 2005, p. 131].

<sup>14</sup> Декламации сохранились в рукописи Австрийской Национальной библиотеки (Вена): II / 58 — Cod. slav. 174; текст опубликован, см.: [Сазонова,

Михайловича Иверского монастыря в знак примирения с патриархом Никоном, основателем обители. К встрече государя готовилось театральное действо с участием крестьянских детей. Присутствующие в пространстве стихотворного сочинения авторские примечания в прозе трактуют вопросы композиции текста, характеризуют стихотворные размеры, отдельные жанровые формы, содержат режиссерские ремарки-указания относительно последовательности произнесения отдельных частей текста.

Декламации различаются между собой в формальном отношении. В первой из них отроки произносят монологи одинаковой протяженности — в них по 12 стихотворных строк, выдержанных от начала до конца в одном и том же стихотворном размере: 12-сложник (в некоторых строках с нарушением размера) с цезурой после шестого слога и парной рифмой. Пролог же и эпилог отличаются по объему. Об архитектонике декламаций в рукописи имеется специальное разъяснение: «Зри стихи мѣротворныи содержат главизн 9. Первая (Пролог. — Л.С.) имать стихов 36, седм же (т. е. семь выступлений отроков. — Л.С.) по 12, послѣдняя (Эпилог. — Л.С.) — 40. Стих же имать слогов всяк по 12, предѣляется же ся посредѣ по 6 (речь идет о цезуре. — Л.С.). Всѣх стихов 160»<sup>15</sup>.

Структура второй декламации представляет собой циклическую композицию: после выступления первого «отрока», произносящего 24 стихотворные строки, написанные 13-сложником (с цезурой после седьмого слога), перед участниками церемонии один за другим проходят 10 отроков, произносящих всякий раз по два 11-сложных стиха с цезурой после пятого слога, при этом каждый чтец совершает по пяти выходов, о композиции текста и его внутреннем устройстве в рукописи также имеется соответствующая помета: «Стихов здѣ в мимошедшем (имеется в виду первый монолог. — Л.С.) 24, стих же имат слогов всяк по 13, пределяется по седми слозѣх первых, послѣдних имѣя 6. Настоящих же 10 отроков глаголют по 2 стиха, обращаются же ся по ряду пятижды. Стихи же мѣру имут слогов 11, пресѣчение по пяти слозѣх первых, оставляющим ся послѣдним шести слогов».

В центр пятиярусной композиции двустрочных приветствий помещено внеочередное выступление двенадцатого «отрока», оно встроено между речами пятого и шестого «отроков» (помета: «Здѣ ин предѣляет посредѣ 12») и написано иным размером — сапфической

1998, с. 61–88].

<sup>15</sup> Здесь и далее цит. по указанной публикации.

строфой; она характеризуется тем, что состоит из четырех строк, три из которых — длинные — сочетаются с короткой висячей. Авторский комментарий, введенный в пространство декламации, содержит следующее определение сапфической строфы: «имать же стихов (строк. — Л.С.) великих 4, стих же от трех сицевых же сложный, и конец к сим стоит пята слоги». Пятиярусная композиция из двустушии завершается примечанием, из которого следует, что чтецам предоставлена возможность заменить заключительное — пятое — звено композиции двустушных выступлений, посвященных прославлению царской семьи, другим набором, но также панегирических, дистихов, написанных в поэтике вариации: «Аще хочещи остави ряд сей послѣдний, 5. Сей же приими в того мѣсто». Объем текста, предназначенный для произнесения десятью отроками, как отмечено в примечании, следующем за этими стихами, составляет: «Всѣх стихов в десяти отроцѣх 100, развѣ (кроме. — Л.С.) десяти тѣх послѣдних. Аще с тѣми — 120, дважды на концы».

Помета «Стихов 9» сопутствует девятистрочной строфе с названием «Похвала царская»: «Царь есть имя славы / Росийския главы / Верх Богом почтенный / Глава православна / Скипетродержавна / Царь преукрашенный / Солнце на небеси / Роксолянском еси, / Царю благовѣрный».

Многосоставная композиция включает акростих, о чем также имеется специальное указание: «Мини сии два верхнии стихи, чти сей *по краегранесию*». Самим автором после текста приведенного стихотворения дана расшифровка акростиха: «Краегранесие: В царский приход отроков глас».

Особой изощренностью в формальном отношении отличается третье приветствие («Стихи третия на тожде пришествие пресвѣтлѣшаго царскаго величества»), содержащее 191 стихотворную строку. В этой декламации о царе-орле поэт ввел новые, неизвестные в ту пору в русской поэзии образцы схоластической версификации, в которых продемонстрировал виртуозное мастерство, требующее неустанного трудолюбия. В монологах десяти отроков, имеющих разный объем и написанных разным размером, щедро представлено богатство разнообразных строф с комбинацией длинных и укороченных стихов с прихотливым порядком рифмовки. На это обстоятельство обращает внимание и помета в рукописи: «Зри мѣра разная во всѣх сих». Помета «Первый же и последний равен слоги, но не стихами» указывает на то, что речи первого и десятого чтеца написаны одинаковым размером — 12-сложными двустушиями парной рифмовки, однако они имеют разный объем: в первом выступлении — 57 (56+1) строк, в по-

следнем — 32.

Авторский комментарий можно наблюдать также в школьном театре XVII в. Почти всякой барочной драме был предпослан в Прологе риторический аргумент (*argumentum*, от глагола *arguo* — показываю, доказываю) — непосредственное выражение авторского замысла, изложение идеи пьесы, краткое ее содержание, пропагандируемый дидактический смысл — все это обосновывалось дальнейшим развитием сюжета: совокупностью демонстрируемых действий, событий, отношений персонажей.

Созданная в традициях школьной драматургии, стихотворная пьеса Симеона Полоцкого «Комидия притчи о Блуднѣм сынѣ»<sup>16</sup> основана на евангельской притче (Лк 15:11–32). Она написана в 1673–1678 годах и предназначалась, по-видимому, для придворного театра<sup>17</sup>. «Пролог», также стихотворный, предшествует не только содержанию пьесы, но даже ее названию. Автор, обращаясь к зрителям, слушателям, читателям, объясняет, во-первых, свое обращение к драматургической форме («Не тако слово в памяти держитѣся, / яко же, аще что дѣлом явитѣся»); затем сообщает источник своего текста («Христову притчю дѣйством проявити / здѣ умыслихом и чином вершити»), говорит о предмете предстоящего зрелища («О блудном сынѣ вся рѣчь будет наша, / аки вещь живу, узрит милость ваша»), о композиции сочинения («Всю на шесть частѣй притчю раздѣлихом»), упоминает и о том, что к известному сюжету он добавил кое-что новое («нѣчто примѣсихом») — «утѣхи ради», ибо все, что «едино без премѣн бывает», наводит скуку («стужает»). Пролог завершается дидактическим призывом автора к зрителям «очеса и слух к дѣйству приклонити», и наградой за внимание им станет спасительная «сладость» душам и сердцам: «Велию ползу может притча дати, / токмо изволте прилѣжно внимати». В «Епилоге», как и в «Прологе», также звучит комментирующий голос автора. Обобщается моральное значение притчи, изреченной Христом и представленной силою воображения в виде зрелищного действия, назначение которого укрепить в сердцах «Христовы слова». Юных притча учит не уповать на свой

<sup>16</sup> Текст опубликован: [Симеон Полоцкий, 1953, с. 161–188; Русская драматургия..., 1972, с. 138–160; Памятники литературы Древней Руси, 1994, с. 371–402; Симеон Полоцкий, 2017, с. 463–487].

<sup>17</sup> См.: [Тихонравов, 1874, с. XIV]. Пьесу Симеона возводят к опыту школьной драмы XVI в., в частности, к латиноязычной комедии голландского гуманиста и педагога Велема Гнафея (1493–1568) «Acolastus, de filio prodigo comoedia» («Аколаст, или Комедия о блудном сыне»), известной в десятках переизданий и переводов. «Комидия...» Симеона примыкает «к плодотворной ренессансной традиции “Аколаста”» [Численко, 1989, с. 34–41].

незрелый разум и «старѣйших слушати»; старым дает пример того, как милости и добру наставлять юных. Эпилог завершается традиционно-этикетной смиренной просьбой автора о прощении возможных ошибок или погрешностей: «Мы в сей притчи аще согрѣшихом, / ей, огорчити никого мыслихом, / Обаче молим, изволте простити, / а нас в милости Господстей хранити».

Авторский комментарий, как мы уже отметили, — характерная черта произведений, связанных с традицией ученой поэзии. Продолжение ее в XVIII в. можно наблюдать в творчестве В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, П. Буслаева: они «снабжают свои стихи подробными прозаическими примечаниями, разъясняющими литературную позицию автора, его отношение к поэтическому слову, к принципам поэтического словоупотребления» [Серман, 1963, с. 55].

Рассмотрим один из ярких примеров сочетания стихотворного текста и прозаического комментария к нему, составленного самим автором, — позднебарочную силлабическую поэму Петра Буслаева (ум. во второй половине 1730-х — 1740-е гг.) «Умозрительство душевное» (1734)<sup>18</sup>; она написана по случаю кончины баронессы М.Я. Строгановой (1677–1733), кумы Петра I, статс-дамы Екатерины I и Анны Иоанновны. Известная своей благотворительностью, М.Я. Строганова являлась покровительницей поэта. Для характеристики П. Буслаева, о котором сохранилось крайне мало сведений, важно упомянуть, что он был выучеником Славяно-греко-латинской академии, как и В.К. Тредиаковский, и М.В. Ломоносов. Уже Тредиаковский, а затем Н.И. Новиков и Н.М. Карамзин высоко отзывались о литературных достоинствах «Умозрительства душевного», единственного сохранившегося произведения П. Буслаева. В XX веке с их оценками солидаризовались выдающиеся филологи В.Н. Топоров и А.М. Панченко<sup>19</sup>.

Произведение состоит из двух частей, каждая содержит по 100 двестишестидесяти, сам автор их пронумеровал и сопроводил подстрочными примечаниями, размещенными параллельно стихотворным строкам. Исследователи не могли не отметить этой своеобразной черты поэмы.

<sup>18</sup> Полное название произведения: «Умозрительство душевное, описанное стихами, о преселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой, изданное в Москве 1734, генваря в 20 день чрез усерднейшаго слугу ея Петра Буслаева. Печатано в Санкт-Петербурге в типографии Академии наук 1734 года, марта в день...». Текст опубликован: [Русская силлабическая поэзия..., 1970, с. 288–299, 392–395].

<sup>19</sup> См.: [Торогов, 1983, pp. 57–86; Панченко, 1988, с. 136]. См. также: [Сошкин, 2004, с. 56–69; Бухаркин, 2011, с. 4–19].

Важно, однако, подчеркнуть, что композиционная двуплановость является конструктивной особенностью произведения. Художественный текст и комментарий, состоя в неразрывном единстве, коррелируют друг с другом, что образует особую пространственную глубину поэмы. В их взаимодействии, в напряжении между поэтическим словом и словом научным, конкретно-бытовым устанавливается смысловой объем поэмы.

В примечаниях автор раскрывает свою творческую лабораторию, сообщает историко-культурные сведения, изъясняет христианскую символику, литературные приемы, риторические фигуры и тропы (метафоры, гиперболы, аллегории), в ряде случаев предметные реалии и этимологию слов, раскрывает значение визионерских картин, характеризует персонажей, делает ссылки на источники своих поэтических образов — Библию, Гомера, Вергилия, Овидия и иных авторов, а также на церковные песнопения и иконописный подлинник, вводит замечания о структуре поэмы и некоторые уточняющие детали — все это не простое дополнение к тексту произведения, но структурно и содержательно значимая часть поэмы. Приведем отдельные наиболее показательные примеры, демонстрирующие широту и разнообразие авторских приемов при создании многопланового комментария, охватывающего все уровни произведения — содержательный, композиционный, символический, образно-поэтический.

Первые три двустишия (из первой части) описывают время кончины баронессы: «1. По рождестве Христове сие дело стало, / Как солнце свой круг тогда обтекало / 2. Тысяща седмсот тритцать третий, днем то было: Девятой луны число девятое плыло; 3. А полночь десятая часов как уже удалялась, / Только что десятая минута являлась». В примечаниях поэт переводит поэтическую образность на язык реального описания: «1. Через круг солнца разумеется год по рождестве Христовом. 2. Девятая луна ноемврий месяц значит, от римскаго щоту *Novem*, поне же по марте месяце сей месяц, числится девятой и называется у римлян *November*. 3. Объявляется зде час одиннатцатой по полуночи, минута десятая, когда Мария кончалась». Соотнесенность художественного и реального планов делает для читателя очевидным время, вплоть до минуты, когда М.Я. Строганова ушла из жизни: утро 9 ноября 1733 года, начало одиннадцатого часа –10 часов и 10 минут.

Начиная с девятого двустишия, разворачивается визионерская картина: «9. Тогда показался красен человеков паче, / Властительно блистая, как бог, не иначе /...11. Тело ж было в крови, как от мук не-



давно: / Пробыты руки, ноги и бок виден явно /...». Из авторского комментария следует, что умирающей баронессе явился образ Спасителя: «Описуется умное разсуждение Марии, понеже она при смерти страдавшаго Христа вспоминала».

В видении Христос предстал пред нею в окружении «небесных сил»: «светлы лица имуще, илектровы ж крылы» (двустиише 14). Автор пояснил художественную образность: «небесныя силы» — это «чины ангельския», образ же «илектровы крылы», означает, что крылья их светлые («илектр разумеется светлость») и что крылья приданы им в знак «скорости».

Видение Марии завершается стихотворными строками о страстях Христовых: «21. Трость, копие и гвозди, — страстей инструменты / От чего трепетали света элементы». Метафорическая загадочность высказывания о «трепете света элементов» снимается авторским объяснением: «Когда Христос страдал, тогда земли трясение и помрачение света воспоминается».

Обращаясь к Христу, Мария восклицает: «24. Душа моя, как елень, желает на воды». Автор оформил свой текст как парафраз цитаты из Псалтири (Пс 41:2) и раскрыл в комментарии значение библейского образа — стремящийся к источнику олень символизирует путь к Богу: «Делание ея ко богу жаждущей уподобляется елени». Следующие далее в поэме цифры — «К тебе та желает чрез пятьдесят шесть годы / Месяца три дней дватцать, к твоей благодати» (двустиише 25) — означают, по словам автора, «Лета, месяцы и дни, сколько жила Мария».

«Уж мертву» ее увидев, родные и близкие «ахнули от сердца; мало замолчали. / Таж скоро адским воплем беспамятно вскричали» (двустиише 48). Кончина Марии изображена как катастрофа при помощи риторической фигуры — метафорической гиперболы с целью усиления выразительности текста и придания ему патетического подъема, что автор счел необходимым объяснить в примечаниях: «Адской вопль чрез фигуру поэзии *гиперболе* разумеется превеликой вопль, которым крычали без памяти, ничего бо помнить не хотели, кроме отлучения ея».

Картина всеобщего плача расширяется от строки к строке: «Скрежетали зубами, визжали нелепо, / О стены и о землю разшибались слепо» (двустиише 52). В авторском комментарии описание «сей болезни сердечной и печали» оснащено ссылками на литературную традицию: «Многие подобные сему суть описания поетов Виргилия, Овидия, Гомера (в источнике: Голгера) и прочих»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Такого рода отсылки свидетельствуют о начитанности П. Буслаева в

Изображение «рыдания с слезами» автор завершил в поэме изощренными метафорами — «Потом адская весна цвет свой показала: / Темной черноты платьем радость всех связала» (двустиишие 72), — и объяснил в примечаниях их значение: «Описует печальное черное по обычаю платье. Адскую ж весну разумеет острой печали начало».

Поэт не оставил без своего комментария и предметные реалии из описания похоронной процессии: «загорелись светлые факалы» и «О боже! Уж Марию понесли в могилу» (из двустииший 76 и 77), что, по его словам, «описует церемонию несения ее гроба и принадлежащей свет запаленных свечь и факалов, которые были по обычаю в сей процессии».

В примечании к строке «Пред ней поют надгробны церковны концерты» (из двустиишия 78) характеризуется один из видов церковного песнопения: «Надгробны церковны концерты суть стихи обычайные погребения, что слыша все сокрушаются и сердцами в жалость приходят».

Реальное описание сменяется метафорическим: «Терзали самой воздух слезными речами, / Раненны печалью, как острыми мечами» (двустиишие 79). Из примечания читатель узнает, что рана, нанесенная, как острыми мечами, печалью, — принятый в поэзии образ: «Изъявляет плачущих многой крик и остроту печали кажет чрез острие мечей поэзии обычаем».

Некоторая обобщенность стихотворного текста преодолевается с помощью конкретизации в комментарии. Строкам поэмы — «Принесли же во церковь, путь сей совершили. / По конце литургии простит(ь) ся спешили... / На гроб той упали, на долг час лежаще» (двустиишия 85 и 86) — соответствует примечание с точным указанием топонима, обозначающего место отпевания баронессы: «Принесли в церковь святого Николая, называемого в Котельниках, и совершили литургию, по литургии ж отпевали погребательныя стихи, тогда все теснились и падали на гроб, целуя тело ея и прощаяся в последние, в котором действе от гроба отстать не хотели и упали без памяти».

Метафора и литературная реминисценция, присутствующие в строках из сцены погребения — «Опустили ю в землю не весьма глубоко, / Жену, как ребро, к мужню положили боку» (двустиишие 92), — получили авторское истолкование: «Через землю неглубоку

античных авторов. Кроме того, ему был известен, как предполагает В.Н. Топоров, также барочный эпос Джона Мильтона «Потерянный рай», о котором он мог узнать от сына баронессы — поэта А.Г. Строганова, первого русского переводчика поэмы Мильтона [Торогов, 1983, р. 57–86].

значится могила, в которой баронесса Мария погребена подле мужа своего. Жена ж ребром разумеется мужним, поне же первая жена Эва от ребра мужня сотворена есть. Хотящий знати да четт бытειαския книги».

Над могилою, как сказано в поэме, «О жизни ж ея надпись предкам водруженна: / Персона и со гербом в камни утвержденна» (двустиише 94). Приведенные сведения П. Буслаев распространил в своем комментарии следующими деталями: над захоронением супругов установили «камень изрядным художеством истесанны, с надписаниями, от святаго писма взятыми, со украшением поставлен. И для вечной памяти противу камня о знатной в делах добрых жизни их надгробные надписи поставлены, на камне же том по их чести гербы, и для познания оных персоны водружены, идеже сами лежат плотию, душами же суть в мире».

Изображая метафорически поминальный плач как «эхо рыдательна грому» (из двустиишия 95), поэт воспользовался парафразом библейской цитаты: «Слезы день и ночь были многим вместо хлеба» (из двустиишия 96), в примечаниях он раскрыл свой литературный источник — взято из слов псалмопевца (Пс 41:4; 101:10): «Давиду следуя писано, иже в печалех своих пишет: Слезы моя мне хлеб день и ночь, и паки: Питие мое с плачем растворях...»

П. Буслаев, имея в виду строки из поминального плача поэмы («Памятью о Марии сердце сокровенно / Паче мирры и желчи всяк час огорчалось», из двустиишии 97 и 98), указывает на иносказательный смысл вполне конкретной реалии — мирра, мирро (ароматическая смола): «Мирра ж горькой сок из дерева значит, что аллегорически употребляю, как и желчь, вместо горести печальной».

Комментарий ко второй часть поэмы, посвященной рассказу «о возшествии души» Марии «в небо» и ее добродетелях, открывается примечанием автора о структуре текста: «Начало втория части имеет прицепление к первой части...». Для поэмы П. Буслаева вообще и для второй части особенно характерно зрительно интенсивное риторическое слово, обладающее визуальной наглядностью для внутреннего, духовного зрения. Автор насыщает поэзию зрительными образами, стараясь писать так, чтобы содержание поэмы раскрывалось и постигалось в живописной конкретности образа. Зрелищно-театрально, сменяя друг друга, перед Христом проходят аллегории добродетелей героини. Одна из них явилась в образе девы, украшенной цветами (двустиише 43). Поэт пояснил эмблематическое значение образа: «Цветами дела Милости нарицаются». Рог с цветами, который она держала в правой руке (двустиише 44),

означает «явление пред богом милости, яже до небес восходит». Разбросанные по дороге к небу цветы — лествица «до превечнаго царства горняго Сиона» (двустиише 45) — данной строке соответствует примечание: «Лествица до неба — добрая жизнь наша... Горни же Сион — место, идеже души праведных пребывают, анлегорично (так!) называется».

Другая добродетель приступила к Богу со словами о том, что на небесах «все уже готово» к принятию души героини: «Феатр в небе Марии устроен великой» (двустиише 52). Раскрыв этимологическое значение слова («Феатр же с греческаго диалекта место, идеже какое торжество отправилось, называется»), поэт указал также на его особое, окказиональное значение в тексте поэмы, приличествующее данному описанию: «феатр» — «тризнице святых».

Примечание к 59 двустиишию («Едина ж паче всех светла красотою, / Не так прекрасны были прочие пред нею») содержит указание: «Зде начинает описывать вящшую и лучшую всех добродетель». В комментарии к следующим далее строкам (двустиишия 61-64), использующим символику цвета («белые власы», «лице червлено и бело», «светлою и тонкою пурпурой одета») и знаковые реалии («венец, сплетенный «из терния остра»), поэт объясняет художественный вымысел: «Описует-ся зде *поезии измышлением* сия добродетель... Наричается же сия добродетель любовь Христова».

«Светлым облаком», как это принято изображать в иконописи сцену успения, поднимается душа Марии к «небесному театру»: «Тогда светлым облаком подъяшася купно, Душа ж с богом пошла неотступно» (двустиише 73). Символический образ раскрывается в комментарии: «Светлый облак — радостное возшествие в небо при лицезрении божии».

«До небесна града» ведет высокая лествица, такой красоты, какой «не видало око» (двустиише 75) — образ, также имеющий символическое значение: «Через лествицу мнится жизнь Марии в делах ея добрых, яже достигоша самага престола божия...».

На небесном театре героиню встретила «Мария Магдалина» (двустиише 78), которая, судя по тезоименитству, предстала как небесный патрон баронессы. Автор счел, однако, нужным уточнить, что сказанное им — исключительно его литературный вымысел: «*Измышленно* писал, яко сия баронесса имя Марии носила, имя, данное в тезоименитство Марии Магдалины».

Описывая самый высший и неподвижный мир, служащий престолом Бога («И тако достигоша ближняя приметы, / Идеже обращались вышняя планеты», двустиише 84), предельно обобщенно, автор объ-

ясняет поэтическую условность: «Высочайшее или эмпирийское небо, нами не видимое».

В небесном мире «красное солнце не светло казалось, / Блистани-ем бо от них весма помрачалось» (двустиише 85). Божественный свет ярче солнечного сияния — таков смысл метафоры, как следует из авторского объяснения: «Солнце, вещественной свет имущее, противу существеннаго святых блистания ничто же есть».

У небесных дверей Марию встретил апостол Пётр, держатель ключей от рая. Описание его облика (двустиишия 86-88) — пример вербальной живописи, вызывающей в памяти зрительные впечатления от иконописных композиций:

Красен был вратник, лицом в морщинах, с брадою,  
Навислы были брови, с главою седою.  
Ажно он был апостол Пётр, Христу теплейший,  
Держал в руках своих ключь, паче звезд светлейший

Ссылкой на Евангелие от Матфея П. Буслаев объяснил, почему апостол Пётр изображен в образе ключника: «...Царство ж небесное заключено исповеданием Петровым (“Ты еси Христос сын Бога живаго”, противу чего реченно бысть от бога: “И дам ти ключи царства небеснаго»), и потому zde яко ключник написан». Поэт подтвердил также, что апостол Пётр представлен в соответствии и известным иконографическим образом: «Описание персоны его с иконописных художеств».

Таким образом, в «Умозрительстве душевном» П. Буслаев выступает не только как поэт, но и как комментатор собственного текста, литературовед и «*artifex doctus*». Его авторский комментарий — своего рода научная работа, а поэма, демонстрирующая сопряженность слова поэтического и слова научного в едином текстовом пространстве, относится, как и рассмотренные выше произведения XVII века, к той же барочной традиции «ученой поэзии», «ученой литературы».

Феномен авторского комментария в изучаемых текстах объясняется их принадлежностью словесности риторического типа, где литература не была противопоставлена науке, где нет резкого разграничения между художественными и научными жанрами. Можно, таким образом, констатировать, что наличие авторского комментария в пространстве художественного произведения предопределено природой литературного творчества в риторическую эпоху. Барочному тексту присуща гетерогенность, определяющая сложную конструкцию произведения.

По словам А.В. Михайлова, «как слово “поэтическое”, так и слово “научное”, — а они долгое время существовали в единстве, — пребывают в стихии риторически направляемой речи» [Михайлов, 2008, с. 25]. Если, «для XIX, для XX века художественная литература, беллетристика почти всегда прямо противоположна науке и научному сочинению», то «совсем не то прежде: словесность не противопоставляет, а объединяет все художественные и научные жанры литературы» [Там же, с. 16]. Их размежевание происходит в Новое время, когда «различные науки постепенно отдаляются от собственно-поэтического творчества», а «поэтическое творчество постепенно обособляется, подчеркивая свою специфику» [Там же, с. 16-17].

В Новое время литературное произведение и комментарий к нему противопоставлены друг другу как авторский художественный текст и научный, выполненный исследователем. Они представляют собой отдельные жанры и четко разведены по разным вербальным пространствам в соответствии с современной эдиционной практикой, как это имеет место, например, в научных изданиях в серии «Литературные памятники».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Величковський, 1972 — *Иван Величковський*. Твори. Київ: Наукова думка, 1972. 191 с.
- Бухаркин, 2011 — *Бухаркин П.Е.* Поэма П. Буслаева «Умозрительство душевное» в литературном движении петровской эпохи // XVIII век. 2011. Сб. 26: Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века. С. 4–19.
- Живов, 1997 — *Живов В.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // Новое лит. обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.
- Зернова, 1958 — *Зернова А.С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII вв.: Сводн. кат. М.: Изд. Гос. Ордена Ленина библиотеки СССР им. В.И. Ленина, 1958. 152 с.
- Карион Истомина, 1696 — *Карион Истомина*. Букварь. М.: Печатный двор, 1696. 100 л.
- Михайлов, 1994 — *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
- Михайлов, 2008 — *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 175 с.
- Памятники литературы Древней Руси, 1994 — Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М.: Худож. лит., 1994. Кн. 3. 654 с.
- Панченко, 1988 — *Панченко А.М.* Буслаев Петр // Словарь русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1988. Вып. 1 (А–И). С. 136.

АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

Подгаецкая, 1984 — *Подгаецкая И.Ю.* Свет Пляяды // Поэзия Пляяды / сост., предисл., справки о поэтах И.Ю. Подгаецкая М.: Радуга, 1984. С. 5–30.

Русская драматургия..., 1972 — Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / гл. ред. А.Н. Робинсон. М.: Наука, 1972. 365 с.

Русская силлабическая поэзия..., 1970 — Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Панченко. Л.: Советский писатель, 1970. 422 с.

Сазонова, 1998 — *Сазонова Л.И.* Ранние московские декламации Симеона Полоцкого в контексте конфликта царя Алексея Михайловича и патриарха Никона // Славяноведение. 1998. № 2. С. 61–88.

Сазонова, 2006 — *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

Серман, 1963 — *Серман И.З.* М.В. Ломоносов, Г.С. Сковорода и борьба направлений в русской и украинской литературах XVIII в. // Русская литература XVIII века и славянские литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 40–78.

Симеон Полоцкий, 1953 — *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения / изд. подг., ст. и коммент. И.П. Еремина. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 281 с.

Симеон Полоцкий, 1996 — *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный: в 3 т. / подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли и Л.И. Сазоновой; предисл. Д.С. Лихачева. Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj / ed. by Anthony Hippisley and Lydia I. Sazonova. Foreword by Dmitrij S. Lichacev. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1996. Vol. 1: "Aaron" — "Detem blagoslovenie" / Hrsg. von K. Gutschmidt, H.-B. Harder und H. Rothe. 356 S.

Симеон Полоцкий, 2015 — *Симеон Полоцкий.* Орел Российский / изд. подгот. Л.И. Сазоновой. М.: Индрик, 2015. 376 с.

Симеон Полоцкий, 2017 — *Симеон Полоцкий.* Рифмологийон: Собрание придворно-церемониальных стихов / подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли, Х. Роте и Л.И. Сазоновой. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2017. Bd. 2. XXXVIII, 601 с.

Софронова, 1975 — *Софронова Л.* Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Советское славяноведение. 1975. № 5. С. 36–46.

Сошкин, 2004 — *Сошкин Е.* «Умозрительство душевное...» Петра Булаева в системе поэтики барокко // XVIII век. 2004. Сб. 23. С. 59–69.

Тихонравов, 1874 — *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб.: Кожанчиков Д.Е., 1874. XLVII, 562 с.

Хипписли, 2001 — *Хипписли А.* Западное влияние на «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 695–708.

Чернов, 1976 — *Чернов И.А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1976. 1: Барокко. Литература. Литературоведение. 185 с.

Численко, 1989 — *Численко Н.Д.* «Комидия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого и позднеренессансная драма // Вестник ЛГУ. 1989. Серия 2. Вып. 2. С. 34–41.

Potocki, 1907 — *Potocki W.* Ogród fraszek: t. 1-2. / Wyd. A. Brückner. Lwów: Towarzystwo Dla Popierania Nauki Polskiej, 1907. XXXII, 586 s; XXV, 549 s.

Л.И. САЗОНОВА. АВТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ  
В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Sarbiewski, 1954 — *Sarbiewski M.K.* O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus) / przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, 1954. 523 s.

Sarnowska, 1967 — *Sarnowska E.* Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego // Studia z teorii i historii poezji. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. S. 126–147.

Sarnowska, 1974 — *Sarnowska E.* Droga na Parnas: Problemy staropolskiej wiedzy o poezji. Wrocław: Ossolineum, 1974. 237 s.

Sarnowska-Temeriusz, 1985 — *Sarnowska-Temeriusz E.* Zarys dziejów poetyki (od starożytności do końca XVII w.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. 669 s.

Schmidt-Biggemann, 1983 — *Schmidt-Biggemann W.* Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg: Meiner, 1983. 319 S.

Toporov, 1983 — *Toporov V.N.* Eine Seite aus der Geschichte des russischen barocken Concettismus: Petr Buslaevs «Umozritel'stvo Duševnoe» // Slavische Barockliteratur. München, 1983. Th. II / Hrsg. von R. Lachmann. S. 57–86.

Trembecki, 1910 — *Trembecki J.-T.* Wirydarz poetycki: 3 t. / Wyd. A. Brückner. Lwów: Towarzystwo Dla Popierania Nauki Polskiej, 1910. T. I. 973 S.

Vroon, 2005 — *Vroon R.* From Liturgy to Literature: Prayer and Play in the Early Russian Baroque // Culture and Authority in the Baroque / ed. by M. Ciavolella and P. Coleman. Toronto: University of Toronto Press, 2005. P. 122–137.



## РОЛЬ КОММЕНТАРИЕВ НАРРАТОРА В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО РОМАНА МАРКА Z. ДАНИЛЕВСКОГО «ДОМ ЛИСТЬЕВ»

**Информация об авторе:** Екатерина Юрьевна Моисеева, кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник отдела теории литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-7275-1714>

E-mail: sokruta@gmail.com

**Аннотация:** Статья посвящена изучению роли комментариев нарратора как важнейшей композиционной и структурной составляющей современного романа, использование которой позволяет создавать многомерные нарративные структуры. Американский роман «Дом листьев» Марка Данилевского в статье классифицируется как пример эргодической литературы, ориентированной на интерактивный игровой принцип коммуникации. Автор выявляет роль комментариев в организации нелинейного повествования, которое превращает роман в художественный аналог всемирной сети, своего рода гипертекст, в котором количество комментариев, ссылок и сносок никогда не может быть конечным. Таким образом, классическая задача читателя добраться до финала произведения, оказывается невыполнимой: роман не завершается, но мультиплицируется. В статье ставится вопрос о том, как при таких условиях нарушение линейности текста не препятствует, а иногда даже способствует целостности повествования. Авторская интенция заключается в создании романа, который вбирает в себя не только разнообразные по стилю и жанру фрагменты, не только многоуровневую систему нарративов, но также реально существующие исследования, историю, архитектуру, фотографии, рисунки, отсылки к музыкальным произведениям, фильмам и реальным событиям, оформляя их как комментарии, которые оказываются готовой формой «чужого слова». Читатель, таким образом, погружается в гибридный интернет-сайт с его системой гиперссылок и видеоигры, где игроку необходимо выбирать каждое следующее действие как одну из возможных вероятностей. Эргодический роман оказывается созвучен современному сознанию, предлагая ему ту форму произведения, которая больше других востребована современным дискурсом.

**Ключевые слова:** комментарии нарратора, современный роман, эргодическая литература, сознание, гипертекст.

**THE ROLE OF NARRATOR'S COMMENTARIES  
IN THE ORGANIZATION OF THE CREATIVE WHOLE  
IN MARK Z. DANILEVSKY'S NOVEL *HOUSE OF LEAVES***

**Information about the author:** Ekaterina Yu. Moiseeva, PhD in Philology, Researcher, Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Senior Researcher of the Department of Theory of Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-7275-1714>

E-mail: sokruta@gmail.com

**Abstract:** The article examines the role of narrator's comments as an important compositional and structural component of modern novels that allows creating multi-dimensional narrative structures. The American novel *The House of Leaves* by Mark Danilevsky is classified as an example of ergodic literature, focused on playing interactively with the principles of communication. The author shows the role of comments in organizing a non-linear narrative, which turns the novel into an artistic analogue of a network or an hypertext, where the number of comments, references, and footnotes could never be finite. Thus, the classical task of the reader to get to the finale of the novel cannot be performed: the novel does not end but multiplies. The article discusses the question of how under such conditions the violation of the linearity of the text does not hinder, and sometimes even contributes to, the integrity of the narrative. The author's intention is to create a novel that incorporates not only various fragments of style and genre, not only a multilevel system of narrations but also real research, history, architecture, photographs, drawings, references to music, films and real events, formulating them as comments, which turn out to be a ready-made form of "foreign word". The reader is immersed in a hybrid of Internet sites with their system of hyperlinks and video games where the player must choose each next action as one of the possible probabilities. The ergodic novel turns out to be consonant with the modern consciousness, offering that form of work that modern discourse demands more than others.

**Keywords:** narrator's comments, modern novel, ergodic literature, consciousness, hypertext.

Ценность комментария художественного текста возрастает прямо пропорционально течению времени: произведение, созданное в отдаленную от нас эпоху, как правило, нуждается в большем количестве уточнений, проясняющих те или иные аспекты смысла, нежели текст, создаваемый современниками для современников.

Текстологический комментарий как возможность улучшить, оптимизировать или усилить нашу способность восприятия кажется гораздо более востребованным, нежели комментарий, используемый как художественный прием: рассуждения и пояснения нарратора представляются нам неотъемлемой частью романа, особенно романа XX сто-

летия, предпочитающего метанарративные модели высказывания, но достаточно редко имеют определяющее художественное значение. Нарративные и эстетические возможности комментария, как правило, не учитываются традиционными классификациями<sup>1</sup>, поскольку не относятся к «реальному» комментарию, и с точки зрения композиции и архитектоники произведения не играют важной роли в повествовании.

При этом использование комментария с целью создания определенного художественного впечатления остается полем для обширных экспериментов с формой и содержанием художественного произведения: благодаря широким возможностям современного романа, автору при помощи комментариев удается создать эффект многомерности художественного пространства, генерировать новые повествовательные уровни и предоставить нарратору большую свободу. И если текстологический, историко-литературный, реальный или словарный комментарий обладают проясняющей интенцией, оставаясь внешней по отношению к художественному миру составляющей, то комментарии нарратора онтологически принадлежат к повествуемому миру, где он существует как наблюдатель или действующее лицо.

Однако далеко не всегда такие комментарии проясняют смысл происходящего в художественном мире: гораздо чаще они усложняют, запутывают, затемняют события, способствуя усилению интриги и, следовательно, читательского интереса, но выполняя при этом несвойственные комментарию функции. Кроме того, нельзя сказать, будто они помогают связности повествования: напротив, усиливается дискретность, в буквальном смысле разрывая цепь событий и эпизодов многочисленными вставными репликами, отступлениями, рассуждениями и микро-сюжетами. Таким образом, возникает вопрос о подлинной роли комментариев нарратора в художественном целом романа. И для ответа на него необходима практика анализа произведений, в которых повествование не просто включает в себя метанарративные элементы, но в буквальном смысле, выстраивается вокруг посредством комментирования наррации на разных уровнях повествования.

Литература XX — начала XXI столетия включает большое количество произведений, так или иначе экспериментирующих с формой в поисках новых возможностей развития и более полного воплощения представлений о современном сознании, существуют романы, которые акцентируют (сосредоточивают?) читательское внимание непосредственно на комментировании некоего «основного» текста, включенного в повествование.

<sup>1</sup> См., например: [Томашевский, 1959].

Особенного внимания, на наш взгляд, в этом ряду заслуживает роман американского автора Марка Данилевского «Дом листьев» [Данилевский, 2016]. По свидетельству Д. Быкова он довольно быстро завоевал славу одного из самых любимых произведений американской «университетской молодежи», одновременно продолжая традицию интеллектуального американского романа<sup>2</sup> и отходя от нее.

Усложненная композиция, демонстрирующая «шкатулочный» принцип, при котором одна история вкладывается в другую, составляя (образовывая?) большое количество фреймов, известна со времен «Дон Кихота», где, как мы помним, главный герой не только читает рыцарские романы и старается подражать им, но и сам оказывается героем повествования «арабского автора», чьи тетради были «обнаружены» Сервантесом [Сервантес, 1988]. Это, в свою очередь, позволяет Борхесу предположить, что автором Дон Кихота может быть не только Сервантес, но и вдохновенный читатель — такой, как его Пьер Менар [Борхес, 2002].

Однако в данном случае автор преобразует формулу «вложения» историй одна в другую, помещая в условный нарративный центр или «ядро» повествования исповедь «простой американской семьи, переезжающей в новый дом, в котором вскоре начинают происходить странные вещи» [Быков, 2016] — этот незамысловатый, а в каком-то смысле даже стереотипный сюжет, безусловно, взятый из массовой современной культуры, внезапно начинает развиваться совсем не так, как мог бы ожидать читатель.

История в жанре «horror» перерастает в масштабный опыт работы не столько с материалом, сколько с законами восприятия художественного слова и осознания границ литературности как таковой. Споря со всеми правилами рассказывания историй, автор предлагает читателю не последовательное изложение событий или описание их ретроспекции, но сложно организованную нарративную сеть, реализующуюся на разных уровнях повествования. История семьи известного фотографа Нэвидсона превращается в снятый им фильм, главным героем которого оказывается их новый дом, точнее — странные искажения пространства внутри дома, где внезапно появляются, а потом исчезают комнаты и коридоры. Так странные происшествия в доме Нэвидсона превращаются в «Пленки Нэвидсона» — несколько любительских фильмов, которые, в свою очередь становятся материалом для невероятной рукописи Дзампано — старика, который тратит огромное количество времени на изучение событий фильма. Абсурд ситуации в том, что он не может увидеть фильм, поскольку слеп, но едва ли не всю

<sup>2</sup> См. об этом: [Стеценко, 2013].

жизнь читает и пишет о нем. И, наконец, рукопись Дзампано, после его загадочной смерти, по воле случая попадает в руки молодого парня, работающего в тату-салоне — Джонни Труэнта.

Труэнт, не будучи ни фотографом, ни исследователем, ни ученым, берется изучать рукопись, описываемую как бесконечный ворох бумаг, сплошь покрытый словами, — и чувствует, что страх, который заключен в сердцевине всех этих историй, передается и ему, и в его жизни тоже начинают происходить пугающие события, связанные, прежде всего, с нарушениями работы сознания и психическим расстройством. Он начинает бояться того самого «монстра», которого Нэвидсон пытался запечатлеть на своих пленках, но если точнее — начинает бояться своего собственного страха.

Следующей инстанцией в этой спиралевидной, непрестанно расширяющейся, вихреобразной композиции оказывается читатель. Это ему Труэнт адресует свое предисловие и с ним вступает в непринужденные диалоги прямо на страницах рукописи Дзампано, точнее — на полях, где он, по праву первого читателя, оставляет бесчисленные замечания и комментарии.

Перед нами не один уровень комментариев, но несколько слоев: во-первых, сам Дзампано комментирует свою рукопись, снабжает ее сложной системой ссылок и сносок, поскольку уверен, что это — научное исследование, его *opus magnum*, посвященный сложнейшей теме. И это не «Пленки Нэвидсона», но сам страх, страх как таковой и человеческая возможность противостоять ему.

Во-вторых, рукопись комментирует Труэнт — правда, он делает это совершенно иначе, бесконечно описывает свои впечатления от прочитанного, перемежая их дневниковыми записями, фотографиями, историями из собственной жизни и письмами, которые он получает от матери, находящейся в сумасшедшем доме. И тем страшнее читателю понимать, что некий иррациональный ужас постепенно сводит его с ума, и записи становятся все менее связными.

В лице Труэнта мы теряем не нарратора, но собеседника, поскольку тот постоянно обращается к нам с какими-то рассуждениями — и словно существует в одном с нами временном потоке: «Чтобы представить, попробуйте вот что: сосредоточьтесь на этих словах, не позволяйте взгляду ускользнуть за пределы страницы. А теперь представьте, что на периферии вашего зрения — сбоку, спереди, может, из-за плеча — оттуда, куда вам нельзя смотреть, — на вас нечто надвигается, так тихо, что только эту тишину вы и слышите. Вот оно. Прямо сейчас. Но не смотрите! Глаза на страницу!» [Данилевский, 2016, с. 26]

Таким образом, перед читателем многослойное комментирование, где есть всё: от словарных статей, посвященных таким понятиям как «страх», «темнота» или «пространство», до цитат из работ крупных кинокритиков, богословов, философов. Страницы истории семьи Нэвидсонов перемежаются страницами работ Аристотеля, Хайдеггера, Деррида, а они, в свою очередь — репликами из интервью популярных режиссеров и фотографов [Данилевский, 2016, с. 24].

Следует также упомянуть, что половина ссылок ведет к действительно существующим источникам, монографиям, коллективным трудам, художественным произведениям, электронным сайтам, половина — к вымышленным. Особенно упорные читатели не перестают осуществлять верификацию всех «списков литературы» в романе, однако их работа пока далека от завершения.

В целом, можно вообразить, какие глубины раскрываются перед внимательным читателем и сколько «комментариев к сюжету» ему предстоит. Ведь фактически, мы не столько читаем, сколько «путешествуем по ссылкам». И здесь возникает закономерный вопрос: почему роман вообще не рассыпается? Другими словами — как и почему нарушения линейности текста не препятствуют, а иногда даже способствуют целостности повествования?

Ответ на этот вопрос, разумеется, требует учитывать не только читательское впечатление, но и авторскую интенцию: создать роман, который будет вбирать в себя все: не только разнообразные по стилю и жанру фрагменты, не только многоуровневую систему нарративов, но также реально существующие исследования, историю, архитектуру, фотографии, рисунки, отсылки к музыкальным произведениям, фильмам, комиксам и реальным событиям. Казалось бы, это невозможно. С другой стороны, мы прекрасно знаем, что напоминает нам такая структура — это своего рода гибрид интернет-сайта с его системой гиперссылок и видеогры, где игроку необходимо выбирать каждое следующее действие как одну из возможных вероятностей.

Так в «Доме листьев» читателю необходима стратегия продвижения: он может читать текст несколькими разными способами, выбирая для себя тот подход, который кажется наиболее интересным, углубляясь в те комментарии, которые, по его мнению, приближают его к разгадке феномена дома на Ясеновой улице.

Несмотря на то, что это явление достаточно недавнее, романы, использующие схожую стратегию, уже получили свое обобщающее название. С подачи норвежского исследователя Эспена Аарсета их стали называть эргодической литературой [Aarseth, 1997].

Сейчас это обозначение постепенно входит в научный оборот, однако совсем недавно термин считался узкоупотребительным: Аарсет предложил его для «электронной» литературы, которая пишется и читается с учетом дополнительных возможностей всемирной сети. Согласно теории Аарсета, посвященной кибертексту, в эргодической литературе читатель путешествует сквозь текст, принимая его нелинейную организацию как дополнительную художественную задачу. При этом результат чтения будет зависеть от того, каким способом прочитан роман: в прямой последовательности страниц, в обратной, с пропуском вставных историй и комментариев или во всей возможной полноте смыслов.

В случае Данилевского дополнительным условием авторской игры оказывается достоверность. Он изначально договаривается с читателем, что роман — не вымысел, всё происходит на самом деле, фактически, мы вовлечены в игру. Изучение конструирования вымышленных миров как игровых, а не только повествуемых, не раз становилось предметом собственно нарратологических исследований и более широкого анализа, однако в «Доме листьев» это конструирование не только мира, но и читателя.

Комментарии всех нарраторов возводят сложность в самостоятельную ценность. И в силу многочисленных отсылок к интернет-пространству мы вскоре перестаем воспринимать «Дом листьев» как произведение, которое вообще может быть прочитано до конца и завершено. Рукопись Дзампано не заканчивается, но обрывается, и затем следуют перечни задач, которые еще предстоит выполнить, чтобы дополнить ее. И читатель уже не удивляется этому, как не удивляется тому, что не может освоить весь интернет, потому что сеть как система превосходит возможности восприятия.

Мы привыкли думать, что роман как таковой поддается прочтению. Строго говоря, он задуман для того, чтобы быть прочитанным до конца — и именно завершение позволяет нам понять и оценить замысел в целом. Но в данном случае возможности повествования оказываются шире возможностей воспринимающего сознания.

Комментарии не просто создают иллюзию бесконечного текста, постоянно обрамляя его, они дают эффект зеркала, отражающегося в зеркале — бесконечный взаимообращенный круговорот смыслов.

Ведь комментарии рассказчиков звучат не в тишине, но в хоре голосов многочисленных героев: мир романа довольно густонаселен, и каждый получает время для собственной партии, — все они оказываются так или иначе связаны с ужасающей тайной дома. И выясняется, что страх заставляет их сильнее держаться за само-

идентификацию, без конца проговаривая себя: «Мое имя Холлуэй Робертс. Я родился в Меномони, Висконсин. Закончил Массачусетский университет. Путешественник, профессиональный охотник» [Данилевский, 2016, с. 335]. И в каком-то смысле герои оказываются в роли комментаторов собственной жизни перед лицом надвигающегося небытия.

Их комментарии тоже часто выполняют обратную привычную задачу: вместо того, чтобы упрощать и улучшать восприятие текста, комментарии усложняют и скручивают его. Труэнт совмещает комментарии и дневник, нанизывая свои и чужие истории друг на друга, соединяя их линиями жизни и смерти. Читатель классифицирует комментарии и каталогизирует их по мере продвижения вглубь романа. Можно сказать, что на каждом уровне наррации перед нами разные произведения, сплетающиеся в одно целое.

И, хотя принято считать, что мода на экспериментальный роман осталась в пределах XX столетия, поскольку литературная практика показала, что игр с текстом не так много и фактически о каждом новом опыте в этой области можно сказать, что подобное уже было в «Моби Дике» Мелвилла, «Улиссе» Джойса или «Бледном огне» Набокова — ряд, разумеется, может быть продолжен — Данилевскому удастся создать эргодический роман, не повторяющий опыты предшественников, но мультиплицирующий их в поисках новых форм.

И в этих формах все привычные элементы обретают дополнительное значение: ссылки и сноски становятся инвариантом цитат: чтобы не превращать текст в сплошной набор чужих мыслей, Данилевский вместо, а иногда и вместе с обращением к какому-либо автору дает ссылки на целый ряд его произведений. При этом роман не стремится намеренно обмануть или запутать читателя, он лишь раскрывается перед нами во все стороны одновременно.

Но если читатель не увидит ни единой ссылки, его восприятие романа как целого не пострадает: многочисленные перечни других книг составляют лишь потенциальный горизонт развертывания темы, но никак не влияют на ее непосредственную реализацию.

Данилевский, в данном случае исследует вопрос о страхе. При этом ему явно близка мысль, что страх как таковой открывается нам в самых простых и повседневных вещах. А поскольку эта тема составляет значительный пласт современной культуры, материала для осмысления здесь очень много. По мере «накопления» читателем многочисленных отсылок к другим произведениям и научным работам создается впечатление, что современная культура в ее многообразии выступает как один грандиозный комментарий к художественному целому ро-



ману.

Однако автор очень быстро заставляет читателя забыть о том, что и как заимствует, поскольку читательское внимание оказывается прикованным к тексту. Текст сам по себе, текст как система знаков представляется необычайно интересным полем для исследований. Игра со смыслами и значениями переходит в игру с предметностью текста, в основе своей отсылающая читателя к богатой традиции — от опытов фигурных стихов до самых современных экспериментов с визуальностью в литературе.

Некоторые страницы романа требуют не столько чтения, сколько разглядывания. Текст, напечатанный зеркально, зачеркнутые фразы, слова, набранные разным шрифтом, предшествуют пересечением между главами и частями, вставными историями и другими текстами, составляющими потенциальный семиотический и семантический «ореол» романа.

В русском издании 2016 года роман чуть «потускнел», став черно-белым, но в оригинальном варианте слово «дом» было выделено синим цветом, слово «Минотавр» — красным, некоторые фразы, слова или слоги подчеркнуты зеленым, текст напечатан в два или три столбика, диагонально или замыкаясь в кольцо. Мы никогда не знаем, что ждет нас на следующей странице и каким образом автор поступит с текстом на этот раз.

Однако материалом для многочисленных научных работ «Дом листьев» стал не благодаря внешней выразительности. Главной особенностью романа оказались новые решения для традиционных компонентов романной формы.

В слепоте нарратора «второго уровня» — самого Дзампано небезосновательно усматривают аллегорию с Борхесом, сравнение усиливается еще и тем, что старик занят коллекционированием историй, однако в отличие от Борхеса, не выбирает их на свой вкус, но посвящает все время одной-единственной теме. Усилиями нарраторов всех уровней читатель получает сигнал, своего рода комментарий, обращенный не к нему, но к его подсознанию. И этот непрерывный сигнал, непрерывный вопрос, звучащий на всех этапах повествования, постепенно начинает занимать нас все больше: текст раскачивается по принципу маятника, постепенно погружая читателя в самоанализ — и подобно тому, как в доме на Ясеновой улице появляются и исчезают некие темные пространства, дополнительные комнаты и коридоры, они возникают в сознании читателя.

Постепенно комментарии Труэнты к рукописи начинают не просто формировать читательское восприятие, но заставляют задаваться не-

ожиданными вопросами: «Неужели вы никогда не замечали, что все вещи окружены мерцанием, но мерцанием темным?» [Данилевский, 2016, с. 57]

При этом, каждый повествовательный уровень обладает собственным временем: «переключаясь» с одного на другой, мы словно чувствуем общую дискретность художественного мира и вынуждены разбираться в хитросплетениях сюжетных ходов, всякий раз опираясь не на событие (оно может оказаться ложным, ложно описанным или вовсе не случившимся), но на то, что говорит нарратор: фактически, мы руководствуемся не фабулой, но комментариями к происходящим событиям. Это создает эффект имперсонального повествования.

В лингвистике имперсональность означает, что субъект действия сознательно или случайно никак не определен в грамматической структуре предложения. В романе Данилевского субъект действия до конца не определен в структуре всего романа. Каждый из героев чувствует себя лишь комментатором определенных событий или текстов, а место главного героя отведено читающему, поскольку и Труэнт выступает в первую очередь как читатель и с ним в большей степени отождествляет себя читатель реальный.

Перед нами пример произведения, которое стремится использовать коммуникативные возможности для того, чтобы запустить в читательском восприятии механизмы саморефлексии: мы постоянно сравниваем происходящее не с чем-то внутри более глубоких повествовательных уровней, но с чем-то внутри себя. Читатель получает в собственное пользование динамическую структуру, отдельные части которой скреплены между собой жестко, а другие не скреплены вовсе.

Нумерация страниц в «Доме листьев» прерывается и начинается заново несколько раз подряд. Такие мелочи сообщают роману странную достоверность: книга помещается в книге фактически. И когда, по мере прочтения рукописи, небрежный грубоватый стиль комментариев Джонни Труэнта сменяется его трагическими и бессвязными монологами, читатель знает, что он чувствует. Данилевский не описывает чьих-либо чувств, но погружает нас в сходные состояния.

Мы видим, как рукопись превращает его из молодого бездельника, признающего «в общем, мы с Людом проводили остаток года в неприкаянности, разъезжая по новым барам в поисках новых лиц, неумоимо пересекая каньоны и пытаясь заглушить всякой ерундой тоску высоких полуночных небес» [Данилевский, 2016, с. 17], — в испуганного и бессонного комментатора странной рукописи: «Это были вороха бумажных листов, бесконечный хаос слов, иногда складывавшихся

в осмысленные фрагменты, иногда — в ничто, переползающих со страницы на страницу, с салфетки на кусок обоев, на открытки, рваные конверты, а то и почтовые марки» [Там же, с. 35]. Работа Дзампано, посвященная тщательному описанию и комментированию каждого фрагмента пленки, свидетельства очевидцев, тщательному анализу биографии Нэвидсона и его семьи, поглощает Труэнта: «Это случалось все чаще и чаще — целые дни стали пропадать в дебрях этих заворачивающих букв» [Там же, с. 40].

И чем хуже становится его душевное состояние — «особенно подозрительными казались мне углы — словно хрупкие ребра инопланетного корабля» [Там же, с. 131], чем больше бессвязных фраз добавляет он к своим остроумным выпадам против Дзампано: «Изоленда должна была спасти. Но не спасла. Ничто не спасло», — тем больший вес обретает в глазах читателя сама рукопись и все, что в ней описано, поскольку речь идет о знакомой каждому человеку границе реального и ирреального, в равной степени вызывающей иронию и ужас, как у всякого существа, столкнувшегося с непостижимым.

Фактически все комментарии такого рода — апелляция к страху, но к страху как форме, форме бытия-не по себе, которую мы вольны наполнить собственным содержанием, поскольку только нам известно, что значит «не по себе» — это одновременно и всем знакомое и сугубо индивидуальное переживание. И именно оно, по мнению автора, ведет нас к встрече с самим собой — и другими. Хайдеггер в «Бытии и времени» описывает этот механизм, говоря об «основоположении ужаса как отличительной разомкнутости присутствия» [Хайдеггер, 2003, с. 254]: чтобы онтологически преодолеть чувство страха, нам необходимо в какой-то момент «отшатнуться» от себя, и рассказать о нем другим.

Дом в романе постепенно превращается в символ такого экзистенциального страха. И тогда мы слышим «голос» Нэвидсона, комментирующего уже наши собственные ощущения: «Не выдумывайте ничего, кроме того, что видите. И если однажды почувствуете, что сами проходите через этот дом, не останавливайтесь, не замедляйте шаг, просто идите. Там ничего нет. Берегитесь» [Данилевский, 2016, с. 208].

Говорение становится формой видения, автор возводит в абсолют умение объяснять собственные приемы и раскручивать сложные концепты. Но лучше всего у него получаются эскизы «видов страха»: «... ни за что не понять, как пустынные коридоры далеко за полночь врезаются в тебя, хотя не уверен, что ничего в него не врезалось. Если ты

ничего не чувствуешь, это еще не значит, что ты цел и невредим» [Там же, с. 78]. За каждым утверждением подобного рода следует несколько страниц внутритекстовых комментариев и отсылок, упоминание эха отсылает читателя сначала к мифу об Эхе, а затем — к устройству онара.

Появление любого нового героя вызывает к жизни обязательный пласт эпиграфов, сносок и цитат, при этом действие может оставаться застывшим сколь угодно долго. Данилевский исследует новые возможности ускорения и замедления текста, но вместо вставных историй он оснащает произведение бесконечными полезными фактами, отсылками, сносками, развернутым самоанализом. В итоге читатель осознает себя не жертвой, но инициатором кошмара. И когда на определенном витке текста появляется версия, что «Пленки Нэвидсона» никогда не существовало, а все исследование Дзампано является грандиозной мистификацией, это открытие не является шокирующим — просто к существующим трактовкам добавляется еще одна версия.

Степень ненадежности нарратора и неправдоподобности происходящих событий никак не влияет на наше впечатление. Благодаря множественным повествовательным уровням, роман добивается погружения читателя в состояние, от которого нельзя избавиться, поскольку оно вырастает изнутри.

И роман, представляющий как система запутанных лабиринтов — лабиринтов творчества, исследования, помутненного сознания, дома, мира, в итоге выводит нас к некоему новому качеству восприятия. Вариативность прочтения зависит не только от формы романа, но от содержания читателя: мы вольны выбирать стратегию чтения в соответствии с нашими силами и возможностями, болевыми рефлексам и воспоминаниями. А истории Нэвидсона, Дзампано и Труэнта — трех основных нарраторов в этом запутанном произведении окажутся комментарием к нашему пути, который приведет к Монстру внутри дома, но не выведет из лабиринта текста.

Однако опыт создания и чтения «Дома листьев» как эргодического романа представляется нам определенной вехой на пути развития литературы XXI столетия, отличающейся от всех известных жанровых форм предшествующих эпох. Данилевский с помощью известных нам средств пытается создать не просто повествование, но конструировать художественный мир, в котором бесконечное число людей могут «играть» в роман и прочитывать его в сотнях различных вариаций. И комментарии становятся путеводной нитью для человека, входящего в новый художественный лабиринт. Возможно, именно принцип созда-

АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

ния отличных от нашего художественных миров, а не просто рассказывания историй станет основным принципом дальнейшего развития романа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Борхес, 2002 — *Борхес Х.Л.* Пьер Менар, автор Дон Кихота // Антология: Рассказы магов. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 122–131.

Быков, 2016 — *Быков Д.* Предисловие к русскому изданию // *Марк З. Данилевский.* Дом листьев. М.: Гонзо, 2016. С. 8–12.

Данилевский, 2016 — *Данилевский М. З.* Дом листьев. М.: Гонзо, 2016. 750 с.

Сервантес, 1988 — *Сервантес Мигель де С.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.: Худ. лит., 1988. 583 с.

Стеценко, 2013 — *Стеценко Е.А.* Литература между двумя мировыми войнами // История литературы США: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 6. Кн. 2 / редкол.: Е.А. Стеценко (отв. ред.) и др. 967 с.

Томашевский, 1959 — *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. М.: Искусство, 1959. 279 с.

Хайдеггер, 2003 — *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.

Юл, 2015 — *Юл Й.* Рассказывают ли игры истории? Краткая заметка об играх и нарративах // *Логос.* 2015. № 1. С. 61–78.

Aarseth, 1997 — *Aarseth E.J.* Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press. 1997. 203 p.

Videogames and Art, 2007 — *Videogames and Art* / eds. A. Clarke, G. Mitchell. Bristol; Chicago: Intellect Ltd., 2007. 283 p.

Ryan, 2001 — *Ryan M.-L.* Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 399 p.

**И ПОЧТИ АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**



## НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОММЕНТАРИЯ: «СЛЕПЫЕ МЕСТА» ПЕРЕВОДЧИКА

**Информация об авторе:** Елена Маццола, кандидат филологических наук, переводчик, директор Центра Европейской Культуры «Данте», Театральный пер., д. 4, 61057 г. Харьков, Украина.  
mazzola.ele@gmail.com

**Аннотация:** В статье рассматриваются проблемы, возникающие в процессе перевода художественной литературы. Речь идет о более или менее оправданных потерях смысла и о том, в каких случаях комментарий переводчика являются необходимыми. Утверждается тезис о том, что комментирование может играть основополагающую роль в передаче некоторых непереводаемых смыслов текста. Однако же, указывается и на то, что переводчик призван делать все возможное для того, чтобы читатель перевода мог услышать голос подлинного текста: он должен не объяснять текст и/или представлять свое собственное истолкование, а сохранять всю сложность исходного текста, отыскивая способ поставить читателя перед всеми вопросами, которые сам текст порождает. На разных примерах показывается, что в первую очередь комментарии переводчиков обычно возникают для объяснения реалий или скрытых цитат, и что подобные комментарии характерны для сносок и примечаний. Аргументируется тезис о том, что подобные комментарии могут мешать восприятию смысла текста, ведь порой автор рассчитывает как раз на незнание читателей и, следовательно, даже возможные лакуны понимания являются частью самого текста. Несколькими примерами доказываем, что проблема комментирования переводчиков касается самого глубокого пласта смысла художественного текста и утверждается, что самые серьезные трудности, которые возникают у переводчика, относятся именно к области *понимания*, то есть к возможности достижения максимально полного видения текста в его целостности. В конечном итоге, выводится тезис о приоритете понимания оригинального произведения, достигаемого посредством филологического анализа, над интерпретацией, понимаемой как вчувствование, и вниманием к стилю и красоте того языка, на который осуществляется перевод.

**Ключевые слова:** теория перевода, перевод художественной литературы, комментарий, комментарий переводчика, филология.

© 2024. Elena Mazzola

## THE INEVITABILITY OF COMMENTARY: A TRANSLATOR'S "BLIND SPOTS"

**Information about the author:** Elena Mazzola, PhD in Philology, Translator, Director, Center of European Culture "Dante", Teatral'nyi per. 4, Kharkiv, Ukraine.  
mazzola.ele@gmail.com

**Abstract:** This article deals with problems occurring in the process of translating literature. They concern more or less justified losses of meaning and the identification



of the cases in which the translator's commentary is necessary. It is supported the thesis that commenting can play a fundamental role in expressing some untranslatable meanings. However, it is also stated that the translator should to do all that is possible in order for the reader of his translation to listen to the voice of the original text: he shall not explain the text and/or present his own interpretation and should instead keep safe all the complexity of the original text, finding a way to put the reader in front of all questions that the text generates. By means of several examples it is shown that at a first level translators' commentaries usually deal with explaining realia or hidden quotes: this sort of commentaries is typical of footnotes and notes in general. Such commentaries can interfere with understanding the text's meaning as sometimes even readers' ignorance is used by the author: possible lacunas in understanding can grow to become part of the text itself. Through several examples it is proved that the problem of translators' commenting concerns the deepest level of meaning of literary texts and it is claimed that the most serious difficulties which translators must face concern understanding, that is to say finding the way to achieve the fullest possible vision of the text in its integrity. In the end, the supported argument states that understanding the original text by means of tools of philological analysis comes before both interpretation and the attention to the style and beauty of the arrival language.

**Keywords:** translation theory, literary translation, commentaries, translator's commentaries, philology.

La ausencia de relación  
entre las cosas y sus nombres  
es doblemente insoportable:  
o el sentido se evapora  
o las cosas se desvanecen.  
Un mundo de puros significados  
es tan inhospitalario  
como un mundo de cosas sin sentido  
— sin nombres.

*O. Paz*<sup>1</sup>

Es wurde also gesagt, wenn der Mensch geboren wird, wird ihm ein Wort mitgegeben, und es war wichtig, was gemeint war, nicht nur eine Veranlagung, sondern ein Wort. Das wird hineingesprochen in sein Wesen, und es ist wie das Paßwort zu allem, was dann geschieht. Es ist Kraft und Schwäche zugleich. Es ist Auftrag und Verheißung. Es ist Schutz und Gefährdung.

*R. Guardini*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См.: [Paz, 1971]. «Упразднение связей между предметом и его названием вдвойне непереносимо: либо смысл улетучится, либо предмет исчезнет. Мир значений в чистом виде так же неприютен, как мир предметов без осмысления — без названий» [Пас, 2000].

<sup>2</sup> [Guardini, 1984, p. 20]. Полная цитата звучит так: «Этой ночью, на рассвете, когда, как правило, снятся сны, я увидел одно сновидение. Я больше не помню, что случилось во сне, но мне что-то сказали, и я не

В переводах художественной литературы — потери неизбежны. Это утверждение настолько распространено и разделяется как переводчиками, так и литературоведами и лингвистами, что стало уже давно общим местом<sup>3</sup>.

Однако потери могут быть разные, и не все являются, действительно — или по крайней мере одинаково, — неизбежными, мало того, некоторые из них являются, по моему убеждению, совсем неоправданными. Я говорю не о явных *ошибках* перевода, а о более существенной проблеме, связанной с тем, что прежде всего нужно четко сформулировать суть и цель *художественного перевода* и уже в соответствии с этой целью искать подходящие средства для максимального достижения результата. В данной статье я буду использовать категорию *неизбежности* не потерь, а комментариев переводчиков художественных произведений, ведь именно комментирование может играть основополагающую роль в передаче тех смыслов текста (или слов в тексте), которые мы зачастую слишком быстро относим к неразрешимым вопросам, к области фактической *непереводимости*.

Итак, надо будет, во-первых, установить, что значит передать *художественный* текст на другой язык, то есть какими являются те характеристики, присущие именно *художественному* тексту и отделяющие его от текстов другого типа, которые обязательно должны быть учтены в процессе перевода. И, во-вторых, попробовать определить, какова роль комментариев переводчика — их функция, место в тексте и пределы их применимости. В данной работе я ограничиваюсь исследованием произведений в прозе, ведь перевод и комментирование поэзии открывает целый ряд специфических вопросов, которые стоит обсуж-

знаю, сказали ли это лично мне или обо мне. Мне сказали, что, когда рождается человек, ему дают слово, и это имеет очень большое значение: ему дают не просто способности, но слово. Это слово сказывается в своей сущности (Wesen), но это своего рода и пароль для всего, что потом случится. Это и сила, и слабость одновременно. Это призвание и обетование. Это защита и опасность. Все, что происходит по мере того, как проходит жизнь, является переводом этого слова, его разъяснением, реализацией. И все это происходит, потому что тот, которому сказали это слово (каждому говорят слово), понимает и соблюдает его в своей жизни. И, возможно, это слово будет лежать в основе того слова, которое однажды ему скажет Великий Судия». Перевод мой.

<sup>3</sup> См. например: «Часто задают вопрос: хорошо ли переводят? И да и нет. С одной стороны, нет ни одного идеального перевода, поскольку потери в переводе неизбежны. С другой стороны, любой перевод имеет какие-то положительные стороны. Просто разные переводчики по-разному определяют для себя ту базовую стратегию, которой они следуют. Бывают, конечно, и явные ошибки. В таких случаях понятно, что это нехорошо» [Русская классика].

дать отдельно. И я не претендую здесь на то, чтобы исчерпать тему, рискуя, как часто принято говорить в связи с проблемами непереводаемости, «решить неразрешимые вопросы». Скорее именно наоборот, опираясь на примеры перевода, с которыми я столкнулась как в собственной практике, так и в чтении работ других переводчиков, я буду ставить вопросы вместо того, чтобы предлагать ответы на еще не заданные вопросы, потому что и сами вопросы эти еще не до конца осознаны. При этом я убеждена в том, что для нашей сегодняшней жизни постановка проблем — это не менее важное дело, чем их решение, и что именно в научной среде кропотливая работа, сосредоточенная на изучении вопросов (т. е. работа, не боящаяся ни самих вопросов, ни длины пути для достижения ответа), призвана стать образцом для любого вида серьезного исследования. Ведь последствия пренебрежения вопросами приводят — по сути дела, и даже довольно быстро — к *бессмысленности*, поскольку «нет ничего настолько *нелепого*, как ответ на незаданный вопрос»<sup>4</sup>. Я пытаюсь сказать о том, что способность исходить из презумпции возможности собственной *слепоты* позволяет избежать риска *нелепости*. И это основополагающая аксиома для работы переводчика.

Первая задача, которая стоит перед переводчиком, — *узнавание текста*. А текст узнается при помощи тех бесчисленных вопросов, которые он сам порождает. Это значит, что, если подлинный текст задает читателю определенные вопросы, цель переводчика не может заключиться в том, чтобы их разрешить и закрыть, таким образом предоставив читателю однозначный, уже истолкованный текст. Переводчик призван сохранить всю сложность текста и отыскать способ поставить читателя перед всеми вопросами, которые исходный текст порождает. Автор перевода не является в первую очередь *интерпретатором* текста: он призван не представить свое собственное истолкование текста, а сделать все возможное для того, чтобы читатель перевода мог услышать голос подлинного текста и его автора, чтобы читатель мог с чистой совестью забыть о том, что он читает текст не в оригинале. На самом деле, у читателя художественной литературы в переводе всегда должна активироваться некая презумпция доверия к переводчику (и дело не могло бы обстоять иначе, ведь

<sup>4</sup> Я ссылаюсь на известный тезис американского протестантского богослова Рейнгольда Нибура, частично перефразируя и обобщая его сферу применения: «Nothing is so incredible as an answer to an unasked question. One half of the world has regarded the Christian answer to the problem of life and history as “foolishness” because it had no questions for which the Christian revelation was the answer and no longings and hopes that that revelation fulfilled» [Niebuhr, 1943, p. 6].

в противном случае он просто не мог бы читать), потому что он, действительно, принужден к тому, чтобы отдаться в руки другого, в руки — скажем так — *посредника*. Конечно, я не говорю о том, что *переводчик-посредник* может сохранить полный нейтралитет по отношению к тексту — ожидать этого было бы наивно и несправедливо, ведь ему в любом случае всегда придется делать выбор (и поскольку это, действительно, неизбежная черта работы переводчика — это хорошо), а выбор всегда дело несомненно личное и обусловленное множеством личных факторов. Я скорее открыто спору с тезисом о том, что перевод сам по себе является интерпретацией подлинного текста. Этот довольно распространенный тезис может вывести из равновесия, и, мне кажется, он является даже опасным, потому что, исходя из такой предпосылки, переводчик избавляется от любой ответственности перед автором и подлинным текстом. Он же призван руководствоваться обязательством максимальной верности исходному тексту или, точнее, *смирением*, «знанием своей меры, умением соразмерить и осознанием своего места в мире»<sup>5</sup>.

Исключений из этой *нормы* — конечно — много, и они всегда интересны. Например, особым является случай, когда переводчик это одновременно — и в первую очередь — великий поэт, или, скажем,

<sup>5</sup> Ср.: «В древнерусском языке “смирение” писалось через “ять” и было “смерением”! Лишь народная этимология, как сообщает Фасмер, сделала “смирение” зависимым от “мира”. Это и определило нынешнее значение слова. “Смириться” — т. е. “покориться”, всех пропускать, опустить руки и плыть по течению, думает сегодняшний носитель русского языка и, естественно, раздражается. Поскольку — казалось бы, что может жестче противоречить устройству современного мира, нацеленного на успех, славу и твердую волю? Но оказывается, все намного интереснее: в сердцевине значения слова — мера; смирение — это знание своей меры, умение соразмерить и осознать свое место в мире. Это способность понять, кто ты и что сегодня и здесь. И готовность принять эту информацию без бунта. Следовательно, смирение требует абсолютной трезвости, предельного чутья и совершенного мужества — а значит, оно и есть мудрость» [Кучерская]. Интересно, что связь между переводческой практикой и смирением можно увидеть также исходя от смысла латинского слово — *humilitas*: «<...> если от русского слова, приводящего к мысли о примиренности, внутреннем покое, строе внутреннем, перейти к тому, как, скажем, латинский язык и производные от него языка определяют смирение, это тоже дает нам интересную картину. Слово *humilitas* происходит от *humus* т.е. “плодородная земля” и просто “земля”. И если взять землю как притчу, то вот — она лежит безмолвная, открытая под небом; она принимает безропотно и дождь, и солнце, и семя; она принимает навоз и все, что мы выкидываем из нашей жизни; в нее врезается плуг и глубоко ее ранит, и она остается открыта, безмолвна, и она все принимает и из всего приносит плод. По мысли некоторых писателей, смирение — это именно состояние человеческой души, человеческой жизни, которая безмолвно, безропотно готова принять все, что будет дано, и из всего принести плод» [Антоний Сурожский].

обобщая, когда речь идет о так называемым *авторском переводе*<sup>6</sup>. Приведу пример, требующий небольшого отступления, который хорошо разъясняет некоторые вопросы, напрямую касающиеся нашего исследования.

\* \* \*

В свое время мне пришлось заниматься переводами с русского Клементе Реборы — итальянского поэта, современника Монтале и Унгаретти — и, в частности, его вариантом перевода гоголевской «Шинели»<sup>7</sup>. На фоне других переводов на итальянский гоголевской повести вариант поэта выделяется богатством поэтических образов. Кроме того, Ребора добавляет к переводу довольно длинный очерк, в котором он предлагает собственное, подробное и глубокое истолкование текста Гоголя. В комментариях (букв. «Annotazioni», то есть «примечания») к тексту он вовсе не занимается вопросами перевода, этому он посвящает отдельное пространство примечаний к переводу [Gogol, 1992]. А вот в «Annotazioni» мы обнаруживаем, что в глазах Реборы Акакий Акакиевич во время переписывания документов «преображается» и достигает евангельского идеала «нищего духом»: вопреки всей очевидности, он поднимается в полный человеческий рост, то есть становится великим человеком просто благодаря тому, что верно служит заданной ему Богом цели. Ребора ведь не только поэт, а еще и философ, мистик, человек глубокой религиозности, который после сложного экзистенциального поиска станет католическим священником, не переставая при этом писать стихи<sup>8</sup>. И в его глазах Акакий Акакиевич является послушной душой, живущей по воле Творца, воплощением человеческого ожидания «светлого гостя», т.е. Христа<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> В итальянской традиции термин «traduzione d'autore» (авторский перевод) означает перевод текста известным писателем, чаще всего, поэтом. Ср. [Cascio].

<sup>7</sup> Клементе Ребора (1885–1957) занимался переводами с русского в конце десятых–начале двадцатых годов. В 1919 г. вышел его перевод «Лазаря и других рассказов» Л.Н. Андреева и в 1920 г. перевод «Семейного счастья» Л.Н. Толстого. «Шинель» Н.В. Гоголя поэт перевел в 1922 г.

<sup>8</sup> О творчестве Реборы после опыта войны можно читать по-русски в работах А. Карминати, например в статье «За стенами города зла. Открытие поэзии на пути преодоления войны» в <http://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/7856/7334>.

<sup>9</sup> «L'ospite della luce» [Gogol, 1992, p. 88]. Именно ожидание света Христа характеризует этот мрачный период жизни Реборы и доводит его до принятия веры.

В переводе поэт работает с текстом, варьируя повторы гоголевских высказываний в сторону выделения переносного смысла слов, словно он искал способ донести до читателя сокровенный смысл — *переносное* значение — жизни героя [Bonola, 2008, pp. 100–119]. То есть, интерпретация явно и осознанно влияет на перевод: язык итальянского текста Ребора сильно *маркирован*, и переводчик-поэт берет на себя полную ответственность за произнесенные слова. Этот пример для нас очень важен, потому что сам Ребора открыто изложил собственную концепцию перевода, позволяя нам понять причины такого подхода к тексту.

В 1912 г. Ребора пишет письмо литературоведу Анджело Монтеверди, комментируя его очерк о переводах с латинского Джозуэ Кардуччи. Монтеверди процитировал утверждение Бенедетто Кроче о том, что хороший перевод должен приблизиться к оригиналу, но в итоге стать чем-то, что «имеет подлинную ценность произведения искусства и может жить самостоятельно»<sup>10</sup>. С этой концепцией Ребора соглашается, добавляя, что «сильные души придают собственный ритм всякому предмету, входящему в их орбиту, и что уже сам факт выбора [произведения для перевода. — Е.М.] раскрывает исконную сущность того, кто выбирает»<sup>11</sup>. А в другом письме Ребора продолжит рассуждение, говоря уже о своем личном опыте переводчика: «<...> поскольку с самого начала я переводил вследствие духовной потребности близости и симпатии к переводимому произведению, то теперь я уже не в состоянии переводить что попало, даже шедевры, если я их не чувствую»<sup>12</sup>. И к этому он добавляет, что он с удовольствием перевёл бы «что-нибудь из Достоевского (например, «Неточку Незванову)», потому что это «заставило бы меня в очередной раз *возобновить* мою *выразительную интерпретацию*»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> «La traduzione che si dice buona è un'approssimazione che ha valore originale d'opera d'arte e può star da sé». Цит. по: [Monteverdi, 1912, p. 307]. Перевод мой.

<sup>11</sup> «Ormai dovrebber'esser convinzione usuale che gli spiriti intensi donano il proprio ritmo a qualsiasi oggetto entri nella loro orbita, e che il fatto solo della cernita rivela già l'essenza originale di chi sceglie» [Rebora, 1976–1982, № 184]. Перевод мой.

<sup>12</sup> «<...> perché finora io ho tradotto per lo più dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità e simpatia con l'opera tradotta; e non saprei in ogni modo più ora 'fare il traduttore di questo e quello per me pari sono'; anche quando si trattasse di capolavori, ma che io non sento» [Там же]. Это письмо № 590, обращенное к издателю Преццолини. Перевод мой.

<sup>13</sup> [Там же]. Полная цитата звучит так: «Invece concludo così: io tradurrei, magari subito e con grandissima voglia, i *Cosacchi*, o alcuni altri lavori 'minori', tutti del periodo solare del Tolstoj. Oppure, con più voglia ancora, qualcosa del

Утверждение о том, что перевод любимых авторов заставляет переводчика возобновить собственную *выразительную интерпретацию*, позволяет нам понять, что для Реборы практическая работа перевода как таковая являлась последним этапом длительного пути знакомства, понимания и усвоения переводимого произведения. Именно это мы открываем в толковании «Шинели», где Ребора *выразительно* синтезирует суть переводимого произведения и творческий путь его автора. Итак, переводы Реборы можно безусловно рассматривать как *авторские*, и вопрос о том, имеет ли право переводчик накладывать свой стиль на переводимых авторов, переносится на другой, более сложный план. Ведь если можно с очевидностью заметить, насколько глубоко Ребора проникает в стиль и тематику подлинных текстов, то не надо терять из виду того, что под влиянием собственной интерпретации попытка переводчика передать именно *черты оригинала* средствами итальянского языка будет неизбежно зависеть от этой же интерпретации.

На самом деле, из приведенных цитат хорошо видно, что сам Ребора допускает, что перевод является не только способом *передачи музыки* переводимого автора, но еще и *выражением музыки переводчика*. Конечно, это особый случай, потому что здесь речь идет не просто об авторском переводе, а о пере *поэта*.

В связи с этим примером нужно добавить еще одно существенное замечание.

Тот факт, что Ребора начал заниматься переводами русских художественных произведений в не малой степени связан с событием его биографии: между 1914 и 1919 годами он пережил любовный роман с русской пианисткой Лидией Натус<sup>14</sup>. Это были годы Первой мировой войны, момент его личной встречи со смертью и братоубийством на фронте Гориции, результатом чего стало хроническое нервное заболевание. Именно в те трудные годы и была рядом с ним Лидия Натус<sup>15</sup>, которая для него стала жизненно важным человеком: она ему служила во всем, была не только его «секретарём, медсестрой, другом, но и покровительницей, борющейся за его жизнь в то время, когда ужас войны уничтожил для него возможность говорить “я”» [Bonola, 2008, p. 102]. И в уже процитированном письме к Преццоллини Ребора говорит о Лидии как о *ценном лексическом пособии*: «Скоро у меня уже не

Dostoevski (per es. Muccia o Annuccia Nisvanoia), che mi obbligherebbe a *rinnovare ancora la mia interpretazione espressiva*». Курсив в цитате мой.

<sup>14</sup> См. [Marchione, 1959; Ghini, 1990, pp. 59–60].

<sup>15</sup> Имя любимой женщины часто встречается в посвящениях стихов. Ребора зовёт её то Лидушка, то «lucchiola» (буквально «светлячок»).

будет ценного лексического пособия (которым является та Лидуса из посвящения «Лазаря»), и у меня останется лишь свой случайный и небольшой словарный запас, пригодный только для разговора с официантами. Это можно заместить, покопавшись в себе, в книгах, в других, а прежде всего, положившись на свою *интуицию*, благодаря которой я проник в русский язык, словно родившись из чрева матери, еще не умея говорить»<sup>16</sup>.

Из этого мы можем извлечь драгоценное указание для работы по переводу художественных произведений. Ведь здесь языковая чувствительность поэта помогает нам осознать, насколько проблема перевода тесно зависит от способности *чувствовать язык*. И это вопрос колоссального масштаба, поскольку он одинаково и одновременно касается языка исходного текста и языка, на который текст переводится. А поскольку очень редко бывает так, что у одного человека это глубочайшее языковое осознание работает на двух языках, я дерзаю утверждать, что переводчик *должен* себе найти *живое пособие*, подобно реборскому «светлячку», способное освещать темные места исходного текста. Это дело *со-чувствия* и *со-действия*, это дело живого отношения между людьми, языками и текстами. Примером такого подхода к переводу являются Р. Пивер и Л. Г. Волохонская: муж и жена, он американец, она русская, работают именно так и, с начала девяностых годов, живя в Париже, выпустили новые переводы на английском огромного количества русских классиков от Достоевского до Толстого, Булгакова и Пастернака<sup>17</sup>.

А насчет переводов Реборы, мы находимся очевидным образом в области исключений: его переводы являются *сверхмерными*, они на грани *переписывания*, настолько, что, я думаю, не будет преувеличением сказать, что в мировой литературе живут два Акакия Акакиевича — гоголевский и реборский.

<sup>16</sup> «Mi verrà presto a mancare un prezioso sussidio lessicale (impersonato da quella Lidusa della dedica al Lazzaro); e io ho un vocabolario scervellato, e utile per i camerieri. A questo posso supplire cavando più da me, e dai libri, e da altri: e soprattutto fondandomi sulla mia intuizione che mi ha fatto penetrare nella lingua russa come a rinascere dal grembo di una madre, senza quindi saper ancora parlare» [Rebora, 1976–1982, № 590].

<sup>17</sup> Ознакомится с историей Р. Пивера и Л. Г. Волохонской можно, например, на: [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Pevear\\_and\\_Larissa\\_Volokhonsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Pevear_and_Larissa_Volokhonsky) и <http://www.newyorker.com/magazine/2005/11/07/the-translation-wars>



Возвращаясь к основной теме исследования, я попробую сформулировать основополагающий тезис: настоящий художественный текст строит свой смысл, сплетая между собой все возможные значения слов и высказываний, которые его образуют. И в этом играет самую важную роль *полисемия*. Именно полисемические слова являются одними из самых сложных моментов для перевода поэзии, ведь в поэзии эта функция языка максимально задействуется<sup>18</sup>. Однако же, полисемия слов играет существенную роль также и в художественной прозе: распространяющиеся по всему пространству произведения значения слов плетут сеть смысла текста, в том числе и порождая сложные концепты. А многозначность слов является лингвоспецифической функцией языка, и, поскольку эквивалентность между словами разных языков по объему семантики почти всегда не полная, а частич-

<sup>18</sup> Эту идею хорошо изложил О. Пас: «Во всяком слове содержится множество потенциальных значений; когда слово соединяется с другими и образуется фраза, одно из этих значений актуализируется и становится главенствующим. В прозе актуализируется, как правило, одно-единственное значение, в то время как для поэзии, о чем часто говорилось и говорится, одну из характерных черт, а может быть и главной, является сохранение множественности значений. В действительности же все дело в одном общем свойстве языка; в поэзии это свойство выявляется особенно отчетливо, но оно срабатывает также и в разговорной речи, и даже в прозе» [Paz, 1971]. Приведу очевидным примером сложности перевода стихов из-за этого «свойства языка» поэзию «Veglia» Дж. Унгаретти: «Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel silenzio / ho scritto / lettere piene d'amore / Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita». А в переводе, «Вигилия»: «Всю ночь / один возле / убитого / товарища / возле его / искривленного рта / повернутого / к полной луне / возле его / изувеченных рук / проникших / в мое молчание / я писал / письма полные любви. / Никогда я не чувствовал / такой жажды жизни» [Унгаретти]. Я не берусь комментировать качество перевода, хочу только указать на слово, которое я отметила курсивом: итальянское слово «lettere» значит «письма», а также «буквы». И «писать» (scrivere, «ho scritto») можно как письма, так и буквы. Понятно, что первое значение указывает на то, что солдат Унгаретти, находясь в окопе и увидев лицо смерти, написал домой «письма, полные любви». Однако же, Унгаретти — не просто солдат, он еще и поэт, так что для него каждая *буква* — это орудие ремесла, это магическое орудие... Итак, пока человек Унгаретти писал *письма*, поэт Унгаретти писал *буквы*. И мы собственно эти *буквы* и получили, как *поэтическое письмо*, то есть мы их получили вместе, потому что они неразделимы точно также, как являются неразделимыми две части значения единого слова «lettere» в самом слове. А русский читатель, увы, не получил ничего. А вопрос о том, как мог бы переводчик решить эту проблему — очень хороший, и для меня открытый.

ная и сложная<sup>19</sup>, проблему надо рассматривать не в связи с переводом отдельного слова в узком контексте, а слова в своей целостности как сложной и действующей единицы текста в целом<sup>20</sup>.

Для того чтобы услышать полное звучание слова в тексте, надо посмотреть на текст целиком и на слово целиком, надо их *увидеть* и в них *вслушаться*<sup>21</sup>. Мы часто замечаем, что первое «слепое место» переводчика — это *его же глаз*, который оказывается неспособным видеть текст в его совокупности и *вслушиваться* в его слово и, следовательно, просто не в состоянии его верно передать.

Например, я со временем убедилась в том, что итальянская публика до сих пор не читала Достоевского, а, по сути, познакомилась с некоторыми *редукциями* его произведений. Мое резкое утверждение не является жесткой критикой целых поколений переводчиков и итальянских славистов, а всего лишь прямым указанием на реальную проблему: я хочу просто поставить акцент на том, что, когда художественный текст является по-настоящему глубоким, дело перевода

<sup>19</sup> См. например: «Действительно, “эквивалентные” слова различны и по объему семантики (дом шире по значению, чем house, так как включает и home, и building, и block of flats, и condominium, и mansion), и по употреблению в речи <...>, и по стилистическим коннотациям (ср. зеленые глаза и green eyes), и по возможностям лексической сочетаемости (ср. крепкий чай и strong tea). Но даже в тех редких случаях, когда все эти собственно языковые моменты совпали в разных языках, не следует забывать о внеязыковых различиях, то есть о том, что различны как сами предметы и явления, так и представления, понятия о них. Это вполне естественно и закономерно, поскольку различны наши образы жизни, мировоззрения, привычки, традиции, те бесконечные и разнообразные условности, которые определяют национальную культуру в широком смысле слова» [Тер-Минасова].

<sup>20</sup> Я говорю о «целостности слова» и о его способности «действовать» в стремлении расширить проблему и охватить ее во всей полноте. Вопрос многозначности слов является лишь верхушкой айсберга, однако он очень важен, поскольку позволяет явно заметить, что проблема существует и что она глубока. Речь идет о понимании слова, о его природе. Подробно об этом см.: [Касаткина, 2004, с. 4–47].

<sup>21</sup> «Глаз, который слушает» — название сборника эссе П. Клоделя — это качество, которое Г. У. фон Бальтазар обнаруживает в видении Р. Гуардини: его глаз слушает, полностью отдает себя в руки того, на кого смотрит (в руки жизненно-конкретного, то есть другого и, в конечном итоге, Иисуса Христа, потому что именно Он и является жизненно-конкретным). Этот глаз, который слушает внимательно и с любовью, является «основополагающим элементом встречи»: это взгляд во взгляде ближнего. <...> В книге «Противоположность. Опыт философии жизненно-конкретного» (1925) Гуардини описывает метод, посредством которого можно осуществлять это видение, которое оставляет главное место предмету: предмет должен рассматриваться как основа, от которой исходит размышление» [Fares].

требует, *прежде всего*, чтобы переводчик проделал огромную *филологическую* работу вхождения в подлинный текст. И подчеркиваю, что речь идет именно о *филологической* работе, и что она нужна *прежде всего*. То есть, я считаю, что по сравнению с ошибками, порожденными отсутствием этой предварительной работы вхождения в смысл текста, ошибки, зависящие от культурологических, исторических и т.п. лакун в знаниях переводчика, являются гораздо менее серьезными, ведь они не так радикально искажают сам текст. А я просто не один раз сталкивалась с тем, что филологические, лингвистические, культурологические и литературоведческие компетенции в личности переводчика словно расчлняются. Однако обычно считается, что переводчик в силах сделать хорошую работу, если он обладает достаточно глубоким знанием контекста и языков, и больше ему ничего не требуется. В то время как для переводческой практики все перечисленные компетенции являются одинаково необходимыми и *должны* сосуществовать, вступая в отношение друг с другом. При этом многими забытая собственно *филологическая компетенция* должна идти первой. Скорее всего, проблема коренится в недостатке теоретического осмысления вопросов перевода (тезис о том, что настоящей теории перевода не существует, звучит постоянно, менее часто он сопровождается пониманием того, что это является проблемой), и она напрямую связана с проблематикой комментирования, потому что комментарии переводчика могут быть очень полезными, а иногда, как увидим, даже стать *частью самого переведенного текста*. Но они же могут оказаться и ненужными надбавками, иной раз даже мешающими восприятию текста. В связи с этим можно вспомнить прекрасную фонетическую игру слов французского языка «commentaire = comment taire?»<sup>22</sup>: в ней скрывается глубокая тайна совершенства комментирования, «l'art du commentateur étant aussi souvent un art du comment-taire»<sup>22</sup>. И это должен был бы осознать каждый переводчик. Дело в том, что с определенной точки зрения *комментарий* надо рассматривать как самую последнюю возможность, потому что читатель имеет право на прямую встречу с текстом и его автором: именно этому должен послужить переводчик, стараясь всеми силами и использованием всех возможных средств сделать так, чтобы читатель смог услышать голос самого текста. И все-таки, читая литературные произведения в переводе, мы можем очень легко заметить, что глубина текста не ощущается, что текст ка-

<sup>22</sup> «Искусство комментатора — это еще и искусство уметь молчать» (перевод мой) [Solère, 2000, p. 420].

жется плоским и перед нами ничего не открывается. В этом немалая доля ответственности переводчика.

Итак, говоря о *неизбежности* комментария, нам надо определить, что, собственно, мы имеем в виду, когда мы говорим о *комментариях переводчика*.

\* \* \*

Первый уровень комментирования, который предписывается переводчику, включает все то, что мы привыкли находить в *сносках*, в *примечаниях*.

В итальянских переводах русских художественных произведений примечания переводчика<sup>23</sup> появляются чаще всего для объяснения *реалий*, не имеющих денотативного эквивалента в мире читателя и, следовательно, соответствующего ему слова для именованя в языке перевода. Так что на страницах итальянских изданий любого русского произведения мы встретим сноски, объясняющие значения таких непереводаемых реалий, как *валенки*, *баня*, *дача*, *квас*, *самогон*, *самовар*, *тулун* и т. п. Чаще всего переводчики ставят в текст транслитерацию русского слова и уведомляют читателя о том, что — к примеру — словом *valenki* обозначают «*stivali invernali, di feltro, dei contadini*» [Grossman, 1987, p. 123] (зимние сапоги крестьян, сделанные из войлока), что (la) *banja* «è il bagno russo, nelle residenze di campagna: una piccola costruzione isolata dal corpo dell'edificio principale e riscaldata soltanto per l'uso» [Puškin, 1990, p. 1275] (это русская ванная в загородных резиденциях: небольшое строение, отдельное от главного здания, которое нагревается только при использовании) или еще что словом *samogon* обозначается некая «*bevanda fortemente alcolica distillata da patate o cereali con mezzi artigianali e rudimentali in evasione al monopolio di stato*» [Eroféev, 1990, p. 77] (крепкий алкогольный напиток, дистиллированный из картофеля или крупы кустарными и рудиментарными средствами вне рамок государственной монополии).

В этом же русле можно рассматривать и имена собственные или точные обозначения *реалий*, известных русскому читателю, но вряд ли знакомые иностранцам. Оставаясь, например, в области крепких напитков, интересно то, как переводчик В. Ерофеева решил нетривиальную проблему именованя многочисленных видов водки в «Мо-

<sup>23</sup> Я не буду здесь проводить разделение между переводчиком и редактором, потому что по отношению к нашему вопросу они чаще всего совпадают.

скве-Петушках»: ведь на первой же странице книги мы сталкиваемся со стаканом «зубровки» и стаканом «кориандровой», а потом сразу с двумя стаканами «охотничьей» и далее со стаканами (четвертинками, сотнями граммов либо бутылками) «кубанской», «российской», «зверобой», «лимонной», «перцовкой», «столичной», «сивухи», «старки». Переводчик решает проблему, не переводя именованья водки, он их трактует как имена собственные и вводит в итальянский текст в транслитерации, курсивом и с большой буквы. А одновременно он объясняет читателю суть дела и значение каждого имени в примечании, комментируя весь спектр слов сразу же при появлении первого *стакана*. Таким образом, читателю не придется останавливаться на каждом шагу, на каждом незнакомом ему виде водки...<sup>24</sup> Заметим (справедливости ради), что такая же необходимость в комментировании, возникает также, когда речь идет о, скажем, безалкогольных напитках, как это видно из этих цитат — «<...> как он видел розовато-пепельную лососину среди лимонных солнышек, смуглость икры, тепличную зелень огурцов, крутые бока водочного графинчика и *боржомной* бутылки» [Гроссман], «Выпивши положенное число стаканов *нарзана* <...>» [Лермонтов] — которые тоже нуждаются в объяснении, чтобы читатель мог убедиться в том, что на этот раз речь идет просто о минеральных водах.

Похожим образом переводчики обычно считают, что необходимо комментировать текст, когда речь идет об исторических событиях и лицах, о географических местах, местных традициях, обычаях и нравах и т.п. Вся эта информация обычно вводится в текст автором с презумпцией того, что его читатель ее сумеет распознать без дополнительных указаний, потому что он знает и понимает контекст, между тем как для чужестранного читателя подобные культурно-специфические знания будут, скорее всего, малоизвестными. А ведь они нередко необходимы даже для самого поверхностного понимания сюжета. Так, например, понятно, что русскому человеку не надо объяснять, кто такие *богатыри*, что за праздники *Иван Купала* и *9 мая*, содержание *58-й статьи советской конституции*, либо кто такие Ежов или Бандера. А для итальянского — к примеру — читателя все это не настолько

<sup>24</sup> Вот примечание переводчика: «*Zubròvka*: vodka di cereali. In seguito saranno ripetutamente citati numerosi altri tipi di vodka, come: *Koriàndrovaja* (vodka di coriandolo), *Ochòtnič'ja* (vodka del cacciatore), *Kubànskaja* (del Kubàn'), *Rossijskaja* (russa), *Zverobòj* (vodka d'iperico), *Limònnaia* (vodka al limone), *Percòvka*, *Percòvaja* (al peperoncino), *Stoličnaja* (della capitale), *Sivùcha* (vodka ordinaria di cereali), *Stàrka* (vodka forte e stagionata)» [Там же, p. 9].

очевидно, и недостаток знаний может реально влиять на его восприятие и понимание текста. Приведу только один очень яркий пример: «В первый день вы к полуночи становитесь как одержимый. Вы к полуночи такой пламенный, что через вас девушки могут прыгать *в ночь на Ивана Купалу*». Эту цитату перевести не сложно: «Il primo giorno, verso mezzanotte, sarete diventato come un ossesso. Verso mezzanotte sarete così infuocato che le ragazze potranno far salti sopra di voi *nella notte di Ivan Kupala*» — но «ночь на Ивана Купалу» является частью метафоры, и если не знать, что происходит в эту ночь, то получается бессмыслица. Поэтому переводчик в примечании объясняет читателю, что «в безудержном праздновании ночи на Ивана Купалу в русских поселках принято веселиться, прыгая через костер»<sup>25</sup>.

Подобных примеров необходимости комментирования реалий очень много, и они не просто любопытные, а действительно интересные, потому что помогают осветить глубокие культурные и языковые расхождения. Однако же с точки зрения перевода и необходимости комментирования они не представляют особых затруднений — ведь такие места в тексте идентифицируются легко, и задача переводчика заключается просто в том, чтобы предоставить читателю некий *словарь-справочник* для чтения. Другое дело, что даже в таких случаях нужно всегда задавать себе вопрос о том, является ли объяснительное примечание действительно *необходимым*. Ведь, кроме того, что каждый случай особый, надо еще учитывать контекст пост-интернетовского культурного пространства, в котором появились средства, позволяющие любому читателю моментально восполнить всяческие пробелы в знаниях. Я считаю, что примечания такого рода полезны, если они не становятся захватническими, а еще — и прежде всего — только в том случае, когда они не покрывают пространство *общего* незнания, то есть когда переводчик может с уверенностью предполагать, что читатель оригинала действительно этими знаниями обладает. В противном случае, надо исходить из презумпции того, что автору незнание читателей пригодились и, следовательно, что эти возможные лакуны являются важной частью самого текста. А значит, переводчик не должен злоупотреблять своим положением: он никогда не может себе позволить заменять автора и его интенции<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> «La notte di S. Giovanni, che nelle campagne russe vedeva sfrenate feste notturne e ogni sorta di licenze. Qui si allude in particolare all'usanza di saltare al di sopra dei falò» [Eroféev, 1990, p. 67]. Русский текст В. Ерофеева цитируется по: [Ерофеев].

<sup>26</sup> Уточняя, что здесь я говорю исключительно о переводе самого худо-

То же самое можно сказать о цитатах: когда в тексте автор цитирует другой текст, это всегда является важной информацией, но с точки зрения перевода как такового нужно всегда постараться понять, какова была интенция автора: рассчитывал ли он на узнавание цитаты со стороны читателя? Ведь если речь идет о цитатах — скажем — Пушкина, это ясно, что русский средний читатель их легко узнает (и поэтому автор на это мог рассчитывать), а иностранец нет. В этом случае сноски нужны. Но иногда цитаты не так уж всеми узнаваемы, и тогда перед переводчиком ставится вопрос другого порядка: имеет ли он право упрощать процесс чтения читателя? Имеет ли он право высказать прямо то, что автор не сказал прямо? Действительно ли он помогает читателю войти в текст, давая ему информацию, которую сам автор не дал? Ведь, конечно, если цитата узнаваема, надо ее переводить так, чтобы и в переводе она могла бы быть узнана, но это не значит, что надо говорить прямее автора.

Особая ситуация возникает в связи с библейскими цитатами: уже их узнавание может оказаться непростым из-за сложного контекста существующих переводов и их литургического узуса, но и в выборе варианта переводной цитаты порой довольно сложно определиться.

В недавнем издании «Братьев Карамазовых» на итальянский переводчик сосредоточил внимание именно на этом. Он это мотивирует во введении и иногда ставит примечания с точным указанием на цитированные библейские отрывки [Dostoevskij, 1992]<sup>27</sup>. Хорошо ли это? Не нарушает ли это границы личной сферы ответственности читателя? Не является ли это тонким — замаскированным, но ведь и реальным — вторжением на чужую территорию? На такой вопрос ответить непросто, я бы скорее склонялась к тому, чтобы оставить каждому свое пространство, со всеми рисками потери смысла, которые с этим связаны. Но и здесь нужно рассматривать каждый случай как отдельный или хотя бы постараться не поддаваться искушению принять слишком обобщающие решения. С отсылками Достоевского к христианской культуре, например, дело довольно сложное еще и потому, что Достоевский использует не только библейские тексты, но и тексты православного литургического предания и молитв, порой он отсылает читателя к православным иконам (а это тоже в полном смысле тексты, которые надо уметь читать). А цитаты входят

жественного текста и что в контексте данного размышления критические или комментированные издания художественных произведений я бы рассматривала отдельно как особый жанр перевода.

<sup>27</sup> См. Предисловие переводчика [Dostoevskij, 1992, vol. I, pp. XXXIII–XXXV] и, например, прим. 2 [Dostoevskij, 1992, vol. II, p. 499].

в текст Достоевского на том языке, на котором они должны были звучать в памяти героев и, одновременно, в памяти автора и читателей, то есть на церковнославянском. Понятно также, что вообще для узнавания таких цитат читатель должен быть знаком с этими текстами и что невежество читателя — это вопрос, не относящийся исключительно к проблемам перевода. Я это осознала с ясностью, когда в рамках курса лекций в московском вузе обсуждала со студентами четвертого курса факультета журналистики «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса и очень наивно (так оказалось) потребовала от них узнавания в тексте сцены смерти и — собственно — воскресения Аслана. После долгого молчания я сама им подсказала, что что-то похожее написано в Евангелии, а они мне возразили, что с Евангелием они не знакомы, потому что у них все-таки было 70 лет коммунизма, во время которых Евангелие было недоступно. Они добавили, что я просто не могу понять, о чем они говорят, потому что я — человек западный. А мое удивление перед этими смелыми и уверенными утверждениями студентов, казавшихся мне до этого момента вполне адекватными и культурными — хоть и молодыми — представителями современной России, увеличилось, когда я узнала, что они готовились сдавать на следующий день экзамен по русской литературе XIX века и что они прочитали всего Достоевского... ничего не зная про евангельские события. Означает ли это, что пришло время издавать Достоевского в оригинале с компендиумом библейских цитат? Нет, конечно, и, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, вне осознания того, что Библия является базовым текстом русской литературы (кстати, точно так же, как и европейской в целом, как христианской, так и не христианской ориентации, *volens nolens*), понимание корней нашей культуры и нашей цивилизации будет неизбежно утрачено. И со временем наши дети уже совсем не будут способными понимать значение слов языка, на котором они говорят. Но есть еще и вторая причина: она связана с природой собственно литературных произведений, то есть с природой и силой искусства, и она не менее важна, чем первая. В настоящих произведениях искусства смысл передается ненавязывающим образом: *in potentiam* он присутствует в тексте в своей полноте и обращается к читателю с огромной преобразующей силой. Но у читателя есть право не принять в себе все сразу: он может принять лишь часть смысла либо остановиться на разных этапах пути к его постижению<sup>28</sup>. Ведь

<sup>28</sup> См. об этом лекцию Т.А. Касаткиной «Восприятие Достоевского в XXI веке» (14.09.2011, Государственная библиотека Новосибирска) на: <http://philologist.livejournal.com/6531229.html>. Текст лекций издан в переводе на итальянский: [Kasatkina, 2012, pp. 118–139].



читатель может быть просто временно не готов или нуждаться в тренировке.словно неопытный альпинист, который начинает подниматься в горы, видя снизу прекрасную вершину, кажущуюся ему не такой далекой и недостижимой, а по пути неизбежно сталкивается со сложностями предпринятого приключения — начиная с нехватки собственных сил и встречи с самыми неожиданными препятствиями трассы, вплоть до открытия того, что для определенных отрезков дороги он не совсем правильно снаряжился и что ему нужны спутники и помощники, и еще — что на опыте реальное расстояние до цели оказывается совсем другим. Вот и в нашем случае начинающему читателю дано сразу предвидеть и предчувствовать красоту конечного *смысла* текста, и некий его образ сразу же запечатлевается в его сердце с обаятельностью обещания чего-то великого, но постепенное понимание тяжести пути достижения окончательной цели может заставить его остановиться на полпути и даже удовольствоваться этим виденным на расстоянии образом: и действительно, необязательно достичь вершины Монблана, чтобы иметь личный опыт его величия, а между тем не всем положено и не всем дозволено ходить по его ледникам и чувствовать на лице близость солнца. Но опыт Монблана может все равно полностью изменить жизнь всех тех, кто с ним, так или иначе — встретится: просто он будет в них действовать по-другому. А когда мы имеем счастье услышать голос свидетельства тех, кто этот путь совершили, то в нас создается впечатление, что мы тоже там были, что это произошло с нами, мы чувствуем и воздух, и ветер, и солнце, мы словно *притащены* на недостижимые нами вершины. И это очень важный способ познания мира, может быть даже, дерзну сказать — самый важный для развития человечества: познание реальности через посредника [Джуссани, 2004, с. 16–25]. И вот искусство, и литература в частности, акцентирует эффективность этого метода познания, в котором разум, сердце и свобода человека максимально вовлечены и приглашены к соучастию в созидании самого смысла. Ведь если бы читателю Достоевского захотелось — ему было бы довольно просто, раз начавши путь вхождения в текст (а вне метафоры это может обозначать «после первого или второго полного чтения определенного романа», потому что речь идет о постижении смысла, а не просто последней страницы текста), угадать, что для понимания описанных в его романах миров чтение Евангелия просто необходимо (и все-таки найти его сегодня не так уж сложно). Но у читателя остается право не читать Евангелие и наслаждаться творчеством Достоевского, не доходя до первообразов героев и событий, которые образуют глубинное дно его повествования. А это не значит,

что истинный, глубочайший смысл сказанного автором останется неподвижным, он будет просто по-другому двигаться и двигать сердце каждого отдельного читателя таинственной силой произнесенного слова и не менее таинственными путями человеческой свободы.

Если это длинное рассуждение применить к вопросу о переводе творчества Достоевского, сразу понятно, что необходимо внимательно подумать о каждом отдельном случае именно для того, чтобы максимально помочь читателю встретиться с текстом и его автором и, одновременно, не нарушить границы его свободы и личной ответственности.

Так, например, я бы предложила вставить примечания там, где Достоевский отсылает читателя к области православия, когда он намекает на иконы, праздники, молитвы, слова литургических текстов, являющиеся общим знанием русского народа, но совсем неузнаваемые западным человеком. С другой стороны, я не думаю, что переводчик должен указать в примечаниях отсылки к Евангелию — и именно потому, что речь идет об общем базовом тексте, вполне узнаваемым западным человеком, если — и это настоящий труд, который предстоит совершить переводчику — цитировать его соответствующими словами, потому что *узнается не смысл, а слово, «беременное смыслом»*.

Последним примером в этом ряду я приведу проблему перевода имен собственных, фамилий и топонимов. Очень часто перечисленные существительные вместе с денотативным значением вводят в текст значение, связанное с их этимологией либо с их внутренней формой. И речь идет о важных смыслах, также участвующих в формировании смысла текста в целом. Понятно, что *Вера, Любовь, Надежда* — это все имена говорящие, точно также как итальянскому читателю автоматически *говорят* имена *Beatrice, Lucia, Chiara* и т.п. Это тоже ставит непростой вопрос перед переводчиком, ведь русский читатель не обязан знать что «Lucia» «Обрученных» Мандзони — это не просто «Лючия», а, *по существу*, «Светлана», между тем как в подлинном тексте имя героини носит принципиально важное для автора значение, без которого потеряется если не *весь* смысл романа, то почти. Ведь с именем «Lucia», с его формой и с его значением, отсылающим к *свету* (lucе), Мандзони в тексте играет. Приведу один пример.

Есть момент истории «Обрученных», в котором Lucia, уступая воле жениха, соглашается на ложный поступок и отправляется вместе с ним обмануть священника, по сути, предавая свое призвание быть светом для довольно-таки темного мира романа. Мандзони этот мо-

мент отчетливо подчеркивает в тексте разнообразным использованием семантического поля слова *luce*:

<...> nel mezzo, come al dividersi d'una scena, *apparvero* Renzo e *Lucia*. Don Abbondio, *vide confusamente*, poi *vide chiaro*, si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione: tutto questo nel tempo che Renzo mise a proferire le parole: — Signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie. — Le sue labbra non erano ancora tornate al posto, che don Abbondio, lasciando cader la carta, aveva già afferrata e alzata, con la mancina, la *lucerna*, ghermito, con la diritta, il tappeto del tavolino, e tiratolo a sé, con furia, buttando in terra libro, carta, calamaio e polverino; e, balzando tra la seggiola e il tavolino, s'era avvicinato a *Lucia*. La poveretta, con quella sua voce soave, e allora tutta tremante, aveva appena potuto proferire: — e questo... — che don Abbondio le aveva buttato sgarbatamente il tappeto sulla testa e sul viso, per impedirle di pronunziare intera la formola. E subito, lasciata cader la *lucerna* che teneva nell'altra mano, s'aiutò anche con quella a imbacuccarla col tappeto, che quasi la soffogava; e intanto gridava quanto n'aveva in canna: — Perpetua! Perpetua! tradimento! aiuto! — Il *lucignolo*, che *moriva* sul pavimento, mandava una *luce languida e saltellante* sopra *Lucia*, la quale, affatto smarrita, non tentava neppure di svolgersi, e poteva parere una statua abbozzata in creta, sulla quale l'artefice ha gettato un umido panno. *Cessata ogni luce*, don Abbondio lasciò la poveretta, e andò cercando a tastoni l'uscio che metteva a una stanza più interna <...><sup>29</sup>.

<...> между ними, словно при раздвинувшемся занавесе, появились Ренцо и *Лючия*. Дон Абондио сначала *неясно*, а потом *отчётливо* увидел всё, испугался, онемел, пришёл в бешенство, сообразил, что к чему, принял решение, – и всё это за время, которое потребовалось Ренцо для произнесения слов: «Синьор курато, в присутствии этих свидетелей заявляю: она моя жена». Ещё не успели сомкнуться его уста, как дон Абондио, бросив бумагу, схватил левой рукой *светильник*, а правой стащил со столика ковровую скатерть и, прижав её к себе, уронив впопыхах наземь книгу, бумагу, чернильницу и песочницу, пробрался между креслом и столиком, приблизившись к *Лючии*. Бедняжка своим милым и в ту пору дрожащим голоском едва успела вымолвить: «А это...», как дон Абондио грубо набросил ей скатерть на голову, закрыв лицо, чтобы помешать произнести до конца всю

<sup>29</sup> А. Мандзони, «Обручённые», глава VIII. Цит. по изданию: [Manzoni, 2014, pp. 281–283]. Все выделения в цитатах мои.

формулу. И тут же, бросив светильник, который он держал в другой руке, обеими руками так закутал *Лючию* в ковёр, что она чуть не задохнулась. При этом он принялся кричать во всё горло: «Перпетуя! Перпетуя! Измена! Помогите!» *Светильник, угасавший* на полу, *слабым мигающим светом* освещал Лючию, которая, совершенно растерявшись, не пыталась даже выпутаться из ковра, и могла сойти за изваяние, вылепленное из глины, на которое мастер набросил сырую ткань. *Когда свет совсем погас*, дон Абондио бросил бедняжку и принялся ощупью искать дверь в другую, внутреннюю комнату <...> [Мандзони].

Уже из выделений должно быть видно, что в итальянском тексте вся метафора вертится вокруг имени Lucia, и в тексте мы читаем практически буквально, что там сама Lucia по сути *умирает* («il lucignolo moriva», «cessata ogni luce»). В русском переводе это теряется, а дело не ограничивается этим отрывком романа, потому что от смысла имени «Lucia» и от ее силы зависит история «Обрученных» в целом. Что мог бы делать в такой ситуации переводчик? Вопрос не простой, я ведь не думаю, что можно прямо Лючию назвать Светланой, это было бы смешно. Это еще один открытый вопрос, который как минимум требует того, чтобы переводчик пересмотрел все отрывки текста, в которых имя героини играет основополагающую роль так, чтобы предложить свой вариант ответа. То, что, с моего точки зрения, было бы совсем неправильно, — это оставить читателя *в темноте*, не давая ему никакого указания на то, настолько значителен этот элемент в тексте.

Подобное рассуждение можно привести и в отношении говорящих фамилий и топонимов: как поступать с *Карамазовыми*? И с *Раскольниковым*? А как передать глубочайший пласт смысла Достоевских «Бесов», не учитывая то, что «Заречье», «Горшечная» и «Спасов» для русского читателя слова, полные смысла?<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Об этом пишет Т. А. Касаткина: «У Достоевского встреча Ставрогина с Федькой Каторжным происходит на плашкоутном мосту через реку, когда он возвращается от Лебяжьиных, помещенных в Заречье — как бы уже в иномирное, загробное бытие, традиционно отделяемое от здешнего мира водами реки. (Кстати, они помещаются в Горшечной слободке — вследствие чего образ Ставрогина не только в момент самоубийства начинает сопрягаться с образом Иуды. Иуда получает за свое предательство тридцать сребреников, которые он, в отчаянии от случившегося, возвращает синедриону и на которые, после его смерти, приобретает земля горшечника, с тем чтобы устроить на ней кладбище для странников. Землю ту называют «землею крови» (см.: Мф. 27:3–10)). То, что мост плашкоутный — важно в романе, поскольку это мост, лежащий на воде, и Ставрогин

Но для того чтобы не затемнять все эти смыслы, переводчик должен проделать очень тонкую работу, ведь он, с одной стороны, рискует упростить работу читателя, объясняя ему всё, а с другой — он рискует выставить текст в смешном виде.

Интересно, что порой в случае так называемых *лингво-* и *культуро-специфических ключевых слов*<sup>31</sup>, которые, выражая определенную картину мира, являются перегруженными адекватно непередаваемыми на другом языке смыслами, переводчики даже решаются на то, чтобы сохранить в их подлинном виде. Так, например, решила поступить С.М. Гайер, переведя на немецкий Достоевский «надрыв» как «*nadryw*»<sup>32</sup>.

перебирается между мирами, как бы ступая по водам (одна из многих в романе глумливо-пародийная отсылка к образу Спасителя). У Хотиненко встреча происходит в крытом низком переходе, словно под землей, в мышиной или крысиной норе, рифмуясь с мышью, запущенной за стекло иконы. <...> В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» к нему пристает с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: «— Уж не к нам ли в Спасов-с? — Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va à Spassof...» (10, 487). Предложенный современными издателями подстрочный перевод (совершенно справедливый, если вести речь о «значении», а не об образе): «Мне кажется, что все направляются в Спасов...» Однако буквальное значение французской фразы: «Мне кажется (похоже), что весь мир идет в Спасов», а это уже совсем другое дело. Французская фраза не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объятиях своего Спасителя, но и как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним» (Ин. 12:19). В этом смысле, кстати, можно сказать, что сейчас и русские читают Достоевского не совсем в оригинале. Ведь в большинстве случаев читатель, увы, пропустив в тексте Достоевского французскую фразу, сразу обращается к подстрочному переводу, упуская при этом выраженные Достоевским при помощи французского текста образы». Цит. по: [Бесъ: экранизация...].

<sup>31</sup> Ср., например: [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005].

<sup>32</sup> «Интересно, что некоторые труднопереводимые слова и выражения в тексте оригинала оказываются настолько важными для осмысления содержания всего романа, что переводить их приблизительно не очень хорошо. Например, русское слово «надрыв», которое очень любил Достоевский, которое в «Братьях Карамазовых» встречается много раз, даже в названии отдельных глав, и является действительно ключевым словом этого романа, практически не имеет хорошего немецкого эквивалента. Его по-разному переводили в разное время разные переводчики, но что-то уходило. Интересно, что в последнем переводе замечательная переводчица Светлана Михайловна Гайер перевела «надрыв» как *Nadryw*, то есть просто транслитерировала это слово. И когда мы с ней это обсуждали, она сказала, что если уж немцы выучили слово *Perestroika*, то пусть уж выучат и *Nadryw*. Поскольку действительно любой перевод смещал бы акценты. И удивительно, что это слово прижилось, в немецкой «Википедии» даже есть отдельная статья, посвященная слову *Nadryw*» [Русская классика]. См. также: [Левонтина, 2005, с. 247–258].

Последние примеры уже показывают, что проблемы перевода и комментария переводчиков не сводятся лишь к уровню некой добавочной — более или менее существенной — информации. Они часто касаются самого глубокого пласта смысла художественного текста. Именно поэтому я убеждена в том, что переводчик призван прежде всего найти путь вхождения в исконный текст и дойти до максимального видения его глубины: он должен его знать и им обладать одновременно синтетически и аналитически для того, чтобы он мог действительно *его пере-весту (tra-ducere)*.

\* \* \*

Итак, повторим еще раз, что самый серьезный аспект комментариев к переводу литературных произведений укоренен в глубине смысла подлинного текста и что трудности, которые в первую очередь возникают у переводчика, относятся к *пониманию* текста, к возможности достижения максимально полного видения текста в его целостности. Переводчик должен найти для себя способ узнавания всех пространств, в которых текст — через слова и концепты — раскрывается, и избежать искушения свести перевод текста к горизонтальному переводу, то есть к переводу высказываний и связей между высказываниями, другими словами, к переводу сюжета. Следовательно, необходимым условием для начала работы над переводом является достижимое только филологическими навыками глубокое познание текста. Переводчик призван видеть ясно место слов и концептов в тексте, связи между ними, возникновение всяких возможных расхождений, роль и пространство разных видов контекстов. Все это *предшествоует* поиску подходящих выразительных средств на языке перевода и очевидным образом требует от переводчика колоссального труда. Именно этой предварительной филологической работы усвоения текста часто не хватает, и это является основной причиной ущерба смысла, заметного во многих существующих переводах. Конечно, время, которое переводчик должен посвятить языку, на который он переводит, настолько же огромно. Но именно (и почти исключительно) на этом втором этапе работы сейчас принято делать акцент, и только об этом говорится в попытке зафиксировать принципы качественного художественного перевода. Я не спору с тем, что переводчик должен великолепно владеть своим языком, я только утверждаю, что этого недостаточно. Результат перевода — это некий текст, который получается в конце длинного пути, имеющего очень определенное начало: исконный текст.

Продемонстрирую важность данного тезиса примерами из перевода на итальянский произведений Ф.М. Достоевского.

В «Белых ночах» Достоевский придает особое внимание числам и прежде всего — это заметно и при первом чтении романа — числам *один* и *два*<sup>33</sup>. Казалось бы, все явно выражено в тексте, и поскольку с числами проблем эквивалентов перевода не возникает (в нашем случае), то переводчик может смело переводить *один* как *uno* и *два* как *due*. Но, оказывается, проблема гораздо сложнее, и одновременно она является основополагающей для передачи смысла текста. Дело в том что русское слово *один* многозначно и включает в единой словесной оболочке сложное ядро смыслов: первое значение — числительное, которое выражает *количество*, а далее включаются значения *отдельности*, *одиночества*, *неопределенности*, *тождественности*, *ограничения*, *сопоставимости (в ряду сходных)* и *единичности*<sup>34</sup>. По объему смыслов итальянское слово *uno*<sup>35</sup> не идентично русскому *один*, и для нашей цели важно прежде всего то, что у него нет значения *одиночества*, которое передается совершенно другим словом *solo*. А слово входит в текст со всей своей семантической силой, так что в тексте Достоевского настойчивым повтором слова *один* образуется сложное переплетение смыслов. И, заметим, русский читатель способен

<sup>33</sup> Подробно об этом см.: [Касаткина, 2015]. Все аудио материалы являются двуязычными.

<sup>34</sup> «Один <...>: 1. числит, колич., ед. Число, цифра и количество 1. 2. прил. Без других, в отдельности. <...> 3. прил. Одинокий: без жены или без мужа, без семьи. <...> 4. мест. неопр. Какой-то, некий. <...> 5. мест. определит. Тот же самый, тождественный. <...> 6. мест. определит. Выражает ограничение: только, исключительно. <...> 7. мест. определит. Какой-нибудь в ряду сходных или сопоставляемых друг с другом. То о., то другой. <...> 8. прил., ед. Единый, целостный <...> ». Цит. по: [Ожегов].

<sup>35</sup> Ср.: «Uno <...> 1. agg. num. card. Primo numero della serie naturale, senza distinzione di genere grammaticale, inteso come sostantivo maschile e quasi nome proprio <...> ; indica quantità minima o numero esiguo <...> simboleggiando, in frasi negative, quanto è minimo o quasi nullo <...> Seguito da solo, unico e dall'avverbio soltanto acquista un rafforzamento di significato <...> ; senza questi rafforzamenti, significa 'uno solo' (non ho che un amico; Amor condusse noi ad una morte, Dante), o anche 'unico', 'indiviso' (Una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue e di cor, Manzoni); Tutt'uno, una cosa sola, col duplice valore di pronome (A. e B. erano tutt'uno) e di avverbio e cioè 'simultaneamente' (vederlo e prenderlo fu tutt'uno); Come s.m., acquista la massima efficacia nel senso filosofico: l'Uno, l'unica realtà assoluta | Uno dei tanti, persona che non si distingue né eccelle rispetto alla massa; Come s.f., sottintende invece 'vicenda' o 'storia' <...> 2. Come pron. indef., è la forma più semplice equivalente a un tale <...>; Con valore correlativo si oppone ad altro: uno o l'altro <...> ; con valore reciproco: si aiutavano l'un l'altro. 3. Come art. indetermin., corrisponde alla fase finale del suo indebolimento <...> ; riferito a numeri dà un valore approssimativo: ci vorrà una mezzora; ci sarà un cinquanta chilometri» [Vocabolario, 2013].

одновременно различать эти смыслы, необходимые для понимания определенного уровня дискурса — и при этом их не разделять: в его языковом сознании смыслы связаны, потому что они зафиксированы в одном слове. В самом деле, сложность задачи переводчика состоит в том, чтобы глубоко чувствовать язык и изумляться, а не бояться и, следовательно, не защищаться перед безумной красотой сложного живого организма. Это, еще раз, дело первого шага: переводчик призван к тому, чтобы осмотреться и даже остановиться на созерцании исследуемого *предмета*, а не брать немедленно в руки скальпель «профессионала», не пользоваться порой очень разрушительной и жесткой техникой перевода. Кстати, факт, что познание — по природе своей — осуществляется только в любви, человечество открыло давно, и в истории всегда находились мыслители (философы, богословы, художники, писатели, поэты... математики и т. д.), которые об этой простой истине напоминали всем. Ведь эта истина сложна только тем, что она неудобна: она не позволяет нам быстро разобраться, потому что явно указывает на то, что мы познаем всегда *другого* и что у этого другого свои потребности именно потому, что он жив. И это значит, что мы не можем полностью его подчинить себе, если только не лишим его дыхания собственной и уникальной жизни, то есть — не убьем его. К переводу это относится прямо, потому что мы с трудом даже замечаем, что часто не готовы и неспособны по-настоящему услышать другого (ведь другой говорит не то, что мы думаем, и уважать нам непонятную либо даже для нас противоречивую мысль не так просто, мы скорее склоняемся к тому, чтобы быстро и легкомысленно свести всё к тому, что мы уже «поняли» и «знаем»). А страстно и любознательно желать того момента, в котором мы будем способны увидеть перед собой истинное лицо другого в его тайне, просить, ждать, смотреть на него, любоваться, одним словом — *любить* — это целая работа над собой. А другой в нашем случае — это автор, разумеется, но это также и язык: *другой переводчика* — это целая совокупность живых собеседников, воплощающих тот *предмет*, с которым он должен вступить в отношение.

Итак, русское слово *один* входит в текст «Белых ночей» в полное всех своих смыслов, и русский читатель способен его услышать в этой полноте. Одновременно русский читатель ощущает как нечто само собой разумеющееся то, что в словах *одинокий/ одиночество* — которые также часто повторяются в романе — присутствует число *один*. Приведу пример. Достоевский пишет:



- Так как же вы жили, коль нет истории? — перебила она смеясь.
- Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть *один* совершенно, *один, один* вполне, понимаете, что такое *один*?
- Да как *один*? То есть вы никого никогда не видали?
- О нет, видеть-то вижу, а все-таки я *один*.
- Что же, вы разве не говорите ни с кем?
- В строгом смысле, ни с кем [Достоевский, 1972–1990, т. II, с. 110–111].

В коротком отрывке диалога между Настенькой и мечтателем, слово *один* настойчиво повторяется и — заметим — оно даже не варьирует форму склонения, то есть *один* совсем отчетливо выделяется в тексте как *единица* формой и смыслом, являющая себя в виде определенной оболочки. И само содержание диалога между героями направлено на то, чтобы — разными способами — уточнить смысл нашего слова. А читатель понимает, что речь идет об *одиночестве* мечтателя (совершенном, полном), но одновременно — при помощи силы повторения одинаковой формы слова, усилительных конструкций и уже окончательно прямых вопросов самих героев о понимании его смысла («понимаете, что такое *один*?») — он ощущает, что вот этот *один* скрывает в себе что-то *большее*, на что и обращено внимание всех участников (автора, героев и самого читателя). Действительно, когда звучит вопрос мечтателя «понимаете, что такое *один*?», слышен скорее странный вопрос о предмете — о числительном — чем о состоянии, то есть об *одиночестве*. Но (я это подчеркиваю, несмотря на то, что мое замечание может показаться само собой разумеющимся, просто потому что, судя по результатам переводов, наверняка это не совсем так) если бы Достоевский захотел задать вопрос только о смысле *одиночества*, он — конечно — смог бы это сделать, заодно и выражаясь более богатым языком. Но он этого не сделал, и надо исходить из презумпции того, что он это не сделал намеренно. Эту установку особенно важно осознать перед тем, как приступить к переводу. Ведь часто, когда предполагается, что переводчик *должен* изменить структуру текста (структуру предложения, порядок слов и т.д.), чтобы речь звучала естественной на языке перевода, мощностъ и интенсивность появления определенного слова в определенном месте в подлинном тексте просто теряются из вида. И, в итоге, переводчики, вместо того чтобы искать способ передачи этого сложного ядра смысла, работают на поверхностном уровне текста, опираясь на общепринятые «правила» межъязыкового соотношения. Принято утверждать — к приме-

ру — что в отличие от русского итальянский язык не терпит повторов в тексте, и следовательно, для того чтобы текст воспринимался естественным образом итальянским читателем, переводчик *должен* найти способ устранения «излишних» повторов. Но в случае нашего примера именно жесткое повторение слова способствует появлению глубокого смысла, и потеря видения настойчивого присутствия этого слова в переводе будет *неизбежно* вести к потере видения созданного автором концепта.

Посмотрим перевод процитированного отрывка в некоторых из ныне существующих итальянских переводов «Белых ночей»:

E come avete fatto a vivere senza una storia? — m'interruppe scoppiando a ridere.

— Ho vissuto così, assolutamente senza alcuna storia. Ho vissuto, come si dice da noi, per conto mio, cioè assolutamente *da solo, solo*, in piena *solitudine*. Capite cosa significa?

— Ma come *da solo*? Non avete mai visto nessuno?

— Oh no, qualcuno l'ho visto, ma sono sempre stato *da solo* [Dostoevskij, 1996, p. 38].

«E come avete vissuto, se non avete una storia?» m'interruppe lei, ridendo.

«Assolutamente senza storia! Sono vissuto così, come si dice da noi, per conto mio, cioè *solo, solo*, del tutto *solo*; capite ciò che significa essere *solo*?»

«Ma come, *solo*? Vorreste dire che non avete mai veduto nessuno?»

«Oh no! quanto a vedere gente, ne vedo, tuttavia sono *solo*.»

«E che? Dunque voi, forse, non parlate con nessuno?»

«In senso stretto è così: con nessuno» [Le notti bianche].

Как видно из вариантов перевода, решения бывают разные, и если все-таки доминирует тенденция к изменению текста, в одном случае (см. второй пример), переводчику удалось сохранить хотя бы настойчивый повтор единого слова. Однако же этого недостаточно для того, чтобы читатель, совсем незнакомый с русским языком, смог ощутить, что в этом *solo* скрывается и число *uno*.

*Один* в «Белых ночах» образует концепт, который *должен* быть полностью передан иностранному читателю, и — опять-таки — переводчик может начать поиск средств передачи концепта только в случае, если он сам его увидел в целом. Вопрос о сохранении концептов в переводе является одним из основополагающих случаев, в которых — как мне кажется — комментарии переводчика становятся иногда *действительно неизбежными*.

В данном случае передачу целостного концепта, образующего семантическое поле вокруг слова *один* нельзя осуществить средствами итальянского языка без потери, и — добавим — ситуация в самом деле сложна еще из-за того, что итальянское слово *uno* является также артиклем, который обладает в речи очень высокой частотностью. Передача функции артикля в языке, который им не обладает — известная проблема, и она возникает всегда при переводе с итальянского на русский. Здесь же проблема открывается несколько по-новому, потому что любой итальянский текст будет *de facto* загроможден *uno*, и вследствие этого задача переводчика позволить читателю уловить этот *uno* как концепт, выделенный в тексте Достоевским, становится почти не осуществимой.

Посмотрим другие цитаты и примеры перевода:

«О, Настенька! ведь грустно будет оставаться **одному, одному** совершенно, и даже не иметь чего пожалеть — ничего, ровно ничего... потому что всё, что потерял-то, всё это, всё было ничто, глупый, круглый **нуль**, было **одно** лишь мечтанье!»

• «Oh, Nasten'ka! Come sarà triste rimanere **solo**, completamente **solo**, senza neanche un rimpianto, niente, assolutamente niente... Perché tutto quello che avrò perduto non esisteva, era una stupida **nullità** totale, era solo una fantasticheria!» [Dostoevskij, 1996, p. 75]

• «Oh, Nàstenka! Sarà triste restar **solo**, completamente **solo**, e non avere neppur nulla da rimpiangere, nulla, proprio nulla... perché tutto quanto perderò, non è stato che nulla, uno stupido, tondo **zero**, nient'altro che sogno!» [Le notti bianche]

«Верите ли вы, на него глядя, милая Настенька, что действительно он никогда не знал той, которую он так любил в своем исступленном мечтании? Неужели он **только** и видел ее в **одних** обольстительных призраках и **только лишь** снилась ему эта страсть? Неужели и впрямь не прошли они рука в руку столько годов своей жиз-

• «Credete, cara Nasten'ka, quando lo guardate che veramente egli non abbia mai conosciuto colei che ha tanto amato nei suoi sogni estatici? L'ha forse vista **soltanto** nelle sue meravigliose fantasticherie? Questa passione l'ha **solo** sognata? Davvero non hanno trascorso mano nella mano tanti anni della loro vita, **da soli**, dopo aver abbandonato il mondo e congiunto le proprie vite, i propri mondi?» [Dostoevskij, 1996, p. 64]

• «Potreste pensare, guardandolo, mia cara Nàstenka, che egli non ab-

ни — *одни, вдвоем*, отбросив весь мир и соединив каждый свой мир, свою жизнь с жизнью друга?»

bia mai realmente conosciuto colei che ha tanto amato nei suoi frenetici sogni? Credete possibile che egli l'abbia vista *soltanto* nelle sue affascinanti fantasticherie e, che quella passione l'abbia *soltanto* sognata? È possibile che quei *due* esseri non abbiano trascorso, mano nella mano, tanti anni della loro vita, *solì, loro due*, rinnegando tutto il mondo e riunendo il proprio mondo e la propria vita *l'uno* a quella dell'altro?» [Le notti bianche]

В приведенных цитатах можно заметить, что концепт Достоевского создается вступлением слова *один* в сравнительное — сопоставительное — отношение с другими числительными (два и ноль)<sup>36</sup>. С другой стороны, мы можем наглядно увидеть, что вопрос усложняется еще из-за одного языкового расхождения: русское слово *только* чаще всего соответствует итальянскому *solo*<sup>37</sup>. Перед глазами переводчика образуется примерно такая сложная картина: *solo* = один, одинокий, только, исключительно, лишь; *один* = *uno, solo, stesso, unico*; *только* = *solo, solamente, soltanto*; *один* = *один, определенный*; *одинокий* = *solo, solitario, isolato*.

Заметим, что переводчик всегда имеет возможность «играть» с этимологией и с более или менее прозрачными внутренними формами слов. Это часто помогает справиться со многими языковыми расхождениями в широком пространстве всего текста. Но для этого надо действительно воспринимать текст как одно целое и еще надо глубоко чувствовать слово<sup>38</sup>. Кроме того, переводчику классиков должен быть

<sup>36</sup> Для подробного анализ концепта см. [Касаткина, 2015]. Здесь важно не терять из вида, что этот концепт проходит через весь текст «Белых ночей», являясь, таким образом, основополагающим *фактором* создания текстового целого.

<sup>37</sup> Ср.: «Sólo agg. e avv. 1. Separato da ogni rapporto <...>. La separazione può essere sentita come privazione o isolamento <...>, come effetto di una esclusione <...>, come condizione appartata, raccolta o schiva <...>. Al pl. esprime una limitazione del rapporto o della compagnia <...>. 2. In senso più genric., esprime una limitazione esclusiva <...>. Tale limitazione può determinarsi come autosufficienza o come capacità autonoma <...> o anche come rapporto esclusivo con se stesso <...>. 3. Con esplicita limitazione in senso numerico, esprime l'unicità <...>. L'unicità può intendersi anche come fusione della molteplicità <...>. 4. Avv. modale con valore limitativo, solamente, soltanto <...> [Vocabolario, 1985, vol. II, p. 1109].

<sup>38</sup> Слово *одиночество*, например, обычно переводится как *solitudine*, но

близок язык именно классиков, то есть основных произведений, которые образовали язык, на который он собирается переводить. Я не могу себе представить переводчика Достоевского на итальянский, не имеющего в голове (словно некий постоянный звуковой фон) хотя бы «Божественную Комедию», роман Мандзони и стихи Леопарди. Кстати, в связи с нашим первым примером именно Данте неизбежно приходит на ум итальянскому читателю-переводчику, осознавшему проблему многозначности слова *один*. И если об этом вспомнить, появится возможность по-новому посмотреть на весь концепт.

Во второй песни Ада, в самом начале «Божественной Комедии» читаем:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno  
toglieva gli animai che sono in terra  
da le fatiche loro; e *io sol uno*  
m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra<sup>39</sup>

Усилительная целостная конструкция — *io sol uno* показывает, что языковому сознанию итальянского народа родство между *одиночеством* и *одним* вовсе не чужда. Скорее даже наоборот, оно глубоко укорено в нашей культуре, ведь Данте явным сближением этих слов начинает свое описание человеческого *я*, понятие которое, как известно, станет центральным для всей поэмы<sup>40</sup>.

оно еще и *isolamento* (уединение). *Solo* и *isolato* имеют разные этимологии, но их звуковые оболочки очень похожи. Это пример богатства языкового материала в распоряжении переводчика.

<sup>39</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno* — Canto II. «День уходил, и неба воздух темный / Земные твари уводил ко сну / От их трудов; лишь я один, бездомный, / Приготовлялся выдержать войну / И с тягостным путем, и с состраданьем, / Которую неложно вспомяну» (Данте Алигьери, «Божественная комедия», «Ад», Песнь вторая, 1–6. Пер. М. Лозинского. Цит. по: [Данте]).

<sup>40</sup> Ведь, с одной стороны, мы находимся — и заметим, что это начало пути — перед вызовом, брошенным лично *одинокому* бродящему по темному лесу герою, а мы уже узнали о том, что он сам совсем не справлялся и что *один* даже и не мог начать идти: ему понадобилось, чтобы появился *второй*. А далее мы много всего находим в поэме в связи с *одним*, состоящим из многих (образ Церкви, мистическая роза, общение святых), а уже в самом конце — да, мы уже давно переступили двери рая — увидим *Троих* в *Одном*, а в Них — истинную сущность (лик) этого самого изначально *одинокого* и потерянного человека. Я, конечно, себе позволила много, так на лету очертив дантовский концепт, однако же, действительно, достаточно начать видеть,

Что же тогда остается делать переводчику, когда он сам начал *видеть* (то есть, когда он уже не является сам «слепым местом»), и после того, как он *пристально посмотрел, созерцал* текст, когда он спустился в него вплоть до достижения глубины его смысла? Когда этот путь проделан, а решения в рамках самого текста не нашлось, то наступает время неизбежного комментария.

В нашем случае, например, при первом же появлении слова, выражающего концепт *один*, переводчик должен уведомить читателей о языковых расхождениях, хотя бы — упрощаю — для того, чтобы читатель был в курсе того, что в тексте два смысла *uno* и *solo* звучат одновременно, даже при появлении лишь одной из итальянских лексем<sup>41</sup>. Если вместе с этим переводчик будет максимально точно работать с формами слов и обращать внимание на то, чтобы не образовались лакуны (то есть потери некоторых частей смысла), я думаю, что это разовое, почти сдержанное предупреждение будет достаточным. Ведь здесь и *равновесие* играет важную роль: в случае если переводчик, открывший присутствие в тексте концепта и осознавший необходимость комментария, поддается искушению *следить за концептом*, указывая на него на каждом шагу, он возьмет на себя роль читателя, *заменяя* его и лишая его ответственности за толкование текста. И, в конечном итоге, он ему *изменит*.

Попробую сформулировать этот тезис еще раз при помощи метафоры. Примечание и комментирование непереводаемого в своей семантической полноте слова, образовавшего концепт, должны действовать подобно противотуманным фарам автомобиля. Они включаются редко, только в случае если туман не позволяет видеть предметы, то есть ту реальность, которая *находится* — буквально — *перед* глазами водителя. Они испускают дискретный (сдержанный) свет и по определению являются частью всеобщей системы освещения (вне метафоры — перевода), не заменяя другие основные составляющие компоненты. Ведь перевод, по сути, бросает свет на *предмет*, который остался бы совсем темным для читателя, не обладающего языком подлинного текста. А иногда в структуре этого предмета образуется определенная «конденсация материала» (разного характера), из-за которой сильнее ощущается *предметность* мира в ее густоте. Мир видится

что концепт в тексте существует, чтобы совсем по-другому относиться к работе перевода, и здесь, мне кажется, очевидно, что Данте и Достоевский работают сходным образом.

<sup>41</sup> Я не берусь продолжать анализ и представить свой вариант перевода просто потому, что я сама не перевела весь текст и, следовательно, не проделала всю необходимую работу. В примерах переводов, которые я привела, потери смысла просто очевидны, а компенсирующих примечаний нет.

словно в ауре тайны, нередко даже в фантастическом сверхъестественном свете, и тогда даже фар дальнего света недостаточно: помогут только противотуманки, которые бросают луч света, способный прорваться через густоту тумана и открыть возможность увидеть то, что в нем скрывается. И у них есть еще одна очень важная для нашего контекста черта: их свет — *неослепительный*. Действительно, в мире, населенном множеством живых присутствий, риск ослепить других навязыванием своего собственного *света* — большой. Ведь речь идет опять о *слепоте*, только на этот раз *слепое место* образуется — по сути дела — как следствие собственной греховности (эгоцентризм, легкомысленность, поверхностность, страх... причины могут быть самые разные, и самые обыкновенные), порождающей насилие и беспорядок.

Приведу еще один наглядный пример.

На первых страницах «Записок из подполья» Достоевский навязчиво повторяет слово «я».

**Я** человек больной... **Я** злой человек. Непривлекательный **я** человек.

**Я** думаю, что у меня болит печень. Впрочем, **я** ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. **Я** не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же **я** еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (**Я** достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но **я** суеверен). Нет-с, **я** не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а **я** понимаю. **Я**, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно **я** насолю в этом случае моей злостью; **я** отлично хорошо знаю, что и докторам **я** никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; **я** лучше всякого знаю, что всем этим **я** единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если **я** не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!

**Я** уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок. **Я** прежде служил, а теперь не служу. **Я** был злой чиновник. **Я** был груб и находил в этом удовольствие. Ведь **я** взяток не брал, стало быть, должен же был себя хоть этим вознаградить [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 99–100].

И, как хорошо видно из выделений, итальянские переводчики это «я» (io) недооценили:

Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo che mi faccia male il fegato. Del resto, non me n'intendo un'acca della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male. Non mi curo e non mi sono curato mai, sebbene la medicina e i dottori li

rispetti. Inoltre, sono anche superstizioso all'estremo; be', almeno abbastanza da rispettare la medicina. (Sono sufficientemente istruito per non essere superstizioso, ma superstizioso). Nossignori, non mi voglio curare per malignità. Voi altri questo, di sicuro, non lo vorrete capire. Ebbene, *io* lo capisco. S'intende che non saprei spiegarvi a chi precisamente io faccia dispetto in questo caso con la mia malignità; so benissimo che anche ai dottori non posso in nessuna maniera «fargliela» col non curarmi da loro; so meglio d'ogni altro che con tutto questo danneggio unicamente e solo me stesso e nessun'altro. Ma tuttavia, se non mi curo, è per malignità! Se mi fa male il fegato, ebbene, mi faccia pure ancora più male!

Già da un pezzo vivo così: da una ventina d'anni. Ora ne ho quaranta. Prima ero impiegato, ma ora non lo sono più. Ero un impiegato maligno. Ero villano e ci provavo piacere. Perché sbruffi non ne pigliavo, di conseguenza dovevo pure ricompensarmi almeno con questo [Dostojevskij, 2002, p. 5].

*Io* sono un uomo malato...astioso. Sono un uomo malvagio. Credo di essere malato di fegato. Del resto non ne so un accidente della mia malattia e non so neppure esattamente cosa mi faccia male. Non mi curo e non mi sono mai curato sebbene abbia rispetto per la medicina e per i medici. Inoltre sono anche estremamente superstizioso: insomma quanto basta per tenere in considerazione la medicina. (Sono abbastanza colto per non essere superstizioso, ma sono superstizioso.) No no, *io* non voglio curarmi per rabbia. Questo voi, certamente, non lo capirete. Be', *io* invece lo capisco. Naturalmente non sono in grado di spiegarvi a chi precisamente la farò pagare, in questo caso, la mia rabbia; so perfettamente che neanche ai medici potrò "recar danno" se non mi curo da loro; so meglio di chiunque che in questo modo danneggio unicamente me stesso e nessun altro; eppure, se *io* non mi curo, è solo per rabbia. Ho mal di fegato? Tanto meglio, mi faccia ancora più male!

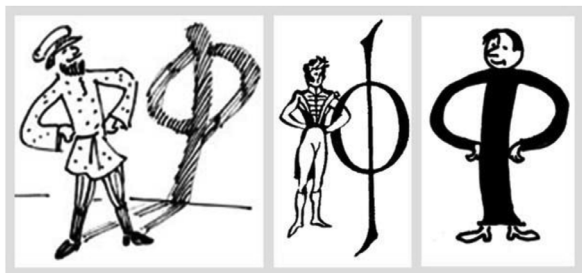
È da un pezzo che vivo così: saranno vent'anni. Ora ne ho quaranta. Prima ero impiegato, adesso non lavoro più. Ero un pessimo impiegato. Ero sgarbato e ci pigliavo gusto.

Dal momento che bustarelle non ne prendevo, dovevo pur ricompensarmi in qualche modo [Dostojevskij, 1995, pp. 21–22].

С точки зрения итальянского языка проблема совершенно ясна: кроме того, что итальянский язык стилистически не терпит повторов, здесь играет основную роль грамматическая категория подлежащего, которая по-итальянски никогда не выражается явно, если она подразумевается из контекста. Текст, в котором местоимение «io» в функции



подлежащего появилось бы повторно, однозначно звучал бы безграмотно. Но достаточно всмотреться в страницу Достоевского, чтобы



убедится в том, что этот повторяющийся «я» — важен<sup>42</sup>.

Добавим — начиная путь вхождения в текст — что русское «Я» — это также буква, между тем как по-итальянски местоимение «io» никак не ассоциируется с одной только буквой. И это тоже важная информация, которую в переводе надо будет учитывать, хотя бы потому что чуть дальше в тексте «Записок» Достоевский использует слово «ферт»: еще одна буква, и еще одно наименование человека. В тексте «Я» и «Ферт» противопоставлены не только понятийно, но и *буквально*: определение наглого человека как «ферта» зависит прямо от формы буквы «Ф», от ее каллиграфического облика: «Стоять *фертом*, подпереться *фертом* обеими руками в бока» [Виноградов, 1969, с. 278–279]<sup>43</sup>. И на это Достоевский указывает прямо в тексте: «Дважды два четыре *смотрит фертом*, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 199].

В итальянских переводах метафорическая связь слова *ферт* «с буквой Ф самоуверенной, подбоченившейся фигуры щеголя “руки в боки, глаза в потолки”»<sup>44</sup> никак не отражена. И интересно, что переводчики нашли совершенно разные слова и выражения, в которых, однако, одинаково ощущается, что не все сказано, словно что-то пропущено:

<sup>42</sup> Подробно об этом см.: Т.А. Касаткина. Летняя школа для итальянских преподавателей (2013) — «Записки из подполья» на [Imondoparla]. Все аудио материалы являются двуязычными.

<sup>43</sup> Цит. по: <http://wordhist.narod.ru/ferf.html>. Иллюстрация взята отсюда же.

<sup>44</sup> Там же.

Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, — я зубами на них скрежетал и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить. Почти всегда удавалось. Большею частью все был народ робкий: известно — просители. Но *из ферттов* я особенно терпеть не мог одного офицера. Он никак не хотел покориться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 100].

Quando venivano al mio tavolo delle persone per chiedermi informazioni io digrignavo i denti, e sentivo un'insopprimibile soddisfazione quando riuscivo ad offendere e ad addolorare qualcuno.

Mi succedeva quasi sempre. Si trattava per lo più di gente timida. Si capisce, erano dei postulanti; ma fra *gli zerbinotti* non potevo sopportare in particolare modo un certo ufficiale. Egli non voleva mai sottomettersi, e agitava la sciabola in modo disgustoso. C'era una guerra fra me e quella sciabola, da almeno un anno e mezzo. Alla fine riuscii io a vincere. Egli smise di farla risuonare [Dostojevskij, 1960, с. 372].

Quando si avvicinavano al mio tavolo i postulanti per avere informazioni, io digrignavo i denti e provavo una delizia incalcolabile quando riuscivo ad amareggiare qualcuno. E ci riuscivo quasi sempre. Per la maggior parte si trattava di gente timorosa: si sa, erano postulanti. Ma fra *gli spavaldi* c'era un ufficiale che detestavo in modo particolare. Non c'era verso che chinasse il capo, e faceva tintinnare oscenamente la sua sciabola. Per quella sciabola la guerra fra me e lui è durata un anno e mezzo. Alla fine l'ho vinta io. L'ha piantata con i suoi tintinnii [Dostojevskij, 2002, p. 22].

Quando alla tavola alla quale sedevo accadeva che si accostassero dei postulanti per informazioni, digrignavo loro i denti in faccia e provavo un godimento inesauribile quando mi riusciva di amareggiarne qualcuno. Quasi sempre mi riusciva. Per la più parte era tutta gente timida; si sa, postulanti. Ma fra *i bellimbusti* non potevo soffrire particolarmente un ufficiale. Egli non voleva sottomettersi in nessuna maniera e faceva un chiasso rivoltante con la sciabola. Per un anno e mezzo fui in guerra con lui per questa sciabola. Finalmente la vinsi. Smise di far chiasso [Dostojevskij, 1995, pp. 21–22].

Но дважды два четыре — все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре *смотрит ферттом*, стоит поперек вашей дороги руки в

боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица.

Ma, il due più due fanno quattro, è una cosa insopportabile: secondo me non è altro che un insulto. Il due più due fanno quattro *sembra uno spaccone* che si metta in mezzo alla vostra strada con la mano sui fianchi e sputi contro di voi. Sono d'accordo che il due più due fanno quattro è una cosa addirittura sopraffina, ma se tutti ormai la lodano, è anche vero che talora il due più due fanno cinque è una cosettina talvolta molto graziosa [Dostojevskij, 1960, p. 396].

Ma il due-per-due-quattro è comunque una faccenda spregevole. Due-per-due-quattro secondo me è solo una impudenza. Il due-per-due-quattro *vi guarda con insolenza*, si piazza sul vostro cammino con le mani sui fianchi, e sputa. Sono d'accordo, questo due-per-due-quattro è una cosa esemplare; ma se c'è da lodare, allora anche due-per-due-cinque qualche volta è una chicca [Dostojevskij, 2002, p. 51].

Il due per due quattro, secondo la mia opinione, non è che sfacciataggine. Il due per due quattro *si dà delle arie*, vi attraversa la strada con le mani sui fianchi e sputa. Sono d'accordo anch'io che il due per due quattro è una cosa eccellente; ma se proprio si ha da lodar tutto, anche il due per due cinque a volte è una cosuccia graziosissima [Dostojevskij, 1995, p. 35].

Здесь видно, что речь идет именно о недостатке понимания истинного текста. Ведь, с одной стороны, переводчики не обратили внимания на то, что слово «Ферт» повторяется, и что этот повтор важен. С другой, по всей видимости, они не уловили присутствие в тексте буквы «Ф» (и следовательно и буквы «Я»), и нужно сказать, что такое глубинное постижение смысла текста и многогранности слов неносителю языка вряд ли возможно.

И это еще один случай, в котором исключительно языковыми средствами итальянского языка переводчик не может справиться без потери важного пласта смысла произведения. Так, что и здесь необходимая компенсация посредством сдержанного комментария.

В заключение я хочу добавить, что переводчик должен обладать смелостью освободиться от закостенелых традиций: заметив, что уже устойчивые переводческие установки наносят ущерб смыслу текста, переводчик должен найти возможность действовать по-другому. Это не всегда просто, и не всегда позволено. К примеру, работая с разными переводами Достоевских «Записок», я внезапно осознала, что для итальянцев они вовсе не являются «записками», а «воспоминаниями», «мемуарами», потому что слово «memorie» однозначно выбрано для перевода заглавия произведения во всех ныне существующих изданиях<sup>45</sup>. А все-таки Достоевский написал не «воспоминания», а «записки». Это другой жанр<sup>46</sup>.

Переводчик, скажем вкратце, не может не быть в буквальном смысле филологом, потому что «язык надо не охранять, а любить» [Левонтина]. И когда любишь, начинаешь также понимать, когда тебе говорить, а когда лучше промолчать<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Светлана Михайловна Гайер, которая перевела практически всего Достоевского, «изменила названия его романов, причем изменила как бы в сторону воли автора. Например, “Преступление и наказание” в немецкой традиции переводилось как *Schuld und Sühne* — “Вина и искупление” или “Вина и покаяние”. Она же перевела “Преступление и наказание” как *Verbrechen und Strafe*, то есть дословно. Вообще это тонкий момент: с одной стороны, вроде бы *Schuld und Sühne* уже стал фактом немецкой культуры, поэтому читающая публика по-разному отнеслась к этому нововведению Светланы Михайловны, притом что в 1921 году был перевод Александра Элиасберга, который тоже использовал название *Verbrechen und Strafe*, но это был единственный немецкий перевод с этим названием» [Русская классика].

<sup>46</sup> Кстати, интересно было бы понять причины выбора итальянского названия поэмы В. Ерофеева: «Москва-Петушки» стало «*Mosca sulla vodka*» то есть, буквально «Москва о водке». Ведь это название во многом предопределяет читательские ожидания.

<sup>47</sup> В.В. Бибихин так рассуждает о связи между любовью и пониманием: «В некоторых русских говорах “понимание” значит любовь, и об обрученных молодых людях говорят: “у них понимание”. У Боккаччо во второй новелле четвертого дня венецианская дама сообщает куме: “Мой нежный друг, который любит меня больше, чем себя...” буквально — “мое понимание”, *lo ’ntendimento mio*. И Спиноза, когда говорил об *intelligere*, о понимании начал (в русском переводе почему-то о “познании” начал, хотя это было бы по-латински другое слово, *cognitio*), говорил о любви, о принятии. Понимающее принятие, философия, возвращает человека к началам и к нему самому, восстанавливает его, “возрождает”. “Понимающая любовь”, *amor intellectualis* (но не “познавательная любовь”, как в русском переводе, который словно держит автора в узде, не позволяя ему вольничать) — это, по Спинозе, счастливое осуществление человека в самой природе его души, то первое и последнее, что есть в человеке как существо человека. Поэтому в конце спино-

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Антоний Сурожский — *Митрополит Сурожский Антоний*. О смирении. URL: <https://www.pravmir.ru/o-smirenii/> (дата обращения: 28.04.2024)

Бесы: экранизация... — *Касаткина Т.А.* «Бесы»: экранизация или интерпретация? URL: <http://t-kasatkina.livejournal.com/67195.html> (дата обращения: 25.12.2018)

Бибихин — *Бибихин В.* Мир. Курс, прочитанный на философском факультете МГУ весной 1989 года. URL: <http://www.bibikhin.ru/mir> (дата обращения: 25.12.2018)

Виноградов, 1969 — *Виноградов В.В.* К изучению вопросов омонимии // *Slawischdeutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*. Berlin: Verlag Academie, 1969. 583 S.

Гроссман — *Гроссман В.* Все течет. URL: <http://www.lib.ru/PROZA/GROSSMAN/techet.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Данте — *Данте Алигьери*. Божественная комедия. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comedy.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Джуссани, 2004 — *Джуссани Л.* Религиозное чувство. М.: Христианская Россия, 2004. 278 с.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Ерофеев — *Ерофеев В.* Москва — Петушки. URL: <http://www.serann.ru/text/moskva-petushki-9669> (дата обращения: 25.12.2018)

Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005 — *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005. 544 с.

Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

Кучерская — *Кучерская М.* Вечные ценности: Смириться и простить. 07.03.2008. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2008/03/07/vechnye-cennosti-smiritsya-i-prostit> (дата обращения: 25.12.2018)

зовской “Этики”, *Elhica ordine geometrico demonstrata et in quinque partes distincta*, в пятой части, *De potentia intellectus, seu de libertate humana*, “О способности понимания, или О человеческой свободе”, теорема 37 гласит: В природе нет ничего, что было бы противно этой понимающей любви, иными словами, что могло бы ее уничтожить; и причина в том, “доказывает” Спиноза, что понимающая любовь и есть “природа души”.

Понимание — это любовь, любовь — это понимание? Нам может показаться, что мы здесь выходим за пределы строгой мысли. Оно, может быть, и красиво, но не лучше ли вернуться к настоящей философии? Говоря “философия”, мы думаем о системах рассуждений. Но это слово состоит из двух, *филия*, любящее принятие, и *софия*, умение в смысле понимания. Данте переводит на итальянский: философия есть *amoroso uso di sapienza*, любящее мудрствование. Привычно повторяя “философия”, мы давно не задумываемся, что говорим о принимающем понимании» [Бибихин].

ЕЛЕНА МАЦЦОЛА. НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОММЕНТАРИЯ:  
«СЛЕПЫЕ МЕСТА» ПЕРЕВОДЧИКА

Левонтина — *Левонтина И.* Достоевский отдыхает — Кто придумывает новые русские слова. 03.11.2010. URL: <http://www.rg.ru/2010/11/03/yazik.html> (дата обращения: 25.12.2018)

Лермонтов — *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. URL: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/geroi.txt> (дата обращения: 25.12.2018)

Пас, 2000 — *Пас О.* Перевод: словесность и дословность // Освящение мига. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 178–190.

Русская классика — Русская классика в немецких переводах. Интервью с С. Добровольским. URL: <https://postnauka.org/video/48118> (дата обращения: 25.12.2018)

Тер-Минасова — *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. URL: [https://studylib.ru/doc/813279/ter-minasova-s.-g.-t35-yazyk-i-mezhkul.\\_turnaya-kommunikaciya](https://studylib.ru/doc/813279/ter-minasova-s.-g.-t35-yazyk-i-mezhkul._turnaya-kommunikaciya) (дата обращения: 25.12.2018)

Унгаретти — *Унгаретти Дж.* Бдение. URL: <http://www.proza.ru/2012/06/19/1130> (дата обращения: 28.04.2024)

Bonola, 2008 — *Bonola A.* Клементе Ребора и Лев Толстой // *Saggi di letteratura e linguistica (Dostoevskij, Mandel'stam e altri)*. Milano: DSU Università Cattolica, 2008. Pp. 100–119.

Cascio — *Cascio G.* La traduzione d'autore. URL: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/la-traduzione-dautore> (дата обращения: 28.04.2024)

Dostoevskij, 1960 — *Dostojevskij F.* Racconti e romanzi brevi (1859–1877) / a cura di Eridano Bazzarelli. Milano: Murisa Editore, 1960. 875 p.

Dostoevskij, 1992 — *Dostoevskij F.M.* I fratelli Karamazov / trad. M.R. Fassanelli. Milano: Garzanti, 1992. 1069 p.

Dostoevskij, 1995 — *Dostojevskij F.* Memorie del sottosuolo. Storia di una nevrosi / traduzione e note di Milli Martinelli, Milano: BUR, 1995. 280 p.

Dostoevskij, 1996 — *Dostoevskij F.* Белые ночи — Notti bianche. Serie bilingue, traduzione e cura di Giulia Gigante. Torino: Einaudi, 1996. 168 p.

Dostoevskij, 2002 — *Dostojevskij F.* Memorie del sottosuolo. Torino: Einaudi, 2002. 132 p.

Erofëev, 1990 — *Erofëev V.* Mosca sulla vodka. Milano: Feltrinelli, 1990. 216 p.

Fares — *Fares D.J.* Per una filosofia del concreto-vivente — Ulisse e il sogno di Guardini. URL: <http://www.news.va/it/news/per-una-filosofiad-el-concreto-vivente-ulisse-e-il> (дата обращения: 25.12.2018)

Ghini, 1990 — *Ghini G.* Clemente Reborla traduttore dal russo // *Lingua e stile*. 1990. XXV, 1. Pp. 59–60.

Gogol', 1992 — *Gogol' N.V.* Il cappotto / trad. e cura di Clemente Reborla. Milano: Feltrinelli, 1992. 100 p.

Guardini, 1984 — *Guardini R.* Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen, Aus dem Nachlaß hrsg. von Franz Henrich, Düsseldorf: Patmos Verlag, 1984. 136 S.

Ilmondoparla — Il Mondo Parla. Materiali. URL: <http://www.ilmondoparla.com/materiali> (дата обращения: 25.12.2018)

АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* Dal paradiso all'inferno. I confini dell'umano in Dostoevskij. Itaca: Castel Bolognese, 2012. 224 p.

Le notti bianche — *Dostoevskij F.* Le notti bianche. Traduzione e note di Elsa Mastrociccio. Associazione culturale Lericì. URL: [http://www.larici.it/culturadellest/letteratura/dostoevskij/2/dostoevskij\\_notti.pdf](http://www.larici.it/culturadellest/letteratura/dostoevskij/2/dostoevskij_notti.pdf) (дата обращения: 25.12.2018)

Manzoni, 2014 — *Manzoni A.* I Promessi Sposi / ed. F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi. Milano: BUR classici moderni, 2014. 1330 p.

Marchione, 1959 — *Marchione M.* La storia d'amore di Clemente Rebora // La Fiera Letteraria. 27 settembre 1959.

Monteverdi, 1912 — *Monteverdi A.* Giosuè Carducci Traduttore // Rivista d'Italia. Aug. 1912. Pp. 306–317.

Niebuhr, 1943 — *Niebuhr R.* The Nature and Destiny of Man: in 2 vols. London and New York: Nisbet, 1943. Vol. 2: Human Destiny. 340 p.

Paz, 1971 — *Paz O.* Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971. 78 p.

Puškin, 1990 — *Puškin A.S.* Opere. Milano: Mondadori, 1990. 1368 p.

Rebora, 1976–1982 — *Rebora C.* Lettere: in 2 vols. / ed. Margherita Marchione. Roma: Edizione di storia della letteratura, 1976–1982 (№ 184).

Solère, 2000 — *Solère J.* D'un commentarie l'autre // Le commentaire entre tradition et innovation, Actes du colloque international de l'Institut des traditions textuelles (Paris et Villejuif 1999). Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2000. Pp. 411–424.

Vocabolario, 1985 — Vocabolario illustrato della lingua italiana di Giacomo Devoto e GianCarlo Oli: in 2 vols. Milano: Selezione dal Reader's Digest, 1985. Vol. II. 3544 p.

Vocabolario, 2013 — Vocabolario della lingua italiana Devoto-Oli. Milano: Le Monnier, 2013. 3240 p.

Впервые опубликовано: *Маццола Е.* Неизбежность комментария: «слепые места» переводчика // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 107–147. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-107-147>

## ПЕРЕВОД VERSUS КОММЕНТАРИЙ

**Информация об авторе:** Елена Маццола, кандидат филологических наук, переводчик, директор, Центр Европейской Культуры «Данте», Театральный пер., д. 4, 61057 г. Харьков, Украина.

mazzola.ele@gmail.com

**Аннотация:** Данная статья является теоретическим размышлением над практическим опытом перевода на итальянский «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского. Переводчик является и автором статьи. Нужда в новом переводе мотивируется тем, что, после сравнения разных вариантов уже имеющихся переводов при совместном чтении произведения с использованием принципов и приемов субъект-субъектного метода чтения, стало очевидно, что во всех вариантах небрежно или искаженно были переданы важные и очень точные слова автора. Кроме того, стало заметно, что итальянские переводы порой настолько отличаются друг от друга, что возникает впечатление, будто читателям предлагаются совершенно разные тексты. Поскольку выбранный метод чтения позволяет войти в глубину текста и услышать то, что говорит сам автор, масштаб проблем, связанных с переводом, стал очевидным: ведь неточные переводческие решения влияют прежде всего на передачу того уровня текста, на котором высказывается автор. В статье приводятся и анализируются несколько примеров того, какие проблемы переводчику пришлось решать, и показывается, что когда переводчик точно понимает для себя какую проблему он должен решать, в связи с тем какой именно смысл заложен автором в тексте, то очень часто решение этой проблемы оказывается возможным без использования комментария. Примеры относятся к вопросу перевода заглавия произведения, к вопросу узнавания и способа передачи более или менее скрытых библейских цитат и к вопросу перевода либо просто транслитерации имен героев. Утверждается тезис о том, что переводчик призван найти стратегию перевода, способную одновременно передать точность слова автора и при этом не разоблачить того, что автор намеренно решил не досказывать.

**Ключевые слова:** Ф. Достоевский, «Записки из подполья», перевод, перевод на итальянский, комментарий переводчика, опыт перевода, заглавие.

© 2024. Elena Mazzola

## TRANSLATION VERSUS COMMENTARY

**Information about the author:** Elena Mazzola, PhD in Philology, Translator, Director, Center of European Culture “Dante”, Teatral'nyi per. 4, Kharkiv, Ukraine.

mazzola.ele@gmail.com

**Abstract:** This article is a theoretical reflection over the practical experience of translating into Italian the *Notes from Underground* by F.M. Dostoevsky. The translator is also the author of this article. The need in a new translation was based on the fact that having compared different available Italian translations, while reading the text in



group following the principles and techniques of analysis of the reading method “from subject to subject”, it became obvious that some important and very exact words of the author had been translated carelessly. Furthermore, it became evident that sometimes Italian translations are so different one from the other that it seems readers are coping with absolutely different texts. As the chosen reading method allows entering the depth of the text and listening to what is told by the author himself, the scale of the problems connected with translation became obvious: inexact translation choices influence first of all the level of the text at which speaks the author himself. In the article are given and analyzed several examples of the kind of problems the translator had to solve, and it is shown that when the translator precisely understands the problem he is due to face relatively to the meaning that the author put in the text, the solution of the problem is often possible without having to use commentaries. The examples deal with the problem of translating the title, with how to translate more or less hidden bible quotes and with the problem of deciding whether to translate or simply transliterate the proper names of the main heroes. It is supported the thesis that the translator should work to find translation strategies that aim at translating precisely the author’s word without revealing what the author has intentionally decided not to say in an explicit way.

**Keywords:** F. Dostoevsky, *Notes from Underground*, translation, Italian translation, commentaries, translation experience, title.

Данная работа представляет собой размышление над практическим опытом перевода: в июле 2016 в Италии вышел новый перевод «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского. Издательство La Scuola приняло решение выпустить книгу под общим заглавием «Fedor M. Dostoevskij, Scritti dal sottosuolo» [Dostoevskij, 2016, p. 334], но на самом деле том содержит еще два текста самого Достоевского — «Маша лежит на столе...» и «Социализм и христианство», — а также введение и довольно большой раздел разнообразных комментариев, названных их составителем — Т. Касаткиной: «“Записки из подполья” как христианский текст». Книга является плодом работы первой итальянской летней школы по обучению аналитическо-синтетическому чтению художественных произведений, где итальянские преподаватели, филологи и философы в течение недели работали над текстами Достоевского под руководством Татьяны Касаткиной с целью научиться методологии, методике, принципам и приемам анализа субъект-субъектного метода чтения и вместе с этим осмыслить важнейшее произведение для европейской культуры XIX и XX века<sup>1</sup>.

Во введении книги Т. Касаткина представляет «Записки из подполья» как «одно из произведений Ф.М. Достоевского, наиболее востребован-

<sup>1</sup> На следующих *Summer Schools* работа была посвящена другим произведениям Достоевского, а именно: «Братья Карамазовы» (2014), «Белые ночи» и «Сон смешного человека» (2015), «Преступление и наказание» (2016). С 2015 года школа стала международной. Подробнее о работе Летней школы и связанных с ними итальянских Достоевских юношеских апрельских чтениях можно узнать на сайте <http://www.ilmondoparla.com>.

ных европейской культурой XX века, названное предтечей европейского экзистенциализма» и одновременно как «возможно, одно из наименее понятых его произведений». И объясняя итальянской публике причины этого непонимания, мотивирует тем самым и нужду в новом переводе:

Здесь нет противоречия — как животное инстинктивно, не проводя химического анализа, понимает, какую траву нужно есть, чтобы выздороветь, так и человеческая культура опознает и проглатывает лекарство, даже не диагностировав в точности болезни и не поняв, *каким образом* именно посредством этого произведения ее можно облегчить. Можно сказать, что экзистенциализм был диагнозом состояния культуры, а «Записки из подполья» — диагнозом и одновременно лекарством, предложенным еще до многочисленных подтверждений диагноза, сделанных в экзистенциализме.

Непонятыми «Записки из подполья» оказались, в том числе, и из-за качества переводов этого произведения на европейские языки. В переводах этих переводчики тщательно сохраняли внешний слой произведения, сюжет и прямой дискурс — то, что в «Записках...» можно определить как *диагноз*. А вот то, что было лекарством, то, что было заложено автором в области скрытых цитат и реминисценций, в области авторских концептов, в образной системе, создаваемой этими цитатами и реминисценциями, — исчезало из текста, поскольку было неопознано переводчиками и интерпретаторами и они просто не понимали, что именно в переводе нужно сохранить, чтобы передать не только внешний, но и внутренний слой текста [Dostoevskij, 2016, pp. 7–8].

И действительно, уже в течение работы летних школ, когда итальянские участники выступали на семинарах, анализируя тексты Достоевского исходя из разных вариантов перевода, стало очевидно, что, во-первых, в них небрежно были переданы важные для автора, очень точно найденные им слова, и, во-вторых, итальянские переводы порой настолько отличаются друг от друга, что возникает впечатление, будто читатели читают совершенно разные тексты. Поскольку вся работа была основана на методе чтения, позволяющем войти в глубину текста и услышать, что говорит сам автор, а не его герой, от лица которого текст написан (то есть, на первом плане стоял вопрос уважения именно к *авторскому слову*), масштаб проблем, связанных с переводом, бросался в глаза: ведь неточные и, возможно, просто поспешные переводческие решения влияют прежде всего не на изображение сюжетных линий и характера героя, а на передачу того уровня текста, на котором

высказывается автор<sup>2</sup>. Таким образом, произведение лишается глубины смысла — порой до такой степени, что создается некий *другой* текст, который, на поверхности верно отображая оригинал, на самом деле отражает только его наружный облик, не достигая всей полноты значения.

Решение издать новый перевод было принято по окончании уже третьей летней школы, когда степень осознания масштаба проблемы перевода стала для нашего философско-филологического сообщества уже вполне общим местом. Было решено попробовать подготовить для итальянских читателей не просто новый перевод произведения Достоевского, а *комментированное издание* особого типа, специфическую *книгу-опыт*, стремившуюся максимально передать звучание именно голоса автора.

Поэтому было решено издать вместе с «Записками из подполья» два текста Достоевского, представляющих собой ближайший контекст произведения. Тексты эти при его жизни не издавались и на итальянском языке хоть и существуют, но малодоступны. В них, объясняет Касаткина:

... автор решает некую очень важную проблему — ту самую, которая занимает его на всем протяжении написания «Записок из подполья» — но здесь он пишет для себя, и, с одной стороны, он, не имея в виду, что это кто-либо когда-либо прочтет, пишет гораздо прямее, чем в «Записках из подполья», с другой стороны, поскольку ему никому ничего не нужно объяснять (кроме себя), он использует свой собственный авторский язык с некоторыми собственными авторскими концептами. И если мы посмотрим на этот его язык, который внутри него создавался как *его собственный философский язык*, то мы совсем другими глазами сможем посмотреть после этого и на язык «Записок из подполья»<sup>3</sup>.

Таким образом, при помощи данных текстов читателю были представлены два разъясняющих контекста: смысловой и языковой.

Кроме того, было принято решение представить комментарии к текстам соответственно тому, как они создавались изначально: в устной, сложной (ведь работа школ происходит постоянно в двуязычном режиме) и диалогичной работе участников. Комментарии включают лекции Татьяны Касаткиной: вводную лекцию, посвященную собственно методу чтения, и лекции, посвященные главным темам «Записок из подполья»: «о природе я», «Я и Ферт», «дважды два четыре и дважды два пять», «каменная стена, естественный человек (бык)

<sup>2</sup> См. например: [Касаткина, 2015, с. 149–186].

<sup>3</sup> Т.А. Касаткина, «“Записки из подполья” как христианский текст». Цит. по: [Dostoevskij, 2016, p. 228].

и мышь», «хрустальный дворец, капитальный дом и муравейник», «Аполлон и мышь», «парадоксалист» и другие. А также семинары с выступлениями и вопросами участников, которые в свою очередь сосредоточили свои рассуждения на основополагающих моментах текста (они размышляли «о человеке естественном и человеке сознающем», о том, «что такое *подполье*», о «прекрасном и высоком» и т.п.), становясь таким образом полноправными со-комментаторами произведения. В процессе составления книги материалы семинаров пришлось переработать ради приемлемого единообразия структуры и устранения повторов, что было сделано кураторами с явной интенцией не потерять специфической полифонии их природы.

В сущности, нам хотелось предложить инструмент, позволяющий итальянскому читателю самостоятельно пройти тот путь чтения, который мы проделали вместе. То есть, во-первых, дать ему возможность читать перевод «Записок из подполья», следующий за голосом автора и позволяющий войти с ним в диалог. Во-вторых, позволить ему опереться на предшествующий опыт чтения других читателей, стремившихся слышать голос автора, для того чтобы при повторном чтении он смог включить в горизонт своего сознания точки зрения других собеседников<sup>4</sup>. Мы думали прежде всего о преподавателях, с которыми, собственно, и работали, и поэтому отказались от предложения выпустить издание более академического характера, но договорились с крупным издателем, который издает не только художественные и философские тексты, но и дидактическую литературу для школы.

Изначально я была переводчиком на летней школе, а затем перевела книгу, изданную на ее основе. Таким образом, я переводила и тексты Достоевского, и комментарии в устном и в письменном виде. То есть, я работала с этими текстами несколько лет — и сам перевод «Записок из подполья» был всего лишь последним этапом длительного процесса вхождения в текст.

Ко всему сказанному надо добавить еще одну важную отличительную черту нашего издания: мы решили не давать никаких примечаний, связанных с реалиями либо с предполагаемыми лакунами знаний русского контекста со стороны итальянского читателя. Данное решение было воспринято как явно уходящее от стандарта и оказалось проблематичным даже для нашего литературного редактора. И, однако, хотя все итальянские переводы «Записок из подполья», с которыми я работала, включали довольно объемный аппарат примечаний, для

<sup>4</sup> Речь идет о том, чтобы вернуться снова к тексту Достоевского после прочтения комментариев, что мы прямо советуем делать нашим читателям и на чем, собственно, и основывается предложенный нами метод чтения.

нас главным было передать читателю текст Достоевского в той форме, в которой он сам его мыслил в подлинном варианте произведения. Решение это было упрощено тем, что в комментариях многие сложные моменты существенно разъясняются, но одновременно многие вопросы, которые могут возникнуть у итальянской публики, остались без ответа, а точнее — провоцирующими ее желание искать ответы (процесс, который существенно упрощен наличием интернета в каждом телефоне). Ведь книга бросает вызов читательской способности входить в контакт с произведением и его автором и не хочет ни в коем случае служить средством облегчения читательской задачи, тем более не хочет освобождать его от драмы ответственности, в которой и коренится радость истинной встречи<sup>5</sup>.

\* \* \*

Итак, я работала над переводом «Записок из подполья» три года, в течение которых я много раз перечитывала текст, слушала разные варианты аудиокниг, слушала и переслушивала записи лекций летней школы и читала несколько вариантов итальянских переводов. Были моменты, когда у меня было физическое ощущение полного погружения в текст: я настолько вошла как в мир, так и в мировосприятие героя, что я обнаруживала, что сама «скрежетала зубами» либо как-то странно (со злостью?) реагировала на поведение близких и знакомых.

В январе 2016 года, в то время, когда я уже интенсивно трудилась над переводом, мне посчастливилось встретиться в Париже с Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской, известной парой, переводящей Достоевского на английский язык, и поговорить с ними о принципах переводческой деятельности и об особенностях перевода текстов Достоевского, и, прежде всего, об их опыте перевода «Notes from Underground»: о том, как они работали, какие трудности преодолели, почему и как приняли

<sup>5</sup> В первом номере «Дневника писателя» за 1876 год, в III главке 1 главы, Достоевский пишет о том, что в названии главки обозначено как «Дети мыслящие и дети облегчаемые»: «Жаль еще тоже, что детям теперь так все облегчают — не только всякое изучение, всякое приобретение знаний, но даже игру и игрушки. Чуть только ребенок станет лепетать первые слова, и уже тотчас же начинают его облегчать. Вся педагогика ушла теперь в заботу об облегчении. Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а даже напротив, есть отупление. Две-три мысли, два-три впечатления, поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь, чем самая облегченная школа, из которой сплошь да рядом выходит ни то ни се, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное» [Достоевский, 1972–1990, т. XXII, с. 9–10].

некоторые новаторские решения [Dostoevsky, 1993, p. 136]. Больше всего меня поразил (не говоря об их простоте, открытости, любезности и любви к собственному делу) их рассказ о том, как именно они работают. Мистер Пивер — настоящий американец, который понимает русский язык, но мало и не особо охотно на нем разговаривает. Вследствие чего они работают следующим образом: Лариса готовит первый вариант перевода в виде подстрочника, а потом начинает работать Ричард — уже над этим английским текстом. После чего, они несколько раз перечитывают вместе перевод вслух и сравнивают его с оригиналом. Их способ работы требует много времени, огромного терпения, согласия и любви. У меня возникло впечатление, что у них получилось создать какое-то идеальное небывалое творческое пространство для перерождения переводческой работы в искусство.

Мы с ними обсуждали идею моего перевода и говорили о том, что меня прежде всего смущало в итальянских изданиях «*Memorie del sottosuolo*»: в них порой был совсем неубедительный итальянский язык (текст очень часто отражал грамматические структуры русского языка и, следовательно, с трудом читался), — порой же язык был прекрасен, даже изыскан, но там уже невозможно было услышать голос Достоевского, «скрежета зубовного» этот текст не выражал. Это два крайних выражения одной проблемы, которую я не готова попросту свести к общему месту неизбежных потерь перевода, языковых расхождений и т.п.

К Пиверам я шла с вопросами скорее общего характера, рождавшимися во время подготовки нашего издания, и среди моих вопросов один из главных касался именно комментирования как инструмента переводчика. Ведь в наши дни переводчик имеет в своем распоряжении массу ранее невообразимых средств для отделки своего текста (достаточно подумать о компьютере и об интернете), а возможность пользоваться собственно лингвистическими комментариями для решения неразрешимых языковыми средствами проблем всегда существовала и иной раз использовалась и в переводах на итальянский «Записок из подполья». Для меня, однако, дело заключается в том, чтобы дойти до видения и понимания сути предположительно «неразрешимых проблем», избегая, с одной стороны, *риска* пренебрежения ими и, следовательно, принятия поспешного и неправильного решения, а с другой — *риска* без достаточных оснований отказаться от поиска решения, как заведомо невозможного. Только в такой позиции переводчик может сам *рискнуть* и предложить свой вариант решения или комментарий, верный заложенному автором смыслу.

В данной работе я приведу несколько примеров того, какие проблемы мне пришлось решать, и постараюсь показать, что когда пере-

водчик точно понимает, какую проблему он должен решать в связи с тем, какой именно смысл заложен автором в тексте, то очень часто решение этой проблемы оказывается все-таки возможным без использования комментария. Начну, пожалуй, с самого главного: с вопроса о переводе заглавия произведения.

\* \* \*

О том, как переводить название, я думала много, и не меньше думала о том, насколько мне будет сложно идти против однозначно зафиксированной традиции итальянских переводов всех «Записок...» Достоевского: ведь не только «Записки из подполья» были единогласно переведены на итальянский как «Memorie» («del» либо чаще «dal sottosuolo»), но как «Memorie» были переведены и «Записки из мертвого дома», будь то «Memorie da/di una casa di morti» или же «Memorie da una casa morta». Таким образом «записки» Достоевского на итальянском всегда звучат как «memorie», и именно как «воспоминания» оба текста вошли в осознание итальянской публики и были восприняты и проанализированы критикой.

Любопытно, что, как только наша книга появилась, известная итальянская славистка и переводчица Мария Кандида Гидини сразу отреагировала именно на мое решение изменить название, как будто речь шла о совершении долгожданного события, и отправила мне отрывок из ее новейшей монографии о Достоевском, в которой в связи с «Записками из мертвого дома», она же пишет:

Nasce già con il titolo pronto, “Appunti da una Casa Morta”, questo libro rimuginato in solitudine sui pancacci di una baracca e, caso unico nell’opera dostoevskijana, uscito dalla penna senza bisogno di correzioni, rivisitazioni, anche a distanza di anni. “Zapiski” recita il titolo russo, più appunti che memorie: memorie, vospominanija, erano quelle del sognatore delle “Notti bianche”, che andava con il ricordo pieno di nostalgia a un passato ormai perduto; gli zapiski, invece, tentano di inchiodare il tempo narrato a quello della scrittura (pis’mo), presentandosi come uno sforzo (impossibile) di scavalcare mediazioni e interferenze formali. Abbiamo fin da ora un esempio dell’ideale di letteratura dostoevskijana che ritroveremo nelle “Memorie del sottosuolo”, anch’esse zapiski <...><sup>6</sup>.

<sup>6</sup> «Эта книга, задуманная в одиночестве на каторжных нарах, рождается уже с готовым названием: “Записки из Мертвого дома”. Это единственный случай в творчестве Достоевского, когда произведение вышло из-под пера писателя без необходимости в правке и переделке даже спустя годы. Слово

Похожим образом Т. Касаткина объяснила итальянским преподавателям смысл и важность термина «записки» как определяющего жанр «Записок из подполья», введя понятие *заголовочного комплекса*:

Достоевский дает (открыто и настойчиво, чтобы не сказать — навязчиво) даже два жанровых подзаголовка — причем оба раза эти подзаголовки входят в название/текст произведения. «Записки из подполья» — жанровое определение здесь — «Записки». Обратим внимание — это не «воспоминания», как, например, жанровый элемент названия обычно обозначается в итальянских переводах: воспоминания — это о давно бывшем, во всяком случае — совершенно прошедшем; записки — это то, что человек пишет сейчас, в свободном изложении, здесь главное — вот эта всегда присутствующая точка соприкосновения и взаимодействия с самым актуальным настоящим.

Записки могут перебиваться совершенно разнородными вставными частями. То есть — это прежде всего очень *свободный* жанр. Он может включать в себя и воспоминания, но это будет только одна из составляющих (и эти воспоминания всегда в записках будут так или иначе *актуализированы*, вовлечены в отношение с настоящим). Так Достоевский жанрово определяет произведение в целом<sup>7</sup>.

В своих рассуждениях о «Записках» Достоевского К. Гидини предлагает назвать их «*appunti*» (заметки), так что, при том что мы совпадаем в сознании неадекватности выбора слова «*memorie*», мы, однако, расходимся в окончательном решении: ведь я решила использовать слово «*scritti*». Не скрываю, что я долго сомневалась и что, конечно, колебалась именно между этими двумя словами: «*appunti*» и «*scritti*». Множество доводов было за то, что «*appunti*» — это самый очевидный вариант перевода: это и английский перевод «Notes», и испанские колебания между «*memorias*» и именно «*apuntes*». Меня все же слово «*appunti*» не убеждало, и я долго не могла понять до конца почему.

записки в русском названии обозначает в итальянском скорее *appunti*, чем *memorie*: *memorie* являются воспоминаниями мечтателя из Белых ночей, который вспоминал с тоской потерянное прошлое; записки, напротив, стремятся пригвоздить время повествования ко времени написания в попытке(невозможной) преодолеть посредничество и формальное вмешательство. Перед нами уже пример идеала в литературе по Достоевскому, который мы найдем в *Memorie del sottosuolo* (они же записки) <...>. Книга К. Гидини еще не издана, перевод мой.

<sup>7</sup> Т.А. Касаткина, «“Записки из подполья” как христианский текст». Цит. по: [Dostoevskij, 2016, pp. 225–226].



Суть проблемы разъяснилась, когда я стала обращать внимание на то, что Достоевский использует это слово не только в заглавии, а еще и несколько раз в тексте. Он его использует как-то настойчиво с самого начала и даже четыре раза от собственного имени в авторском примечании:

И автор **записок** и самые «**Записки**», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких **записок**, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие «**записки**» этого лица о некоторых событиях его жизни [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 99]<sup>8</sup>.

Это доказывает, что проблема не сводится к тому, чтобы красиво или привлекательно для читателей перевести название произведения. Здесь мы, очевидно, находимся перед ключевым для понимания смысла текста словом. То есть переводчик должен отследить данный концепт по всему тексту.

В центральном — буквально — отрывке произведения, то есть там, где мотивируется переход между его двумя частями — «Подпольем» и «Повестью о мокром снеге» — Достоевский явно связывает это слово с глаголом «записывать — записать», с процессом «записывания», а также с тем, что речь идет именно о том, чтобы «писать», чтобы делать работу «редактирования» собственных мыслей, «переводя их на бумагу»:

Есть в **воспоминаниях** всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и

<sup>8</sup> Вот как я перевела цитату: «Sia l'autore di questi **scritti**, sia gli «**Scritti**» stessi sono, è beninteso, frutto d'invenzione. Ciò nonostante, di volti simili a quello del personaggio che ha elaborato questi **scritti** non solo possono, ma direi proprio che devono esistere nella nostra società, se si tengono in considerazione le circostanze generali in cui essa si è costituita. Volevo che davanti al volto del pubblico emergesse in modo più evidente del consueto una certa tipologia umana che ha attraversato i tempi recenti. È un possibile rappresentante della generazione ancora vivente. In questo stralcio, che ho intitolato «Il sottosuolo», tale personaggio presenta il suo proprio volto, presenta il suo punto di vista, ed è come se volesse chiarire le ragioni per cui non solo è comparso, ma doveva proprio comparire nel nostro ambiente. Nello stralcio successivo si avranno già dei suoi veri e propri «**scritti**», riguardanti alcuni avvenimenti della sua stessa vita».

друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится. То есть даже так: чем более он порядочный человек, тем более у него их и есть. По крайней мере, я сам только недавно решил **припомнить** иные мои прежние приключения, а до сих пор всегда обходил их, даже с каким-то беспокойством. Теперь же, когда я не только **припоминаю**, но даже решил **записывать**, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды? Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные **автобиографии** почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей **исповеди**, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие. Но Гейне судил о человеке, **исповедовавшемся перед публикой**. Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы **обращаясь к читателям**, то единственно только **для показа**, потому что так мне легче **писать**. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это...

Я ничем не хочу стесняться **в редакции моих записок**. Порядка и системы заводить не буду. Что **припомнится**, то и **запишу**.

Ну вот, например: могли бы **придраться к слову** и спросить меня: если вы действительно не рассчитываете на читателей, то для чего же вы теперь делаете с самим собой, да еще **на бумаге**, такие уговоры, то есть что порядка и системы заводить не будете, что **запишете** то, что **припомнится**, и т. д., и т. д.? К чему вы объясняетесь? К чему извиняетесь?

— А вот поди же, — отвечаю я.

Тут, впрочем, целая психология. Может быть, и то, что я просто трус. А может быть, и то, что я нарочно воображаю перед собой публику, чтоб вести себя приличнее, в то время когда буду **записывать**. Причин может быть тысяча.

Но вот что еще: для чего, зачем собственно я хочу **писать**? Если не для публики, так ведь можно бы и так, **мысленно все припомнить, не переводя на бумагу**.

Так-с; но **на бумаге** оно выйдет как-то торжественнее. В этом есть что-то внушающее, суда больше над собой будет, слогу прибавится. Кроме того: может быть, я от **записывания** действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее

**воспоминание.** Припомнилось оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как *досадный* музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. А между тем надобно от него отвязаться. Таких **воспоминаний** у меня сотни; но по временам из сотни выдается одно какое-нибудь и давит. Я почему-то верю, что если я его **запишу**, то оно и отвязется. Отчего ж не испробовать?

Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. **Записыванье** же действительно **как будто работа**. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 122–124].

С очевидностью автор указывает на то, что речь идет не просто о «воспоминаниях», а о том, чтобы их «записать» (ведь в этом отрывке действие «писания» прямо противопоставляется акту «припоминания»), и еще — что в этом действии акцентируется не значение глагольной приставки *за-* (начинательная модальность), а семантика глагола «писать». То есть речь идет, прежде всего, о том, что *пишется*, о «фиксации чего-то на бумаге», а не о том, как *быстро* или *более или менее структурированно* это делается<sup>9</sup>. Достоевский это упорно подчеркивает

<sup>9</sup> В словарных статьях ясно показывается важность для понимания глагола компонента «писать»: «ЗАПИСЫВАТЬ, записать что, писать что-либо известное, для памяти, сведения, отчета; вносить в книгу, в списки, счета. <...> Записать весь лист, исписать, покрыть письмом. Записать картину, начать писать, заделать. <...> писать слишком долго или много, засиживаться за письмом или, забываясь, писать недолжное, вздор. <...> Записыванье ср. длит. записанье окончат. запись, записка ж. об. действ. по знач. глаг. <...> Записка ж. мн. (чь либо), дневник, описание жизни, событий. Записки географические, исторические, и пр. временник, книжное издание» [Даль]. Проблема заключается в том, что перевод на итальянский приставочных русских глаголов чаще всего действительно требует изменения корня глагола, то есть выбора другого глагола, объединяющего в себе смысловые компоненты приставки и основного глагола. Это касается и глагола «записывать», который скорее всего переводится как «annotare, segnarsi, appuntare». Однако мы здесь не можем остановиться на переводе отдельных слов в отдельных контекстах, а должны увидеть целое семантическое поле, смысл слов со всеми их текстуальными связями. И в нашем случае оказывается нельзя пренебречь присутствием корня «писать», то есть «scrivere», в противном случае мы не даем читателю возможность заметить, как автор плетет текст как единый значимый рисунок. Кстати, если посмотреть статью «ЗАПИСКА» в словаре Ожегова, там среди значений находим и «4. мн. Произведение в форме мемуаров, воспоминаний. “Записки юного врача” М. Булгакова» [Ожегов, Шведова, 1997, с. 215]. И, следовательно, в двуязычных словарях: «записка — nota, biglietto; памятная записка — biglietto, (содержащая краткие соображения по какому-л. вопросу) memoria, nota; записки 1. Чьи-либо письменные наблюдения, воспоминания, замечания и т.п. 2. Литературное произведение в форме воспоминаний, дневника. 3. Название некоторых научных сборников записки Syn: труды, воспоминания, мемуары», см. [ABVYU Lingo x6]. То

и в самом конце произведения, где возвращается к прямому разговору о своих «записках» и именно этой акцентированной нотой его завершает:

Даже и теперь, через столько лет, все это как-то слишком нехорошо мне **припоминается**. Многое мне теперь нехорошо **припоминается**, но... не кончить ли уж тут «**Записки**»? Мне кажется, я сделал ошибку, **начав их писать**. По крайней мере мне было стыдно, все время как я **писал** эту повесть: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 178].

Perfino adesso, dopo così tanti anni, mi rimane il **ricordo** che tutto ciò **non va proprio per niente bene. Adesso di ciò che ricordo c'è molto che non va bene**, ma... e se li concludessi qui i miei “**Scritti**”? Mi pare di aver fatto un errore a iniziare a **scrivere**. Ma almeno per tutto il tempo in cui ho scritto questo *racconto* ho provato vergogna: vorrà dire che non si tratta di letteratura ma di una punizione correttiva.

Впрочем, здесь еще не кончаются «**записки**» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 179].

Del resto, gli “**scritti**” di questo paradossista non finiscono qui. Non seppe resistere; andò avanti. Ma sembra pure a noi che a questo punto ci si possa anche fermare.

Предложенные выше цитаты на итальянском — это уже мой вариант перевода. Далее же я предлагаю в виде таблицы сравнение между своим переводом и одним из самих распространенных (и хороших) среди ныне существующих. Я выделила в тексте жирным шрифтом слова с корнем от глаголов «писать» (записки — *scritti*) и «помнить» (воспоминания — *memorie*), чтобы было проще увидеть, каким образом несохранение этих словесных нитей трансформирует рисунок текста:

есть, то значение множественного числа слова, которое указывает на «произведение в форме мемуаров, воспоминаний» в переводе было сведено исключительно к форме, поэтому, наверное, и стало принято именовать эти «*scritti in forma di memorie, di ricordi*» просто «*memorie*».

О семантике же глагольных приставок и о значении приставке *za-* можно читать подробно например в: Виноградов В.В. (1947): Русский язык. Грамматическое учение о слове; Головин Б.Н. (1964): Словообразовательные типы глаголов с приставкой «за-»; Апресян Ю.Д. (1974): Лексическая семантика; Зализняк А.А. (2006): Многозначность в языке и способы ее представления; Baydimirova A. (2010): Prototypicality in the Semantic Structure of the Russian Prefix ZA-.

Мой перевод

«Nei **ricordi** di qualunque uomo ci sono delle cose che egli non rivela a nessuno, tranne forse agli amici. E ce ne sono anche alcune che non rivelerà nemmeno agli amici, ma forse solo a se stesso, e anche queste in segreto.

Ma ce ne sono altre ancora, infine, che un uomo ha paura di rivelare perfino a se stesso, e di cose del genere qualsiasi persona per bene ne accumula proprio un bel po'. Anzi, si potrebbe addirittura dire che più uno è una persona per bene e più ne ha. Se non altro, per quanto riguarda me, io mi sono deciso solo di recente a **ricordarmi** di talune mie passate avventure che finora avevo sempre cercato di schivare, non senza una certa inquietudine.

Mentre adesso che io non solo le **ricordo**, ma mi sono perfino deciso a **scriverele, voglio proprio fare una prova: è possibile essere assolutamente franchi almeno con se stessi e non aver paura di tutta la verità?** <...>

Non voglio avere nessun ritegno nel redigere i miei scritti. Non li metterò in ordine e non li sistematizzerò. Quello che ricorderò, lo scriverò.

Ma, qui, ad esempio, potreste accanirvi su una parola e chiedermi: «Se davvero lei non conta di aver lettori, perché mai adesso se ne sta lì a fare questi patti con se stesso, e per di più **mettendoli per iscritto**, cioè che non metterà ordine e non sistematizzerà, che **scriverà** quello che **ricorderà** ecc. ecc.? Che motivo ha di spiegarsi? Che motivo di scusarsi?».

«Eh!» — rispondo io.

Per altro, qui c'è tutta una questione psicologica. Può anche darsi che io sia semplicemente un codardo. E può darsi anche che io lo faccia apposta a immaginarmi di essere davanti a un pubblico,

Перевод Е. Гуерчетти

«Nei **ricordi** di ogni uomo ci sono certe cose che egli non svela a tutti, ma forse soltanto agli amici. Ce ne sono altre che non svelerà neppure agli amici, ma forse solo a se stesso, e comunque in gran segreto.

Ma ve ne sono, infine, di quelle che l'uomo ha paura di svelare perfino a se stesso, e ogni uomo perbene accumula parecchie cose del genere. Anzi: quanto più è un uomo perbene, tante più ne ha. Perlomeno, io stesso solo recentemente mi sono deciso a **ricordare** alcune mie avventure passate, mentre finora le avevo sempre eluse, perfino con una certa inquietudine.

Ora invece che non solo le **ricordo**, ma mi sono perfino deciso a **trascriverle**, voglio proprio fare questo esperimento: si può essere completamente sinceri almeno con se stessi e non avere paura della verità intera? <...>

Non voglio pormi dei limiti, nella **redazione** delle mie **memorie**. Non seguirò un ordine e un sistema. **Annoterò** quel che mi capiterà di **ricordare**.

Ecco dunque, per esempio: potrebbero prendermi alla lettera e domandarmi: se davvero non conta sui lettori, perché allora prende accordi con se stesso, e oltretutto **sulla carta**, stabilendo che non seguirà un ordine e un sistema, che **annoterà** quel che le **capiterà di ricordare**, eccetera, eccetera? Perché si spiega? Perché si scusa?

«E facciamola finita», rispondo io.

Qui, del resto, c'è tutta una psicologia. Forse anche il fatto che sono semplicemente un vigliacco. O forse anche che apposta mi immagino di fronte un pubblico, per comportarmi più decentemen-

per comportarmi con più decenza nel momento in cui sarò lì a **scrivere**. Possono essercene mille di motivi.

Ma c'è anche questo, poi: perché mai, a che scopo io voglio proprio scrivere? Se non fosse per un pubblico, si potrebbe anche **ricordarsi** tutto semplicemente così, a mente, senza **trasferirlo sulla carta**.

È così, signori; ma **sulla carta** la cosa riuscirà come più solenne. Un qualcosa di più imponente, in cui il giudizio su di sé sarà maggiore, fatto con più cognizione. **E oltre a ciò: può anche essere che lo scrivere mi arrechi realmente sollievo. Perché adesso, ad esempio, mi opprime particolarmente un ricordo lontanissimo.** Me lo sono ricordato chiaramente già qualche giorno fa e da allora mi è rimasto impresso, come uno di quei fastidiosi motivi musicali che non ti si vogliono scrollare di dosso. E invece scrollarselo di dosso è necessario. Di **ricordi** così ne ho centinaia; ma di tempo in tempo, tra i cento, ne salta fuori uno e si mette a opprimermi. Per qualche motivo io credo che **a scriverlo** me lo scrollerò via. Perché non provarci allora?

Infine: mi annoio, e io sto costantemente a non far nulla. Mentre **mettersi a scrivere** è come se fosse davvero un lavoro. Si dice che il lavoro renda l'uomo buono e onesto. Beh, allora quanto meno questa è una chance».

te mentre **scriverò**. Le ragioni possono essere mille.

Ma ecco cosa c'è ancora: perché, a qual fine esattamente voglio **scrivere**? Se non è per un pubblico, allora non si potrebbe **ricordare** tutto anche così, mentalmente, senza **trasporlo sulla carta**?

Sissignori; ma sulla carta risulterà in qualche modo più solenne. Nella scrittura c'è un che di impegnativo, un maggior giudizio su se stessi, vi si aggiungerà una forma. Inoltre: forse lo scrivere mi darà davvero sollievo. Oggi, per esempio, mi opprime particolarmente un antico ricordo. Mi è tornato chiaramente alla memoria già alcuni giorni fa e da allora è rimasto con me, come un fastidioso motivo musicale che non vuol lasciarti in pace. Eppure bisogna sbarazzarsene. Di simili ricordi ne ho a centinaia; ma di tanto in tanto dal centinaio se ne stacca uno e mi opprime. Per qualche motivo credo che, se lo annoterò, mi lascerà in pace. E perché non provare?

Infine: mi annoio, e non faccio mai nulla. E **l'annotare** in effetti è una specie di lavoro. Dicono che il lavoro rende buono e onesto l'uomo. Ecco dunque un'occasione, se non altro» [Dostoevskij, 1992].

Итальянское слово «scritto/i», как в единственном, так и во множественном числе, имеет достаточно обширное семантическое поле, позволяющее всем смыслам русского слова «записки» проступать, одновременно сохраняя — как в заглавии произведения, так и везде в тексте — преобладание смысла глагола «писать». «Scritto», в форме существительного, — это «ogni espressione linguistica realizzata mediante la scrittura; testo, messaggio» («любое языковое выражение, которое реализуется посредством письма; текст, сообщение») и в том числе и «opera letteraria; saggio di qualsiasi genere e argomento: gli s. minori del Manzoni; s. postumi, inediti; s. filosofici, satirici» («литературное произведение, очерк

любого жанра и темы: малые произведения Мандзони; произведения посмертные, неизданные; философские, сатирические очерки») [Devoto, 2013, p. 2543]. Так что, переводя «Записки из подполья» как «*Scritti dal sottosuolo*», мы сообщаем читателю, что речь идет о письменном тексте, написанном кем-то находящимся в определенном месте, и ничего не говорим о форме этого произведения, не указываем на то, что этот текст был написан *в форме* «заметок» (значение, присущее слову «*appunti*»), а также слову «*note, annotazioni*»), оставляя таким образом открытой возможность узнать от самого автора, идет ли речь о воспоминаниях, либо о чем-то еще, либо о воспоминаниях, но не только.

В данном случае следует сказать, что перевод не только замещает комментарий — он препятствует порождению *ненужных комментариев*, то есть, в нашем конкретном случае, он может остановить бесконечные дискуссии, рождающиеся вокруг непонимания жанра произведения:

<...> потому, что мы, как правило, концентрируем свое внимание на названии произведения и упускаем из виду некоторые важные вещи, которые тоже входят в заголовочный комплекс и являются частью авторского текста. Например, частью заголовочного комплекса, с которой хуже всего поступают обычно, является авторское жанровое наименование. Регулярно ведутся споры о жанре того или иного произведения. Но дело в том, что в очень многих случаях жанровое наименование входит в заголовочный комплекс. То есть, получается так: автор предлагает жанровый подзаголовок. Это часть текста. А мы почему-то считаем возможным полностью эту часть текста проигнорировать — и долго спорить по поводу того, как этот жанр называется. Если обратить на это внимание — то это в голове не уместается. Но мы так к этому привыкли, что вся ненормальность подобного рода положения вещей нам оказывается совершенно незаметна<sup>10</sup>.

\* \* \*

Факт, что в текстах Достоевского более или менее явно содержится множество библейских цитат, стал уже общеизвестным и хорошо изученным в разных аспектах<sup>11</sup>. Однако порой для переводчиков упоминание наиболее неочевидных цитат и поиск стратегии перевода,

<sup>10</sup> Т.А. Касаткина, «Записки из подполья» как христианский текст». Цит. по: [Dostoevskij, 2016, с. 225].

<sup>11</sup> См. например: [Захаров, Молчанов, Тихомиров, 2010; Касаткина, 2015; Степанян, 2010; Гумерова, 2005; Новикова, 1999].

способной передать одновременно и содержание слова (или фразы), и качество цитаты, а вместе с тем еще и не разоблачить того, что автор намеренно решил не досказывать, дело непростое.

В «Записках из подполья» использование полускрытых библейских цитат является сверхважным приемом автора, способным позволить внимательному читателю дойти до глубины смысла произведения в целом. Приведу всего лишь два примера из тех, которые были наиболее интересны мне как переводчику.

В конце первой главы первой части появляется довольно странное слово «покиватели»:

Комната моя дрянная, скверная, на краю города. Служанка моя — деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет. Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить.

Я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и **покивателей** знаю. Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга! Я потому не выеду... Эх! да ведь это совершенно все равно — выеду я или не выеду [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 101].

Слово настолько странное, что в Собрании сочинений в 15-ти томах оно выделяется и так комментируется составителем примечаний: «Слово *покиватель*, очевидно, образовано Достоевским от просторечного “киватель”; так называется человек, который кивает головой, перемигивается или делает скрытно знаки кому-либо (см.: *В.И.Даль*. Толковый словарь, т. II)» [Достоевский, 1989]. На то, что это странное для русского языка слово употребляется в Евангелии, однако, комментаторы не указывают. Между тем, задачей переводчика в данном случае будет передать полное значение этого внезапно появляющегося слова: то есть указать одновременно на его прямое значение, на его странность и на то, что оно отсылает нас к очень конкретным местам Евангелия.

Это совсем необычное в русском языке слово употребляется в евангелиях в очень значимом месте. В евангелиях от Матфея и от Марка это места, где говорится о страдании Иисуса на кресте и об отношении к Его страданиям находящихся перед крестом. «Мимоходящие же хуляху Его, **покивающе главами** своими. И глаголюще: разоряяй церковь и треми денми созидаая, спасися сам: аще Сын еси Божий, сниди со креста. Такожде и архиерее ругающесе с книжники и *старцы*...» (Мф. 27, 39–41); «И мимоходящие хуляху его, **покивающе главами** своими и



глаголющее: разорь церковь и тремя денми созидай: спасися сам, и сниди с креста» (Мк. 15, 29–30) [Dostoevskij, 2016, p. 215].

По-итальянски эти евангельские цитаты звучат так: «E quelli che passavano di là lo insultavano **scuotendo il capo** e dicendo: “Tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso! Se tu sei Figlio di Dio, scendi dalla croce!”. Anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani...» и «Quelli che passavano di là lo insultavano, **scuotendo il capo** e dicendo: “Ehi, tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso scendendo dalla croce!”» Для того чтобы дать читателю возможность услышать звучание евангельского текста, я перевела странное слово «покиватели» странным итальянским оборотом «*chi va scuotendo il capo*», то есть буквально «те, которые ходят, кивая головой» либо просто «те, которые кивают головой»:

È una stanza squallida la mia, è brutta e si trova ai margini della città. La donna che mi fa i lavori è una vecchia contadina resa malvagia dalla stupidità e che per di più manda sempre cattivo odore. Mi dicono che il clima di Pietroburgo inizi a nuocermi e che per i miei mezzi irrisori la vita a Pietroburgo sia molto cara. Tutte queste cose io le so, le so assai meglio di tutti gli esperti e saggi consiglieri e di **chi va scuotendo il capo**. Ma io resto a Pietroburgo; non me ne vado da Pietroburgo! E se non me ne vado è perché... Bah! Che me ne vada o no, poi, è assolutamente la stessa cosa.

Благодаря этому мне не пришлось комментировать — и таким образом раскрывать — скрытую цитату Достоевского, и одновременно я дала читателю подсказку, что в этом *странном* месте текста что-то скрывается, и указание, где это что-то нужно искать. Замечу также, что в других переводах текст звучит совсем иначе:

«Lo so anch'io, lo so anche meglio di tutti codesti esperti e savi consiglieri e di tutti **quelli che mi fan segno di no con la testa**»

«Tutto questo lo so, meglio di tutti quegli sperimentati e saggissimi consiglieri e **tentennoni** lo so»

«Tutto questo lo so, lo so meglio di tutti questi esperti e savissimi consiglieri **dall'aria saccente**»

«<...> lo so, lo so meglio di tutti questi consiglieri così esperti e così saggi, meglio di tutti questi **criticoni**»

В первом варианте длинной конструкцией передается смысл «те, которые кивают головой», но это сказано иначе, чем в тексте Достоевского. Буквально фраза звучит так: «те, которые головой указывают на то, что нехорошо/что не так». Во втором варианте переводчик постарался найти единое слово, сформированное подобно русскому слову, однако слово «tentennone» — это отглагольное существительное, обозначающее скорее «колеблющегося», «неуверенного человека», чем человека, который «кивает головой», и если здесь оно действительно звучит странно, то эта странность ни к чему не отсылает. Третий же и четвертый варианты — яркие примеры той трансформации текста, в которой (казалось бы, в пользу красоты и естественности итальянского языка и, следовательно, в пользу читателя) переводится уже определенный вариант толкования слова, а не само слово в его полноте: ведь «dall'aria saccente» значит «с умным видом», а «criticoni» — это люди, которые всегда не согласны, которые постоянно критикуют. Возможно, критикуют они «кивая головой», но у Достоевского именно это и сказано, а в переводном тексте на это нет никакого намека.

Второй пример касается слова, которое в тексте упорно бросается в глаза, проходя вдоль и поперек через все произведение и появляясь во множестве очень значимых эпизодов: это слово «зубы». Проблема, конечно, не в самом слове, а в одном из контекстов, в котором оно настойчиво — четыре раза — появляется, а именно в выражении «скрежетать зубами». Представлю подряд все четыре цитаты в довольно широком контексте, поскольку он является необходимым для восприятия смыслового поля этого выражения:

Когда к столу, у которого я сидел, подходили, бывало, просители за справками, — **я зубами на них скрежетал** и чувствовал неумолимое наслаждение, когда удавалось кого-нибудь огорчить. Почти всегда удавалось. Большею частью все был народ робкий: известно-просители. Но из фетров я особенно терпеть не мог одного офицера. Он никак не хотел покориться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь. Впрочем, это случилось еще в моей молодости. Но знаете ли, господа, в чем состоял главный пункт моей злости? Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу. У меня пена у рта, а принесите мне

какую-нибудь куколку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и успокоюсь. Даже душой умилюсь, хоть уж, наверно, потом **буду сам на себя скрежетать зубами** и от стыда несколько месяцев страдать бессонницей [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 100].

То ли дело все понимать, все сознавать, все невозможности и каменных стены; не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; дойти путем самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя опять-таки до ясности очевидно, что вовсе не виноват, и вследствие этого, **молча и бессильно скрежеща зубами**, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда, — неизвестно что и неизвестно кто, но, несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит! [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 176]

— И это не стыдно, и это не унизительно! — может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. — Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей. И как назойливы, как дерзки ваши выходки, и в то же время как вы боитесь! Вы говорите вздор и довольны им; вы говорите дерзости, а сами непрерывно боитесь за них и просите извинения. Вы уверяете, что ничего не боитесь, и в то же время в нашем мнении заискиваете. Вы уверяете, что **скрежете зубами**, и в то же время острите, чтоб нас рассмешить. Вы знаете, что остроты ваши неостроумны, но вы, очевидно, очень довольны их литературным достоинством. Вам, может быть, действительно случилось страдать, но вы нисколько не уважаете своего страдания. В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! *Ложь, ложь и ложь!* [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 121–122]

— Ведь дернуло же, дернуло же выскочить! — **скрежетал я зубами**

ми, шагая по улице, — и этакому подлецу, поросенку, Зверкову! Разумеется, не надо ехать; разумеется, наплевать: что я, связан, что ли? Завтра же уведомя Симону по городской почте...

Но потому-то я и **бесился**, что наверно знал, что поеду; что нарочито поеду; и чем бестактнее, чем неприличнее будет мне ехать, тем скорее и поеду [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 138].

Выражение «скрежетать зубами» — это, очевидно, прямая отсылка к евангельским притчам о тех, которые будут выброшены за пределы царствия небесного «и там будет плач и **скрежет зубов**» (Мф 22:13; Мф 13:42). Это, по сути, описание адского состояния, и у Достоевского оно обозначает место, где подпольный находится. В тексте это подчеркивается разными способами, например, повтором три раза слова «ложь» и использованием таких семантически маркированных слов, как «дернуло», «бесился». То есть, этим «скрежетом зубов» не выражается просто состояние человеческой злобы, а нечто более сильное, какой-то предел, что-то *реально* адское. И на эту *реальность ада* автор, в сущности, указывает вполне прозрачно.

По-итальянски евангельская цитата звучит «là sarà pianto e **stridore di denti**», и в этой форме выражение легко узнаваемо. Проблема переводчика заключается в том, что по-итальянски активно используется только существительное «stridore». Для перевода же глагольного оборота «скрежетать зубами» гораздо естественнее использовать глагол «digrignare», что и подтверждается двуязычными словарями: первое значение «digrignare» — это «скалить», но при этом не говорят «stridere i denti nel sonno» (скрежетать зубами во сне), а всегда — «digrignare i denti nel sonno», и разница между этими глаголами не значима (если человек не зубной врач и не невролог). Между тем для нашего перевода она принципиально важна, потому что в образе человека, который «digrigna i denti» вовсе не присутствует адского компонента — прежде всего, именно из-за преобладающего в восприятии читателем этой фразы физиологического элемента. Интересно, что у Данте появляются оба образа, а именно — «digrignare» как глагольная форма и «strida» как существительное, обозначающее длинный и резкий скрежет<sup>12</sup>. Но

<sup>12</sup> См. [La Divina Commedia], Inferno: canto XXI: «Se tu se' sì accorto come suoli, / non vedi tu ch'è **digrignan li denti** / e con le ciglia ne minaccian duoli?» / Ed essi a me: «Non vo' che tu paventi; / lasciali **digrignar** pur a lor senno, / ch'è fanno ciò per li lessi dolenti»; canto XXII: «Omè, vedete l'altro che **digrigna**; / i' direi anche, ma i' temo ch'ello / non s'apparecchi a grattarmi la tigna»; canto I «Ond' io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno; / ove udirai le disperate **strida**, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / ch'è la seconda morte ciascun grida»; canto V: «La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta. / Quando giungon davanti a la ruina, /

Данте явно описывал ад, у него не было никакой нужды специально давать понять читателю, что он говорит не метафорически, а *действительно* о *вполне реальном* месте. Достоевский же прикровенно вводит *действительно* адские черты под покровом явлений повседневной жизни, тем самым не принуждая читателя сразу и однозначно узнать описанное пространство. Поэтому мне было важно дать читателю услышать, насколько автор акцентирует inferнальную тему, именно в переводе, а не в примечании. Я старалась это сделать, всегда сохраняя слова «stridere», но одновременно играя с его формами, чтобы, с одной стороны, читателю возможно было угадать мотив адского «stridore di denti», а с другой — текст не звучал слишком «не по-итальянски»:

Se capitava che dei postulanti venissero a chiedere informazioni alla scrivania dove ero seduto, io li affrontavo **digrignando i denti fino a farli stridere** e quando riuscivo a prostrare qualcuno, ne provavo un godimento inaudito. <...> Mi lascio intenerire fin nell'anima, anche se so che **dopo i denti li digrignerò fino a farli stridere contro me stesso** e per la vergogna non riuscirò a dormire per dei mesi. Così è mia abitudine.

<...> sembra che di qualcosa il colpevole sia proprio tu, nonostante per l'ennesima volta ti sia ovviamente chiaro che tu non sei colpevole affatto e, come conseguenza, il restare lì, **silenzioso e impotente nel tuo stridore di denti**, bloccarti in un'inerzia voluttuosa, nella quale ti dici come in sogno che il risultato è che non hai nemmeno nessuno con cui arrabbiarti <...>

Assicura che è **li coi denti che stridono** e allo stesso tempo tira fuori le sue battute per farci ridere. <...> E quanta insolenza c'è in lei, come si autoimpone, quante smorfie! *Menzogne, menzogne e menzogne!*

“Sono saltato su come *un posseduto*, come *un posseduto!*”, camminavo per la via **coi denti che mi stridevano**, “e per un simile infame, per quel maiale, per Zverkov! <...>

Ma il motivo per cui mi *infuriavo* era che sapevo perfettamente che ci sarei andato; che ci sarei andato apposta <...>.

И в этом случае другие переводы сильно отличаются от моего: в них библейское слово «stridore» не появляется ни одного раза.

quivi le **strida**, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina»; canto XII: «Or ci movemmo con la scorta fida / lungo la proda del bollor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte **strida**. / Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e 'l gran centauro disse: “E' son tiranni / che dier nel sangue e ne l'aver di piglio. / Quivi si piangon li spietati danni; / quivi è Alessandro, e Dionisio fero / che fé Cicilia aver dolorosi anni».

В последней цитате я также выделила курсивом то, как я перевела «дернуло же» и «бесился», потому что, с одной стороны, переводя первое словосочетание как «come un posseduto», я дала еще один намек на адскую тему (буквально — «как одержимый», однако итальянское выражение используется и в переносном смысле и никак не режет ухо, даже наоборот — звучит очень естественно), а с другой, для компенсации, то есть чтобы не проговаривать вещи слишком открыто, я выбрала слово «infuriare» вместо более маркированного «indemoniare». Главный принцип, которым я руководствовалась, заключается в том, чтобы в тексте нити, из которых сплетается образ, сохранились и были узнаваемы.

\* \* \*

Другой случай, в котором мне пришлось выбирать между переводом и комментированием, связан с именем одного из героев романа: Аполлон.

«Аполлон» — это имя собственное, и в этом качестве в переводе его обычно просто транслитерируют: во всех итальянских переводах героя зовут «Apollo». Но «Аполлон» на русском еще и имя божества — и хотя в итальянском тексте разница в написании будет только в одной букве, для итальянского читателя «Apollo» либо «Apollo» — это совершенно разные вещи. Дело в том, что для итальянского читателя русские имена вообще звучат «странно», и ему часто даже трудно понять, что Екатерина, Катя, Катюша и Екатерина Павловна — это один и тот же человек<sup>13</sup>. Здесь разница не только в языке, а еще и в культуре, в тонких различиях в установлении человеческих отношений и способов обращения. Когда итальянский читатель в тексте встречается русское имя, он сразу, на психологическом уровне, устанавливает между собой и этим именем определенную культурную дистанцию. Так что для него «Aleša» — это просто «Aleša» — то есть некий русский человек мужского пола, имеющий типичное русское имя, и этого знания ему обычно вполне достаточно. Тот факт, что «Aleša» — это сокращенно от «Алексей», то есть «Alessio», в его сознании (конечно, я здесь обобщаю: исключения, к счастью, бывают) автоматически не актуализируется. Подобным образом, когда в нашем случае читатель столкнется с именем «Apollo», у него не возникнет никакого вопроса: «Apollo» тоже — и наверняка — какое-то странное русское имя, скорее всего не так распространенное, как «Aleša», но легко становящееся в один ряд, например, с именем «Родион»: «Родион» для

<sup>13</sup> Я в свое время, читая объемные русские романы, должна была выписать себе все имена героев, чтобы быть уверенной, что я понимаю, о ком идет речь. Многие итальянские читатели так и поступают при чтении русской литературы.

итальянского восприятия — это просто имя героя, о значении и смысле этого имени читатель даже и не задумается.

Но в контексте «Записок из подполья» не дать осознать читателю, что «Аполлон» — это не просто очередной русский человек со странным именем, слуга главного героя и, по его словам, «каналья», «язва» и т.п. — а и еще *кто-то*, кого зовут именно «Аполло» (по-итальянски «Аполло» — это тоже и не очень распространенное имя человека, и имя божества) и для кого это имя принципиально значимо, значит лишить его узнавания и опознавания огромного количества связей внутри текста, и, следовательно, воспрепятствовать пониманию смысла произведения. Подробный анализ образа Аполлона с постоянным указанием на связь между героем и божеством в «Записках из подполья», произведен в исследовании Касаткиной<sup>14</sup>. Добавлю только, что в моем

<sup>14</sup> См. [Касаткина, 2017, с. 140-153]. Достоевский описывает этого героя: «Хорошо еще, что развлекал меня в это время Аполлон своими грубостями. Из терпенья последнего выводил! Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем. Мы с ним пикировались постоянно, несколько лет сряду, и я его ненавидел. Бог мой, как я его ненавидел! Никого в жизни я еще, кажется, так не ненавидел, как его, особенно в иные минуты. Человек он был пожилой, важный, занимавший отчасти портняжеством. Но неизвестно почему, он презирал меня, даже сверх всякой меры, и смотрел на меня нестерпимо свысока. Впрочем, он на всех смотрел свысока. Взглянуть только на эту белобрысую, гладко причесанную голову, на этот кок, который он взбивал себе на лбу и подмашивал постным маслом, на этот солидный рот, всегда сложенный ижицей, — и вы уже чувствовали перед собой существо, не сомневавшееся в себе никогда. Это был педант в высочайшей степени, и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле; и при этом с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому. Он был влюблен в каждую пуговицу свою, в каждый свой ноготь — непременно влюблен, он тем смотрел! Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случалось ему на меня взглядывать, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость. Впрочем, он почти ровно ничего для меня не делал и даже вовсе не считал себя обязанным что-нибудь делать. Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если “держал меня при себе”, то единственно потому только, что от меня можно было получить каждый месяц жалованье. Он соглашался “ничего не делать” у меня за семь рублей в месяц. Мне за него много простится грехов. Доходило иногда до такой ненависти, что меня бросало чуть не в судороги от одной его походки. Но особенно гадко было мне его пришепетывание. У него был язык несколько длиннее, чем следует, или что-то вроде этого, оттого он постоянно шепелявил и сюсюкал и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства. Говорил он тихо, размеренно, заложив руки за спину и опустив глаза в землю. Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтырь. Много битв вынес я из-за этого чтенья. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нарасспев, точно как по мертвом. Любопытно, что он тем и кончил: он теперь занимается читать Псалтырь по покойникам, а вместе с тем истребляет крыс и делает ваксу. Но тогда я не мог прогнать его, точно он был слит с существованием

переводе я решила использовать *Apollo* вместо привычного итальянской публике *Apollon* еще и потому, что в тексте вообще мало использовано собственно имен персонажей: ведь Достоевский не сообщает читателям имя главного героя, а большинство остальных персонажей зовет по фамилии (Симонов, Зверков и т. п.). Единственный герой, чье имя мне также пришлось перевести на итальянский для того, чтобы унифицировать перевод, — это Лиза, но здесь изменение это было незначительным, потому что транслитерация имени «Лиза» — это «Lisa», а перевод — «Lisa», и произношение здесь одинаковое.

Я хочу подчеркнуть, что в данном случае именно общая картина имен в произведении позволила мне избежать комментария переводчика и просто перевести имя, сохранив, таким образом, игру сказанного-несказанного автором. Однако, если имен в тексте было бы больше, я была бы либо вынуждена итальянизировать все имена героев, либо транслитерировать «Аполлона». В последнем случае оптимальным решением стало бы ввести примечание переводчика и объяснить читателю, что «Аполлон» по-итальянски «Apollo». И все же, когда есть возможность решить проблему за счет перевода, а не комментария, стоит *пойти на риск*.

Я надеюсь, что этот переводческий опыт пойдет на пользу итальянской публике и позволит ей услышать сквозь голос персонажа голос самого Достоевского. Я надеюсь также, что я не разрушила того отношения автора с читателем, которое было ему дорого: я постаралась дать возможность услышать его голос, но при этом не объясняла то, что он сам не объяснил. Я его просто перевела, сохранив его главную установку: «пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972-1990, т. XI, с. 303].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Апресян, 1974 — *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. М.: Наука, 1974. 366 с.
- Головин, 1964 — *Головин Б.Н.* Словообразовательные типы глаголов с приставкой за- // Вопросы теории и вузовского преподавания русского языка. Ученые записки Горьковского государственного университета. Серия лингвистическая. Н.Новгород: Волго-Вятское книжное изд-во, 1964. Вып. 68. С. 47–69.
- Гумерова, 2005 — *Гумерова А.Л.* Евангельский фон романа «Преступление и наказание» (на примере сцены поминок по Мармеладову) // Достоевский. Дополнения к ком-

моим химически. К тому же он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых семь лет не мог согнать его» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 167–168].



АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

ментария. М.: Наука, 2005. С. 274–277.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский, 1989 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. URL: [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0290.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0290.shtml) (дата обращения: 10.05.2021).

Зализняк, 2006 — *Зализняк А.А.* Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006. 672 с.

Захаров, Молчанов, Тихомиров, 2010 — *Захаров В.Н., Молчанов В.Ф., Тихомиров Б.Н.* Евангелие Достоевского. М.: Русский Мир, 2010. 480 с.

Касаткина, 2017 — *Касаткина Т.А.* Проблема доступа к философии и богословию писателя — Неизбежность филологии. Аполлон и мышь в «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского // Новый мир. Сентябрь 2017. №9. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2017\\_9/Content/Publication6\\_6719/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_9/Content/Publication6_6719/Default.aspx) (дата обращения: 10.05.2021).

Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского, М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

Новикова, 1999 — *Новикова Е.Г.* Евангельский текст и художественный контекст: Методика анализа. На материале творчества Ф. М. Достоевского. Томск: ТГУ, 1999. 254 с.

Ожегов, Шведова, 1997 — *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка, М.: Азбуковник, 1997. 944 с.

Степанян, 2010 — *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 401 с.

Baydimirova, 2009 — *Baydimirova A.* Prototypicality in the Semantic Structure of the Russian Prefix ZA- // Cognitive Modeling in Linguistics. Proceedings of the XI<sup>th</sup> International Conference, Romania, Constantza, 2009. Kazan: Kazan State University Press, 2010. Pp. 128–140.

Devoto, 2013 — *Devoto G., Oli G.C.* Vocabolario della lingua italiana. Firenze: Le Monnier, 2013. 3240 p.

Dostoevskij, 1992 — *Dostoevskij F.M.* Memorie dal sottosuolo / traduzione di Emanuela Guercetti. Milano: Garzanti, 1992. 125 p.

Dostoevskij, 2016 — *Dostoevskij F.M.* Scritti dal sottosuolo / a cura di Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina, Elena Mazzola. Brescia: La Scuola, 2016. 234 p.

Dostoevsky, 1993 — *Dostoevsky F.* Notes from Underground (a new translation by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky). N.Y.: Alfred A. Knopf, 1993. 136 p.

La Divina Commedia — *Alighieri D.* La Divina Commedia. URL: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/dante-alighieri/la-divina-commedia-edizione-petrocchi/> (дата обращения: 15.05.2022).

Первые опубликовано: *Маццола Е.* Перевод versus комментарий // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 127–156. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-127-156>

**КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ  
ПРОБЛЕМЫ**



**«...НЕ ШЕКСПИР ГЛАВНОЕ, А ПРИМЕЧАНИЯ К НЕМУ»:  
КОММЕНТАРИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ И УЧЕБНЫЙ, КОММЕНТАРИЙ  
КАК АВТОБИОГРАФИЯ, ИССЛЕДОВАНИЕ И РАССЛЕДОВАНИЕ**

*Светлой памяти  
Сергея Зеноновича Лущика*

**Информация об авторе:** Евгения Викторовна Иванова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: [evi@l-z.ru](mailto:evi@l-z.ru)

**Аннотация:** Статья посвящена истории формирования стандарта академического комментария в советскую эпоху, а также сложившимся в то время его составным частям: описанию источников текста, истории его создания и пояснениям к реалиям текста. Отдельный раздел посвящен комментированным изданиям для учебных заведений, среди которых в качестве образцового рассматривается пятитомное собрание сочинений А.С. Пушкина, подготовленное Л.И. Поливановым. Кратко характеризуются подготовленные для учащихся средних школ комментарии Н.Л. Бродского к «Евгению Онегину», ставшие предметом острой критики В.В. Набокова, а также подготовленные для школьных учителей биография и комментарии к «Евгению Онегину» Ю.М. Лотмана. Отдельно анализируется русская версия книги В.В. Набокова «Комментарий к роману А.С. Пушкина “Евгений Онегин”», которая стала новой страницей в развитии жанра комментария, превратив его в автобиографию и инструмент самопознания. Еще одно направление в трансформации жанра комментария представлено в книге комментариев С.З. Лущика к повести В.П. Катаева «Уже написан Вертер», где комментарий перерастает в полноценное исследование, открывающее неизвестную страницу в биографии В.П. Катаева.

**Ключевые слова:** комментарий академический, Пушкин, Л.И. Поливанов, комментарии Н.Л. Бродского и В.В. Набокова к «Евгению Онегину», комментарии С.З. Лущика к повести В.П. Катаева «Уже написан Вертер».

© 2024. *Evgenia V. Ivanova*

**“...THE MAIN THING IS NOT SHAKESPEARE, BUT THE NOTES TO HIM”:  
ACADEMIC AND EDUCATIONAL COMMENTARY, COMMENTARY  
AS AN AUTOBIOGRAPHY, RESEARCH AND INVESTIGATION**

**Information about the author:** Evgeniia V. Ivanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: evi@l-z.ru

**Abstract:** The article examines the development of academic commentary standards in the Soviet era when commented editions were issued only by the publishing house "Nauka", together with its traditional components: the description of the text sources and of its story, commentary on realia. A separate paragraph considers commented editions for educational institutions and illustrates them by the example of the collection of A.S. Pushkin's works in 5 vols., edited by L.I. Polyvanov. The article describes briefly N.L. Brodsky's commentary on the *Eugene Onegin* for secondary schools, that was harshly criticized by V.V. Nabokov, and Ju.M. Lotman's work for school teachers presenting both Pushkin's biography and commentary on the *Onegin*. The article goes on analyzing the Russian version of Nabokov's *Commentary to Eugene Onegin*, that became a new step in the development of commentary as a genre, transforming it into an autobiography and a tool of self-knowledge. Another transformation of the genre of commenting is exemplified by S.Z. Lushchick's commentary book on V.P. Kataev's novel *Werther Has Already Been Written*, where commentary becomes real research that discovered an unknown page of Kataev's biography.

**Keywords:** academic commentary, Pushkin, L.I. Polyvanov, Brodsky's and Nabokov's commentaries to *Eugene Onegin*, S.Z. Lushchik's commentary to Kataev's novel *Werther Has Already Been Written*.

При обсуждении проблем комментирования часто цитируют фразу из записной книжки А.П. Чехова: «Важен не Шекспир, а примечания к нему». По моим предположениям, своим рождением она обязана венгеровскому изданию Шекспира, возможно, Чехов услышал ее от самого Семена Афанасьевича Венгерова, большого энтузиаста и, можно сказать, пионера комментированных изданий классики в России. Однако ответ на вопрос, который казался Чехову единственно возможным, ныне таковым не является, поскольку примечания, которые теперь чаще называют комментариями<sup>1</sup>, в наших отношениях с Шекспиром сегодня играют совсем иную роль. Издавать классические произведения так, словно они были вчера написаны, теперь означает расписаться в издательской некомпетентности. Комментарий не только стал неотъемлемой частью любого издания, претендующего на авторитетность, но начинает играть самостоятельную роль, и внутри него складывается собственная жанровая типология, на которую хотелось бы обратить внимание.

<sup>1</sup> Термины «комментарии» и «примечания» мы используем как синонимы и в качестве определения их смысла используем словарное значение: «разъяснение какого-либо текста путем примечаний и толкований», «пояснение, объяснительное и критическое, замечание к чему-либо; рассуждение по поводу чего-либо».

### Комментарий академический

Особая роль комментария ранее всего была осознана при подготовке академических изданий классики. Сегодня во всех учебных пособиях по текстологии есть раздел, специально посвященный комментариям, хотя, как правило, достаточно скромный. Например, в монографии С.А. Рейснера «Палеография и текстология», очень популярной среди современных текстологов, он является частью раздела «Вспомогательный аппарат издания» [Рейснер, 1970, с. 287–295].

Генеалогию современных академических комментариев С.А. Рейснер находит в глубине веков: «История создания аппарата комментариев (примечаний) уходит в далекую древность. Когда в старину переписчик какого-либо произведения чего-то в нем не понимал, он или пропускал темное для него место, или переписывал его, оставляя те или другие нелепости, или же “исправлял” рукопись сообразно своему разумению, а иногда, гордясь своей “эрудицией” и в назидание потомкам, пояснял — на полях или непосредственно в тексте — затруднявшее его слово или отрывок. Греческое слово “глосса” и обозначает “толкование непонятого места”» [Там же, с. 289].

Так, в несколько завуалированной форме, в советское время отмечалось происхождение комментариев от глоссариев к Священному Писанию. Традиция библейских истолковательных глоссариев, как представляется, совсем не исчезла, она дожила до наших дней в форме «методов» и «подходов» к интерпретации текста различных научных школ — марксистских, структуралистских, семиотических и др. Кроме того, этот тип комментария локализуется в разного рода исследованиях герменевтического характера.

С.А. Рейснер проводил разграничение между изданием памятников до XVII в., тесно связанным «с европейской традицией издания исторических (в особенности летописных) и духовных памятников и подробно разработанных приемов так называемой “критики текста”» [Там же, с. 290] и изданиями литературы нового времени. Точкой отсчета «истории справочно-вспомогательного аппарата изданий памятников новой русской литературы» С.А. Рейснер называет издание Пушкина под редакцией П.В. Анненкова (1855–1857) [Там же]. Можно считать и так, хотя такой подход будет формальным, поскольку в своих рассуждениях о комментарии С.А. Рейснер имеет в виду все-таки комментарий академический, сформировавшийся в рамках изданий классики, которые в прежние времена готовило академическое издательство «Наука». В прежние времена это было

единственное издательство, обладавшее привилегией готовить комментированные издания литературных памятников и произведений русской классики. Даже такое авторитетное издательство как «Художественная литература» имело строгие ограничения по объему комментария, помещаемого в его изданиях. Заново подготовленный по рукописи текст классического произведения, даже если он был подготовлен авторитетным ученым, издательство не имело права издавать в принципе, как и вносить изменения в устоявшиеся тексты, если они имелись в формате академических изданий.

В итоге в замкнутом пространстве академической монополии на авторитетные издания классики сформировался особый тип комментария. Корпоративность сделала возможным формирование некоторых если не законов, то норм, регламентирующих все то, что могло и не могло включаться в комментарий, и как показало дальнейшее развитие жанра комментария, это был далеко не бессмысленный процесс.

Следует отметить, что главная задача академических изданий всегда состояла в подготовке авторитетных текстов классических произведений, и комментарий в рамках этой задачи рассматривался лишь как «вспомогательный аппарат издания». Поэтому основную особенность академического комментария С.А. Рейснер выразил следующим образом: «Независимо от того, для какой читательской аудитории комментарий предназначен, он не представляет собой чего-то автономного от текста, а подчинен ему — он должен помочь читателю понять текст. Комментарий — спутник текста» [Там же, с. 293]. Мысль о зависимости типа комментария от характера издаваемого текста представляется очень важной, она во многом определяла структуру академического комментария.

Главное место в нем занимала история создания произведения от момента возникновения замысла и до завешения. Сюда входило археографическое описание рукописей и печатных источников текста — автографов, авторских копий, редакций и вариантов, а также прижизненных изданий, в подготовке которых принимал участие автор, то, что называется творческой или генетической историей произведения. Включались сюда также все упоминания о работе над произведением в дневниках, записных книжках и переписке. Это самая ответственная часть комментария, существующая исключительно в академических изданиях.

Вторую, не менее важную часть комментария составляют отклики современников, характеризующие восприятие памятника в эпоху его создания и первого появления перед читателями. Важность этого

раздела заключается в том, что он составлен из мнений лиц, живших в одно время с писателем, говоривших с ним на одном языке, существовавших в одном историческом контексте. Над современниками еще не довлеют устоявшиеся оценки и мнения, они воспринимают произведение наименее предвзято, обладают «свежестью взгляда». Даже если эта «свежесть» оказывается полной слепотой, в исторической перспективе это поможет понять, насколько автор опережал свое время, понять особенности восприятия и систему оценок его современников, все то, что можно назвать неписанными законами эпохи.

В судьбе классических произведений мнения современников служат своего рода точкой отсчета, но и в рамках своей эпохи классические произведения могут подвергаться переоценке. Например, цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом», прежде чем стать безусловной классикой, при первой публикации в альманахе «Шиповник» натолкнулся на довольно сдержанный прием. Поэт Борис Садовской, правда, под псевдонимом, писал о чужеродности исторической темы дарованию Блока, «рыцаря Прекрасной Дамы»: «В стихотворениях “На Куликовом поле” (так в тексте. — Е.И.) не замечается внутренней необходимости, которая оправдывала бы их появление и, по-видимому, само Куликово поле послужило лишь внешним предлогом к написанию цикла хороших, но ненужных, каких-то беспредметных стихов» [Голов, 1909, с. 95]. И тот же Садовской, спустя всего два года писал Блоку «Без мурашек не могу читать “Поля Куликова” и “России”»<sup>2</sup>. По-настоящему восторженную оценку стихи этого цикла получили лишь после публикации в сборнике «Стихи о России» (1915), изданном во время Первой мировой войны, закрепив за Блоком славу национального поэта. Все это показывает, что произведение, которое мы почитаем как безусловную классику, далеко не сразу вошло в этом качестве в сознание своей эпохи.

Но бывает, что причины восторженного приема первых читателей кажутся последующим поколениям загадкой. Такого рода пример мы находим в воспоминаниях Владислава Ходасевича, который писал о том, как прозвучали для него и его окружения стихи из сборника К. Бальмонта «Будем как Солнце» (1903): «Я вспоминаю прозрачную весну 1902 года. В те дни Бальмонт писал “Будем как солнце” — и не знал, и не мог знать, что в удушливых классах третьей московской гимназии два мальчика: Гофман Виктор и Ходасевич Владислав читают и перечитывают, и вновь читают и

<sup>2</sup> Письмо Б.А. Садовского Блоку от 9 нояб. 1911 г. РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 391. Л. 4.



перечитывают всеми правдами и неправдами раздобытые корректуры скорпионовских “Северных цветов”. Вот впервые оттиснутый “Художник-Дьявол”, вот “Хочу быть дерзким”, которому еще только предстоит стать пресловутым, вот “Восхваление Луны”, подписанное псевдонимом: Лионель. Читали украдкой и дрожали от радости. Еще бы. Шестнадцать лет, солнце светит, а в этих стихах целое откровение. Ведь это же бесконечно ново, прекрасно, необычно!» [Ходасевич, 1916]. Далеко не всякому поэту дано иметь такого читателя, но именно на таком восприятии современников зиждется репутация поэта, ставшего кумиром целого поколения. И поскольку повальному увлечению Бальмонтом очень скоро пришел конец, подобные отзывы позволяют представить, на чем основывалась его былая слава.

Еще одним примером могут служить воспоминания Алексея Толстого о том, как его поколение встретило выход «Очерков и рассказов» М. Горького в 1899 г.: «...Едва начинались летние каникулы — молодежь уходила “босячить” на места, воспетые Горьким. Кто не мог уйти — устраивали домашнее босячество, прямо, например, со службы бросались в лодках, за Волгу, там зажигали костры, пили водку, пели песни о Стеньке Разине и философствовали, лежа без штанов на зеленом косогоре» [Толстой, 1928, с. 134].

Подобных примеров можно привести немало, очень важно зафиксировать тот звук, который некогда услышали современники при первом чтении произведения, он, как правило, является уникальным. Современники часто улавливают смыслы, совершенно недоступные читателям других эпох. Пользуясь словами Пушкина, голос «друга в поколеньи» сменяют затем голоса «читателей в потомках» и этот переход дает разные результаты. Оторвавшись от читателя своей эпохи произведение начинает жить отдельной жизнью, становится объектом самых разнообразных интерпретаций. Вот эти последующие интерпретации академический комментарий никак не должен учитывать, точнее просто не может их учитывать хотя бы потому, что процесс интерпретации разомкнут во времени, способен меняться и пополняться, и каждая новая эпоха вносит свой вклад, предлагает собственный угол зрения на классические произведения.

Наконец третью часть комментария составляет так называемый реальный комментарий — пояснения скрытых или явных цитат, отсылок к тому, что было на слуху у автора и его современников, устаревающих исторических и бытовых реалий, непонятных слов, географических и топографических реалий и т.п. Эта часть коммен-

тария публикуется с привязкой к отдельным фрагментам текста, составляя наиболее изменчивую часть, неотделимую от жизни памятника во времени.

В отклике на публикацию тезисов моего доклада в фейсбуке было замечено, что некогда в «Литературных памятниках» требовали прокомментировать, что такое Генисаретское озеро. Думаю, некогда такого рода пояснения были не лишними, другое дело, что сегодня они таковыми не кажутся. Поскольку главной целью реального комментария является создание условий для адекватного понимания памятника, эти условия будут разными для различных эпох.

Таковы в общих чертах составные части комментария, как он складывался в рамках академических издательств на протяжении многих десятилетий. Академические издания, повторяем, обладали исключительным правом готовить тексты по творческим рукописям и помещать комментарии, о составе которых говорилось выше. Нельзя сказать, что комментированные издания пользовались повышенным спросом, и несмотря на то, что они были малотиражны, отдельные, в первую очередь справочные тома подолгу не расходились. Споры вызывал объем реального комментария и его соотношение с основным текстом, более того, есть читатели, убежденные в полной ненужности комментариев как таковых, утверждающие, что никто их не читает. В прежние времена такие аргументы парировали фразами типа «наш читатель вправе знать», «существуют сведения, которые должны быть известны культурному читателю, должны быть в обиходе каждого культурного человека» и т.п. Появление интернета и его повсеместное распространение внесло в эти споры дополнительные аргументы: есть люди, уверенные, что все необходимые сведения можно найти на его безбрежных просторах. Но правильно составленный реальный комментарий включает в свой состав не сведения из энциклопедии, а ответы на вопросы, которые могут возникнуть при чтении текста, и касаются они не только фактов, а чаще всего смыслов.

Например, комментируя цикл Блока «На поле Куликовом», чрезвычайно важно отметить, что написан он был в Шахматово, что Блок никогда не был на месте Куликовской битвы и даже не делал попыток посетить эти места, хотя в его время уже существовал тот самый памятник, который сохранился донныне. Очень важно установить также, откуда черпал Блок сведения о Куликовской битве. Так что интернет хоть и заставляет вносить в процесс подготовки реального комментария те или иные коррективы, он не отменяет смысловых пояснений, восстановлением которых занимается историк литературы.

В целом, эти три составляющих элемента комментария есть то бесспорное ядро, которое сложилось в процессе подготовки ряда академических изданий русской классики в советское время. Оберегая это смысловое ядро, С.А. Рейснер даже сформулировал опасность, которая, по его мнению, грозила его разрушить: «Гипертрофия комментария — тяжелая болезнь, с которой необходима систематическая борьба. Комментарий меньше всего “искусство для искусства”, и превращать его в демонстрацию эрудиции комментатора или в склад самых разнообразных сведений, отдаленно нужных в данной связи <...>, противозаконно» [Рейснер, 1970, с. 293].

Долгие годы от разрастания комментария спасали редакторы академических издательств, наделенные очень большими полномочиями. Именно они главным образом стояли на страже, им дано было право сокращать комментарий по своему усмотрению, ссылаясь на прецеденты, экономию бумаги, интересы читателей и даже на партийные постановления. Редактор академического издательства был наделен большими правами еще и потому, что он нес ответственность буквально за все, начиная от запятых и до идеологической ереси, которая могла в такие издания просочиться. По существу, редакторы и поддерживали академический стандарт, благодаря им академический комментарий не выходил за отведенные ему рамки.

Да и составители академического комментария не были заинтересованы в том, чтобы впахивать туда все накопленные сведения — комментарий оплачивался весьма скудно, по сравнению, например, со вступительными статьями и так называемой составительской работой, он не охранялся авторским правом, любой мог использовать его по своему усмотрению. Гораздо более выгодно было использовать накопленный запас знаний в исследовательской деятельности, в подготовке диссертаций и т.п. за пределами академического издания. В прежние времена к их услугам были разного рода издания-спутники в жанре «материалы и исследования», журналы и сборники, и даже массовые издания, где появлялась возможность выступить в роли исследователя и просветителя. В этих условиях на протяжении десятилетий академический комментарий успешно выполнял свою роль сателлита текста.

Почти одновременно с книгой С.А. Рейснера, объявлявшей «гипертрофию комментария» противозаконным деянием, вышло издание работ Ю.А. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» [Тынянов, 1977], подготовленное Е.А. Тоддесом и А.П. и М.О. Чудаковыми, где в соотношении текстов и комментариев наличествовала откровенная «гипертрофия»: комментарии по объему существенно превышали текст статей Тынянова. Но именно это издание и сегодня может

служить эталоном, поскольку этот небольшой по объему том решал задачи, которые В. Каверин назвал условиями, необходимыми для понимания места и роли формалистов в истории русской литературы: «воссоздание надежной фактической канвы их деятельности, особенно раннего ее этапа». Эта сложная задача, по мнению писателя, предполагала «как строгость исторического изучения, так и современную оценку» [Тынянов, 1977, с. 6].

В книге были представлены историко-литературные и киноведческие работы Ю.Н. Тынянова периода расцвета русского формализма, полные сведения об истории создания текстов, местах их хранения, описание рукописей и конспектов, а также отклики современников в дневниках, письмах и статьях. В итоге «гипертрофия комментария» сделала это издание во многих отношениях образцовым, потому что объем комментария определился естественным путем, включив все необходимое для понимания раннего творчества Тынянова. Вдобавок комментаторы имели возможность пользоваться разъяснениями его друзей и соратников, в свое время близко стоявших и даже принадлежавших к формальной школе — Л.Я. Гинзбург, В. Каверина, В. Шкловского и др. Работа над книгой протекала при самом активном сопротивлении издательских редакторов, и эта борьба также дала свои результаты, она не давала ничему «разрастаться» сверх необходимого. В итоге издание на многие годы стало настольной книгой для всех, кто изучал русский формализм и литературно-критическое наследие Ю.Н. Тынянова. Единственное, что отсутствовало в издании — именной указатель, но это зависело от издательства.

Причина успешности издания была не в том, что комментарии было много, а в том, что они отвечали потребностям изучения предмета в тот период времени, содержали ответы на вопросы читателя той эпохи. Оказалось, что «гипертрофия комментария», если она мотивирована, не только не является болезнью, а может стать необходимым условием адекватного понимания текста, которому потребовался именно такой сателлит, а не какой иной. Это издание повлияло на дальнейшее развитие комментирования больше, чем любое другое академическое издание, соблюдавшее нормативные требования, привычный баланс между Шекспиром и примечаниями.

С.А. Рейснер в указанной работе пытался назвать неотъемлемым свойством академического комментария еще и адресность, но, как представляется, это совсем не так, в первую очередь потому, что академические издания готовятся крайне редко, раз в несколько десятилетий.

тий, и за этот период читательская аудитория может сильно измениться. Единственное, что мы можем сказать про адресата академических изданий, что они предназначены для всех, кто испытывает потребность в чтении авторитетно подготовленного текста с описанием его источников и принципов подготовки и снабженного необходимым запасом справочных сведений. Это может быть и исследователь, и переводчик, и учитель, и продвинутый ученик, и даже случайный читатель. Адресный комментарий складывался на совершенно иной основе, и ему следует посвятить отдельный раздел.

### **Комментарий адресный или учебный**

По нашему мнению, адресный комментарий возник раньше и независимо от комментария академического, его появление связано с потребностью преподавания русской литературы в гимназиях, реальных училищах и университетах. Подготовкой текста и комментариев занимались в этих случаях преподаватели, которые хорошо знали адресата своих изданий. До революции среднее образование было частным, и гимназии обладали правом выпускать собственные издания произведений, хрестоматий и учебных пособий, предназначенных для своих учащихся, для конкретной целевой аудитории.

В рамках этой статьи мы не ставим целью сколько-нибудь полно обозреть все многообразие пособий и хрестоматий, подготовленных преподавателями гимназий для своих учеников, отметим лишь, что среди них можно отыскать по-настоящему выдающиеся образцы педагогической мысли, например, педагогические труды преподавателя Ставропольской гимназии Я.М. Неверова, изумительные по осмысленности и глубине<sup>3</sup>. В нашей статье в качестве образца мы используем издание, подготовленное известным педагогом и основателем частной московской гимназии Львом Поливановым «Сочинения А.С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики» [Сочинения А.С. Пушкина..., 1887]. Выбор этой работы оправдывается в наших глазах хотя бы тем, что по нему изучали Пушкина Валерий Брюсов, Андрей Белый и многие другие прославленные ученики Льва Поливанова.

В предисловии Поливанов объяснял назначение своего издания так: «Если других первоклассных писателей наших, как Ломоносов,

<sup>3</sup> См., например, современное переиздание его трудов: [Глагол будущего, 2006].

Державин, Карамзин, недостаточно читать в ограниченных отрывках хрестоматий, то такое чтение произведений Пушкина ныне, когда внешние препятствия к распространению его сочинений устраняются, не могло бы найти никаких оправданий. Произведения Пушкина должны стать настольною книгою каждого русского юноши, претендующего завершить свое среднее образование. Нет нужды делать все произведения поэта, столь близкого к нашему времени, непременно предметом занятий классных, на это не стало бы и времени, — но непосредственное знакомство с ними должно стать обычаем всякой порядочной школы» [Там же, с. V]. Отметим, что издание Пушкина для гимназистов выходило в пяти томах.

Поливанов нашел совершенно особый подход к изданию пушкинских произведений для своих учеников, его комментарии предваряли текст, они готовили читателей к чтению и содержали всю полноту необходимой информации для его понимания: «Предлагаемое издание сочинений Пушкина имеет в виду не только *тексты* его произведений в возможной для указанной цели полноте, но при каждом произведении представить так сказать историю его, дать необходимый для понимания его реальный комментарий и выяснить художественную цену произведения. Для достижения первого мною указываются, согласно выясненным доньше данным, *время и место написания* каждого произведения, *повод к его написанию* и те изменения, которым оно подвергалось; если *произведение подражательное*, то оно *сличается* с тем образцом, который послужил Пушкину; если *переводное* — приводится самый *текст подлинника*; приводятся также и *источники* оригинальных произведений Пушкина. Отдельные произведения, так объясненные, приводятся в связь с предшествующими; это сделано с тою целью, чтобы наглядно показать постепенный ход в развитии творчества поэта. Читатель увидит, что эти разъяснения, обыкновенно помещаемые мною перед самим произведением, порою получают значительные размеры; но пусть не спешит он упрекнуть меня в излишней полноте их, ссылаясь на то, что для неспециалиста это излишне. Я настаиваю на этой полноте вступительных заметок моих потому, что только обстоятельное разъяснение может привести к ценному выводу; без того весь вывод теряет всякую силу: он будет общим местом, фразою, не более» [Там же].

Комментарии Л.И. Поливанова, которые он называл разъяснениями, включали следующие смысловые позиции: «время и место написания каждого произведения, повод к его написанию и те изменения, которым оно подвергалось», а кроме того, в каждом из томов

он предлагал учащимся сводку критических отзывов о произведении. Таким образом, эти разъяснения включали в себя все то, что впоследствии стало принадлежностью академических комментариев. Единственное отличие — его разъяснения как бы предваряли вопросы, которые могли возникнуть в ходе чтения и предупреждали их возникновение, они заранее вводили ученика в контекст, в котором произведение создавалось. Особого внимания заслуживает публикация оригинала переводных стихов, этого не делало ни одно академическое издание.

Выбирая отзывы критиков, Поливанов стремился прежде всего избежать, как он писал, «повторять, и обременять память учащихся ходячими общими местами о литературных произведениях» [Там же, с. VII]. Достаточно сказать, что в комментариях к «Евгению Онегину» имя Белинского вообще не упоминается, так что выпускники поливановской гимназии могли окончить курс, не подозревая, что перед ними «энциклопедия русской жизни». При этом критические суждения Белинского об отдельных стихотворениях Пушкина в других томах приводятся. Но самое примечательное — в комментариях к «Евгению Онегину» подробный очерк был посвящен поэмам Байрона, так что читатели его издания отчетливо представляли, что опровергал Пушкин, будто в Онегине он написал свой портрет, «как Байрон, гордости поэт».

Вообще «гипертрофию комментария» в издании Поливанова в отдельных случаях была вопиющей, «разъяснения» к «Евгению Онегину» намного превышали объем романа в стихах. Но Поливанов несколько не смущался этим, исходя из убеждения, что «произведения Пушкина должны стать настольною книгою» на протяжении всей последующей жизни его выпускников [Там же, с. V]. Так оно и было, по крайней мере, на примере В. Брюсова и А. Белого мы видим, что Пушкин с гимназических лет прочно вошел в их жизнь, на многие годы стал их «вечным спутником».

К сожалению, опыт поливановских изданий был забыт, и жанр адресного комментария в советской школе складывался совсем на других основаниях. Русская классическая литература изучалась, прежде всего, как отражение трех этапов освободительного движения, «зеркало русской революции», полигон формирования вольной русской мысли. И потому стратегия преподавания литературы в том и состояла, чтобы любого писателя под эти три этапа подверстать.

Образцом комментария для средней школы советской эпохи можно назвать книгу Н.Л. Бродского «Евгений Онегин». Роман А.С. Пуш-

кина» [Бродский, 1964]. Надо отметить, что с точки зрения реальных комментариев это была вполне добросовестная работа, но она в духе того времени была подчинена стратегической задаче — по каждому поводу подтверждать суждение Белинского о романе как «энциклопедии русской жизни», и отмечать все связи Пушкина с декабристами, выставляя поэта «защитником вольности и прав». Комментарии отвечали на вопросы, которые заведомо не могли возникнуть в голове школьников при непосредственном чтении «Евгения Онегина». Они, по существу, ничего не «разъясняли», и готовили прежде всего к написанию сочинений, среди которых лидировала тема «Онегин — лишний человек», тут уж было не до Байрона.

Поэтому несмотря на то, что современная исследовательница Черемисина-Харер называет работу Бродского «одним из лучших на современный момент комментариев к пушкинскому роману» [Черемисина, 2014, с. 102], вряд ли она приближает школьников к пониманию Пушкина, как это делали издания Л.И. Поливанова, а уж про то, чтобы Бродский сделал Пушкина настольной книгой, не может быть и речи. Работа Бродского есть памятник преподаванию Пушкина в советскую эпоху и не случайно именно ее избрал в качестве главной мишени для издевательств Владимир Набоков в своих комментариях к роману «Евгений Онегин», о чем еще пойдет речь.

Последним и наиболее близко стоящим по времени к нам примером адресного комментария может служить работа Ю.М. Лотмана «А.С. Пушкин: Биография писателя. Роман «Евгений Онегин». Комментарий» [Лотман, 2015], имевшая несколько изданий, в некоторых из них биография Пушкина и комментированное издание «Евгения Онегина» разделены.

Установка на адресность носит для Ю.М. Лотмана принципиальный характер, он начинает свою книгу с утверждения, что «тип комментария определяется прежде всего читательским назначением» [Там же, с. 292]. Лотман сразу объясняет также причину, по которой он решил сменить на этой стезе Н.Л. Бродского, работа которого, выдержавшая пять изданий, с точки зрения Лотмана, «выглядит неполной, а частично устаревшей» [Там же, с. 239]. Добавим, что издавать комментарии Бродского после того, как в русском переводе вышли комментарии Набокова, где они раскритикованы в пух и прах, стало невозможно. Но, стремясь заменить Бродского, Ю.М. Лотман комментарии Набокова оценивает также невысоко: «В примечаниях содержится ряд параллелей с западноевропейскими литературными текстами, стилистические заметки, например, указания на галлицизмы и некоторые бытовые комментарии. Однако в целом



работа включает и ряд необязательных сведений, точные наблюдения перемежаются порой с субъективными и приблизительными» [Там же, с. 240].

Лотман разделял два типа комментариев (на его языке — «пояснений»): «Пояснения эти могут иметь двоякий характер. Они могут быть *текстуальными*, то есть объяснять текст как таковой. Такое объяснение является необходимым условием любого читательского понимания произведения» [Там же]. Но простых пояснений, считал Лотман, недостаточно, от преподавателя требуют большего: «Другой вид пояснения — *концепционный*. Здесь, опираясь на понимание текста, исследователь дает разного рода интерпретации: историко-литературные, стилистические, философские и др. Первый вид пояснений дается в комментарии, второй — в теоретических исследованиях: статьях и монографиях» [Там же, с. 235].

Здесь подход Ю.М. Лотмана смыкается с подходом Н.Л. Бродского: они оба убеждены, что существует определенный взгляд на пушкинский роман, который необходимо сформировать у школьника. В отличие от Поливанова, они не пытаются привести школьника к чтению романа Пушкина, а стремятся с помощью романа Пушкина объяснить особенности русской жизни его эпохи, систему социальных и человеческих взаимоотношений, литературные и исторические реалии. Этот подход в корне противостоит подходу Л.И. Поливанова, который своими «разъяснениями» готовил учеников к чтению романа, предполагая при этом, что процесс этого чтения не станет однократным.

Разница между Бродским и Лотманом заключается еще и в конечном адресате: Бродский адресовал свое издание ученикам, исходил из убеждения, что именно таким роман и должен был отложиться в их головах. Лотман свое пособие адресовал учителям, исходя из предположения, что учитель заведомо должен знать намного больше того, что знают его ученики.

### **Комментарий как автобиография**

Рассматриваемые до сих пор типы комментария — академический и учебный все-таки не выходили за рамки своей обязанности, как ее сформулировал С.А. Рейснер — оставаться «сателлитами текста», или, по крайней мере, не уходили от текста слишком далеко.

Подлинно революционные изменения в области комментирования текста произвел Владимир Набоков, открыв здесь новые творческие возможности и превратив комментарий в особый литературный жанр, но эти новые возможности до сих пор осознаны далеко не полностью.

Как вспоминал Владимир Набоков, его работа начиналась как подготовка собственного перевода романа «Евгений Онегин»: «Этот опус обязан своим рождением замечанию, которое сделала моя жена мимоходом в 1950 году — в ответ на высказанное мной отвращение к рифмованному переложению “Евгения Онегина”, каждую строчку которого мне приходилось исправлять для моих студентов: “Почему бы тебе самому не сделать перевод?” И вот результат. Потребовалось примерно десять лет труда» [Набоков, 1997, с. 162].

В процессе работы над переводом русские реалии требовали все более обширных пояснений, и чем больше углублялся в их составление Набоков, тем дальше отодвигался собственно перевод и уходила из поля зрения целевая аудитория. За строками пушкинского романа Набоков открыл неведомый прежде для себя мир русской жизни и культуры пушкинской эпохи, который он все больше осознал как духовную родину. Углубление в этот мир стало для него внутренней потребностью, в итоге работа растянулась на целое десятилетие (1950-1960 гг.), и ее итогом стал четырехтомный «Комментарий к “Евгению Онегину”» Владимира Набокова [Nabokov, 1964], совмещающий в себе перевод романа на английский язык и огромные по объему комментарии, которые американский студент не сможет одолеть и за целую жизнь.

Жанровая природа этого многоуровневого труда, рассматриваемого как единое целое, до сих пор остается предметом ожесточенных споров. Комментарии превратились в своего рода компендиум, где содержится не только собственный перевод Набокова, но и разбор всех предшествующих переводов «Евгения Онегина» на английский язык и их острая критика, объяснение русской просодики в ее отличии от английской, один из самых тщательных фактологических комментариев к пушкинскому роману и многое другое, о чем нам предстоит сказать.

Современный исследователь Иван Левдорov настаивает на том, что уникальность труда Набокова заключается именно в том, что этот труд построен вокруг перевода романа на английский язык, и комментарий неотделим от этого перевода, поэтому сам комментируемый роман он называет так, как слышит его англоязычный читатель — «Юджин Онегин» [Левдорov, 2015]. Комментарии Набокова

он относит к области литературоведения, и его жанр называет «комментированием текста не на языке его оригинала» [Там же, с. 34] (дополнительных определений жанра, которые вводит И. Левдоров, мы касаться не будем).

В отличие от него М. Маликова, поместившая небольшую заметку о книге И. Левдорова в НЛО в рубрике «Новые книги» [Маликова, 2012, с. 402–403], считает, что англоязычный перевод имеет значение лишь для первой части четырехтомного труда Набокова, и что собственно комментаторская часть, хотя и создавалась Набоковым по-английски, в смысловом отношении привязана к русскому тексту, поясняет именно роман Пушкина, а не его перевод. На полемике И. Левдорова с таким подходом к труду Набокова [Левдоров, 2015, с. 150–151] мы останавливаться не будем, поскольку справедливость мнения М. Маликовой подтверждает сама возможность существования русскоязычной версии комментариев Набокова [Набоков, 1998; Набоков, 1999], в рамках которых и сформировался совершенно новый литературный жанр, который можно определить как самопознание через Пушкина.

Отделить комментарии Набокова от его перевода романа «Евгений Онегин» и пояснений к нему, превратить эти комментарии в самостоятельное произведение, позволила их совершенно особая жанровая природа. Эта операция, как сказано в предисловии к русскому переводу «Комментариев к “Евгению Онегину”» Набокова, потребовала некоторой «текстологической обработки», т.е. купирования частей текста, «касающихся специфических проблем перевода «Евгения Онегина» на английский язык» и приведения цитируемых Набоковым стихов «в соответствие с русским текстом» [Старк, 1998, с. 24].

Благодаря этому в труде Набокова было выделено смысловое ядро, которое и составляет художественное открытие Набокова. В русской версии «Комментарии» превратились в цепь отдельных фрагментов, привязанных к цитатам из пушкинского романа, которые, по существу, только задают темы и сюжеты этих фрагментов. Этот жанр отдаленно напоминает «Уединенное» и «Опавшие листья» В.В. Розанова с той разницей, что фрагменты Набокова имели отправной точкой пушкинский текст. Но при этом они не были «сателлитами» этого текста, потому что любая деталь, которую пояснял комментатор, помогала ему раскрыть в русской жизни нечто важное прежде всего для него самого, для понимания своей истории, истории своего рода, той русской жизни, которая запечатлелась в его памяти, в семейных преданиях и т.п. И потому набоковские комментарии сразу обретали

ярко выраженные автобиографические черты, становясь в один ряд с автобиографической прозой Набокова — романами «Дар», «Бледный огонь», «Пнин», воспоминаниями «Другие берега», выходя за пределы комментария как жанра. Одновременно они были продолжением его лекций о русской литературе, о которых биограф Набокова Дж. Филд писал: «...В этих искрометных и увлекательных лекциях очень многое определялось личным утверждением себя как художника, исторической традиции, в которой он себя видел, — в определенной степени все это он создал для себя, поскольку был поэт» [Field, 1977, p. 241]. «Комментарии к “Евгению Онегину”» наряду с лекциями расширяли рамки набоковской эго-прозы.

Сам Набоков описал этот созданный в ходе работы над «Евгением Онегиным» жанр в романе «Пнин»: «...все бесчисленные триумфы бескорыстной учености — они растлили Пнина, обратив его в упоенного, опоенного сносками маниака, что возмущает покой книжных клещей, мирно живущих в унылом томе в фут толщиной, единственно для того, чтобы сыскать в нем ссылку на том, еще пуще унылый» [Набоков, 1993, с. 264].

Это «бескорыстная ученость», за которой стояла и в самом деле кропотливая и огромная по объему работа с источниками, стала для Набокова процессом самопознания, связав его с писателями, творчество которых он ценил более всего — А. Белого и Дж. Джойса. Роль, которую пушкинский роман играет в «Комментариях» Набокова, оказалась очень схожей с той, которую в романе Джойса «Улисс» играет гомеровская Телемахиды.

Комментируя «Евгения Онегина», Набоков открывает для себя историю своей страны, дворянства, к которому отчасти принадлежал, тонкости сословной жизни, давно утратившие смысл, все то, что он «проглядел», по собственному замечанию, во времена своей юности, проведенной в России. Одним из первых эти черты отметил К. Чуковский, который, кстати сказал, пользовался четырехтомным изданием, в которое входил и набоковский перевод романа «Евгений Онегин» на английский язык. Чуковский писал, что «в своих комментариях к Пушкину Набоков видит комментарии к себе самому, для него это род автобиографии, литературного автопортрета» [Чуковский, 1988, с. 254]. Особенно важно подчеркнуть, что Чуковский сумел эти автобиографические черты разглядеть при знакомстве с полной англоязычной версией, где комментарии содержали большой запас сведений, касающихся непосредственно перевода романа.

Об автобиографической подоплеке набоковских комментариев писал и В. Старк в предисловии к русской версии: «Подобно тому,

как Пушкин вкрапляет в текст романа биографические отступления, Набоков включает их в текст своего Комментария к нему. Помимо биографических вкраплений набоковский комментарий, как и роман Пушкина, отличает обилие отступлений на различные темы» [Старк, 1998, с. 17].

Особую роль в этом самопознании приобрела полемика со своими предшественниками, составляющая, несомненно, самые яркие и запоминающиеся страницы «Комментариев». С особой страстью Набоков полемизировал с теми, кто переводил Пушкина на английский язык до него, и в первую очередь с теми, кто пытался переводить рифмованными стихами. Критикуя эти переводы, Набоков открыл английскому читателю в Пушкине такое бесконечное разнообразие смысловых и художественных тонкостей, что его собственный перевод превратился в доказательство абсолютной непереводаемости «Евгения Онегина» на английский язык.

«Комментарии» Набокова можно назвать наилучшим путеводителем по русской жизни и культуре пушкинской эпохи во всей ее цветущей сложности, а также демонстрацией абсолютной гениальности поэта, и если кто сумел наглядно объяснить, почему все-таки Пушкин «энциклопедия русской жизни» и «наше все», то это именно Набоков. Но эти дифирамбы не до конца бескорыстны; воспевая Пушкина, Набоков всячески подчеркивает, что постичь его гениальность во всей полноте способен только он, автор этого четырехтомного труда.

Такое очевидное присвоение поэта в духе цветаевской формулы «Мой Пушкин» невозможно было в России, где у Набокова оказалось бы слишком много конкурентов как среди комментаторов Пушкина, так и среди его читателей и почитателей. Безнаказанно подобное присвоение Пушкина могло произойти только в Америке, где поэт мало кого, кроме переводчиков и преподавателей русской культуры, интересовал. Но чтобы никто не подумал посягать на его лавры, Набоков устроил показательное «избиение» потенциальных конкурентов. Более всех досталось Д. Чижевскому, который имел несчастье выпустить собственный комментированный перевод романа Пушкина на английский язык для студентов, ни на что большее, чем потребности преподавания, не претендующий. По поводу резких выпадов Набокова в адрес Д. Чижевского К. Чуковский даже заметил: «Ни один ястреб не терзал свою жертву с такой кровожадной жестокостью, с какой Владимир Набоков терзает этого злополучного автора» [Чуковский, 1988, с. 250]. Но подобным же образом Набоков расправился и с другими своими конкурентами в англоязычном мире.

Затем пришла очередь советских исследователей и комментаторов Пушкина. На лавры академических ученых-текстологов Набоков не посягал, в первую очередь потому, что источники текста, черновики и редакции произведений Пушкина были ему недоступны, это лишило Набокова возможности ставить под сомнение публикаторов и комментаторов Академического издания Пушкина. С текстологами он обошелся достаточно милостиво, например, обращаясь к истории текста «Евгения Онегина», Набоков выделял «самое тщательное и осмотнительное исследование» Томашевского [Набоков, 1998, с. 68].

В качестве главной мишени Набоков выбрал уже упоминавшиеся «Комментарии к роману “Евгений Онегин”» Н.Л. Бродского, которые стали для него воплощением того, как искажают смысл пушкинского романа за железным занавесом. Бродскому Набоков устроил впечатляющую «вселенскую смазь», вложив в нее не только остроумие, но и страсть.

Тут не обошлось без того, что применительно к книге Бродского можно назвать иронией судьбы. Набоков пользовался изданием «Комментариев» Бродского 1950 г., но оно появилось после того, как Бродского за издание этой же книги в 1937 году громили в числе других космополитов за «отрицание связи литературы с конкретно-исторической действительностью и классовый борьбой» [Дружинин, 2016, с. 387].

После серии проработок Н.Л. Бродский снабдил издание 1950 г. вступлением, где и появились все те слова, которые потом дали повод для издевательств Набокова, из этого вступления он почерпнул наиболее одиозную цитату: «Великая Октябрьская социалистическая революция до основания смела тот социально-политический порядок, в котором задыхался национальный гений и который погубил поэта вольности, врага “барства дикого” и царизма, и вызвала к творческой жизни подлинного хозяина страны — народ... и т.д.» [Бродский, 1950, с. 3]. Эта фраза и стала отправной точкой всех последующих инвектив в адрес Бродского<sup>4</sup>.

Бродского Набоков задевает по всякому поводу, по всей книге рассыпаны замечания типа: «Бродский неверно истолковывает...», «следует социологическая тирада...» [Набоков, 1998, с. 153].

В выпадах Набокова в адрес советских литературоведов есть блестящие характеристики целой эпохи в изучении русской литерату-

<sup>4</sup> Здесь и далее комментарии Набокова цитируются по изданию: [Набоков, 1998].

ры. Например, по поводу «недуга, которого причину / Давно пора бы отыскать...», Набоков пишет: «Русские критики с огромным рвением взялись за эту задачу и за столетие с небольшим скопили скучнейшую в истории человечества грудку комментариев. Для обозначения хвори Евгения изобрели даже специальный термин: “онегинство”; тысячи страниц были посвящены Онегину как чего-то там представителю (он и типичный “лишний человек”, и метафизический “дэнди”, и т.д.)». Но единственным ответственным за эту «грудку комментариев» Набоков делает Бродского, который «взобравшись на ящик из-под мыла, употребленный за сто лет до него Белинским, Герценом и иже с ними, объявил “недуг” Онегина результатом “царской деспотии”» [Там же, с. 177].

Некоторые замечания Набокова по адресу Бродского безусловно справедливы, например: «Каждый раз, когда по ходу *ЕО* упоминается какой-нибудь французский роман, Бродский послушно (хотя всегда расплывчато, как принято у русских комментаторов) ссылается на русский перевод. При этом он забывает, что Онегины и Ларины 1820 г. читали эти романы по-французски, а гротескными, варварскими, чудовищными топорными переложениями на русский пользовались только низшие классы» [Там же, с. 125].

Но иногда нам трудно определить победителя в этом комментаторском поединке. В качестве примера сравним пояснения слова «педант», которое Набоков объясняет так: «человек, любящий изрекать, провозглашать, если не проповедовать свои суждения, излагая их в мельчайших подробностях» [Там же, с. 112]. Сравним истолкование этого слова у Бродского: «Прозвище педанта в 20-х годах несло с собой не только этическую, но и политическую примесь чего-то непокорного, враждебного господствующему кругу в дворянском обществе» [Бродский, 1950, с. 44]. Об этом пояснении Бродского Набоков отзывается так: «В стремлении, как обычно, выставить Пушкина образцом прогрессивной добродетели Н. Бродский подтасовывает цитаты, пытаясь доказать, что и при Пушкине, и при Фонвизине “педант” означало “честный человек” и “политический бунтовщик”» [Набоков, 1998, с. 114].

Справедливости ради отметим, что Набоков ссылался на то значения слова «педант», которое оно имело у Монтеня, в Оксфордском словаре, у Мальбранша, т. е. у зарубежных авторов, в ряде случаев — англоязычных (Аддисон, Газлит и др.) хотя до этого неоднократно упоминал, что Пушкин слабо знал английский язык, и потому приводимые им примеры мало что подтверждают. Между тем Бродский в своих комментариях ссылается на то, как это слово употребляли

современники Пушкина — князь В.Ф. Одоевский и кн. Д. Шаховской и др. Так что победитель в споре Набокова с Бродским не всегда очевиден.

Еще труднее оценить справедливость выпадов Набокова в адрес Чижевского, авторитет которого никто кроме него сомнению не подвергал. Бродский и Чижевский лишь служат пьедесталом для комментаторских открытий Набокова. Но если для Бродского выпады Набокова не имели никакого значения, он жил за «железным занавесом», то для Чижевского это был тяжелый удар. Он действовал на одном поле с Набоковым — преподавал русскую литературу американским студентам, и попытка представить его как «небрежного компилянта» [Там же, с. 134] была вопиющей несправедливостью.

Квинтэссенцию набоковского метода В. Старк сформулировал на примере его комментариев к стихотворению «Я помню море пред грозою...»: «Как бы следуя пушкинской манере отступлений в романе, Набоков обращает внимание на мотив, выделенный у Пушкина, — мотив “утаенной любви”, как определил его Набоков, “поиск реальной женщины, к чьей ножке подошел бы этот хрустальный башмачок — XXXIII строфа”. На роль этой сказочной Золушки, если вспомнить труды нескольких поколений пушкинистов, претенденток более чем достаточно. Декларируя, что поиск претенденток дело безнадежное, Набоков тем не менее погружается в это безбрежное море, приведя читателя в конце концов к выводу, что одной лишь претендентки на этот “башмачок” не существует, что их по меньшей мере две, если даже не четыре. Казалось бы, чего проще сразу сделать вывод, который и завершил в итоге это отступление, но тогда Набоков не был бы самим собою, тем мастером, которого мы знаем по другим его созданиям, а Комментарий утратил бы свою прелесть, выпал бы из набоковского ряда. В том-то и дело, что автору мил сам процесс поиска, приведении аргументов и контраргументов, сбор доказательств и их опровержение» [Там же, с. 18].

Это яркий пример того «бескорыстного комментария», который наряду с занятиями энтомологией более всего характеризуют склонности и интересы Набокова. Биографы писателя называют его труд подвигом, Онегинской энциклопедией, неоценимым путеводителем для англоязычного читателя по пушкинскому роману, автобиографией, литературным автопортретом комментарием к самому себе и т.п. Некоторые из этих характеристик справедливы — это в своем роде энциклопедия, демонстрирующая исключительные знания Набоковым пушкинской эпохи, но оценить все это способен только русскоязычный читатель, да к тому же имеющий специальную под-



готовку, англоязычному читателю одолеть этот объем информации едва ли под силу.

Немногим читателям доступен и автобиографический подтекст «Комментариев» Набокова, ибо здесь требуется уже доскональное знание его творчества, которое от начала и до конца обладает этим автобиографическим подтекстом.

Как некогда Пушкина упрекали в том, что в Евгении Онегине он «написал свой портрет», так и о «Комментариях» Набокова исследователи в один голос утверждают, что в созданном им портрете Пушкина наиболее отчетливо проступают черты комментатора. Поэтому если справедливо называть роман Пушкина «энциклопедией русской жизни», то с таким же основанием набоковские «Комментарии» можно назвать «набоковской энциклопедией», воссоздающей ту идеальную Россию, от которой при жизни в ней он был заслонен воспитанием; эта энциклопедия служила также свидетельством исключительности любви Набокова к Пушкину и подтверждала право считать себя его наследником.

Работая над комментариями, Набоков беспредельно раздвинул границы и возможности этого жанра, прежде служившего исключительно научным целям, в которых личность составителя никак не отражается. Лукаво называя собственный комментарий «бескорыстным», Набоков на самом деле сумел использовать его для того, чтобы рассказать о себе самом, продемонстрировал автобиографические возможности комментария. В литературе XX века «Комментарии» Набокова стали самостоятельным художественным феноменом, оказавшим большое влияние на последующее развитие литературы и даже истории литературы.

Одним из последователей Набокова на поле комментаторской деятельности я бы назвала Р.Д. Тименчика, хотя сам он предпочитает называть себя последователем Ю. Тынянова, борцом против исключительного внимания к литературному генералитету, сторонником «слепого отпора “истории генералов»» [Тименчик, 1998, с. 21]. При этом научные занятия Р.Д. Тименчика в течение всей жизни были сосредоточены вокруг изучения творчества А.А. Ахматовой, авторитет которой именно такому званию соответствует, которую можно назвать генералиссимусом поэзии XX века.

В советское время исключительный талант комментатора и историка литературы Серебряного века Р.Д. Тименчика реализовывался в небольших статьях и заметках, своего рода миниатюрах. Их уникальность была далеко не очевидна, поэтому, по его собственному признанию, «в советскую печать я со своими темами и не совался, экономил

рабочее время, после того, как столкнулся в столичных журналах и альманахах со всем набором вежливых и невежливых отказов» [Там же, с. 22].

Первым образцом комментария, отразившего, с одной стороны, именно «бескорыстную ученость» автора, а с другой — рассказавшего нам кое-что не только о самом авторе, но и поколении ученых, к которому он принадлежал, я бы назвала книгу «Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы»<sup>5</sup>. Если даже у Набокова комментарий все-таки оставался «сателлитом текста», то здесь он был полноправным текстом с незначительными фрагментами того, что пояснял и о чем рассказывал. До этого считалось, что комментарий не может вести самостоятельное существование, как сказал бы Евгений Шварц: «Тень, знай свое место».

Здесь текст Ахматовой как объект сопровождения оказался вынесенным за скобки, поскольку текст Р.Д. Тименчика строился вокруг записных книжек Ахматовой, которые она вела с 1958 г. и до самой смерти. В 1996 г. они были изданы в Италии [Записные книжки..., 1996], и что важно — очень маленьким тиражом, так что обладателей этого книги в Москве можно пересчитать по пальцам.

Публикаторы «Записных книжек А.А. Ахматовой» разделили их на отдельные главы по годам записей: 1956, 1957–1958, 1959–1960 и т.д. Первый том книги Р.Д. Тименчика «Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы» составлен из соответствующих этим главам разделов, каждый из которых содержит краткий обзор записей за тот или иной год, при этом сам текст записей отсутствует. Во втором томе к каждой из глав, точнее к именам, фактам и реалиям, упомянутым в них, даны «Сноски и выноски», которые и есть комментарии в подлинном смысле слова. Так возникает конструкция, ничуть не менее сложная и затейливая, чем у Набокова, а главное — объединяющая научную деятельность, которую вел в течение всей жизни и продолжает вести Р.Д. Тименчик над биографией А. Ахматовой.

Основную задачу своего исследования «Ахматова в 60-е» автор описал как «попытку выгородить и описать один из интерьеров русской литературы в согласии с моим пониманием методики истории словесности» [Там же, т. I, с. 10]. Здесь же он сформулировал свое понимание деятельности комментатора, в которой среди прочего он видит возможность «рассказать о своих друзьях в поколении как о читателях Ахматовой».

<sup>5</sup> Первое издание книги вышло в 2005 г. в издательстве «Водолей» небольшим тиражом. Мы пользуемся вторым изданием: [Тименчик, 2014].

Эта установка имеет принципиальный для него характер: «Изу-чая поэта, надо реконструировать его адресата, сиречь историческо-го читателя, в соприродном ему культурном контексте <...>. И надо предъявлять себя как тоже исторического читателя, отдавая себе и другим отчет в своих персональных “горизонтах ожиданий”, в своем “сентиментальном воспитании”, в своем читательском “потолке”. Мы комментируем тексты автора и комментируем себя. И в этом наша последовательная филологичность. Ибо этот род деятельности, из коммента-рия возникнув, к комментарию же в своем пределе и стремится» [Там же, с. 10–11].

В прежние времена любое отступление от комментаторской теп-лохладности в сторону выражения личных мнений или эмоций считалось выходом за рамки филологического поля. Но, видимо, настал момент, когда бескорыстные труженики, которые, подобно набоковскому герою, «распугивали моль в скучном томе толщиной в полметра», получили бы право рассказать кое-что о себе как о читателях, а заодно поделиться бы плодами своей бескорыстной учености.

Еще одну цель своей сложной конструкции Р.Д. Тименчик объ-яснил как исполнение долга «перед ахматовскими друзьями и зна-комыми, говорившими мне о ней»: рассказы этих людей также включены в комментарии. В итоге, по замыслу автора, он очертил «круг того информационного минимума, который понадобится для понимания любого слова — в 1958–1966 годах в Союзе Советских Социалистических Республик» [Там же, с. 12].

Свое представление о назначении деятельности комментатора Р.Д. Тименчик сформулировал следующим образом: «Комментари-ев на все времена не бывает — каждый рассчитан на сегодняшний уровень читательского недоумения и полужнания. За десятилетие уровень недопонимания естественным образом повысился, и надо было бы громоздить новые объяснения, чтобы спустить читателя с высот *realiora* в долины *realia* и этим, как говорил Н.Н. Пунин, “пере-дать эпоху, точнее было бы сказать, ту легкую пыль времени, которая всегда поднимается и стоит над эпохой, не отражая ее полностью, но вместе с тем давая о ней достаточно конкретное представление”» [Там же, с. 12–13].

Такое отношение к комментарию стало возможным отчасти бла-годаря Набокову, хотя долгое время казалось, что он «одинок в своей задаче», если воспользоваться словом И. Северянина. Но есть здесь и другое: целое поколение копило и собирало комментарии, не имея возможности их обнародовать от своего имени. И выходя с таким за-

позданием к читателю, комментарий не боится никакой «гипертрофии», этот бывший спутник знает, как долго он вращался по одной орбите со спутником, ничуть не меньше, чем вращался Набоков по одной орбите с романом «Евгений Онегин». Эта связь и открывает перед ним возможность и право рассказывать не только об Ахматовой, и о своих друзьях и себе как читателях.

Вряд ли язык повернется сказать про книгу Р.Д. Тименчика, что она адресована «широкому кругу читателей», либо «всем, кто интересуется творчеством А. Ахматовой». Нет, далеко не всем она адресована, но пользу из знакомства с ней извлечет каждый, потому что здесь представлен компендиум сведений о жизни и творчестве А. Ахматовой и ее читателей советской эпохи, и каждый в меру своих интересов найдет хоть крупицу полезного для себя, если, конечно, потрудится осилить весь компендиум.

### **Комментарий как исследование и расследование**

Книга Р. Тименчика «Ахматова в 60-е» лишь одно из направлений, куда «гипертрофировал» комментарий на пути своего обновления. Другой пример развития жанра комментария, его превращения в жанр полноценного исследования, завершившегося настоящим открытием, содержит работа недавно скончавшегося одесского исследователя творчества В.П. Катаева С.З. Лущика. Опубликована она была как приложение к повести Валентина Катаева «Уже написан Вертер», и озаглавлена «Реальный комментарий к повести» [Катаев, Лущик, 1999].

О задаче, которую изначально ставил С.З. Лущик, в предисловии сказано: «Для одесситов, и это не будет преувеличением, В. Катаев — один из самых читаемых и почитаемых авторов. Чуть не каждая его книга — гимн Одессе, признание в любви к родному городу. И одновременно — это энциклопедия, где внимательный читатель находит множество одесских реалий времен катаевской юности, 1910-х годов. Улицы и дома, берега и дачи, бытовые сценки, типы обитателей, конкретные знаменитые или полузабытые люди, отдельные события жизни города... В некоторых произведениях писателя одесские реалии обозначены четко, а люди названы своими именами: дача Отрада, скажем, — это действительно настоящая дача Отрада, а Бунин — это Бунин. Иногда же реалии безымянны, а герои действуют под вымышленными именами, но за ними все равно стоят подлинные географические точки и подлинные люди, только нужно их узнать.

Истинное наслаждение — разгадывать неторопливо этот непрерывный ребус, находить вкрапленные в текст отзвуки старой Одессы» [Там же, с. 69].

По свидетельству автора, его исследование начиналось именно с поиска реальных событий из жизни Одессы первых революционных лет, которые могли бы проиллюстрировать повесть «Уже написан Вертер». Поиск оказался нелегким, ибо, по справедливому замечанию С.З. Лущика, повесть принадлежит «к числу самых зашифрованных, самых трудных книг В. Катаева» [Там же]. Это подтвердил в предисловии одесский литератор Е. Голубовский: «катаевская повесть о времени, отстоящем всего на 80 лет, практически герметична для тех, кто не знает подлинных реалий биографии Катаева, круга его друзей, жизни Одессы в 1917–20 годах» [Там же, с. 8]. Процесс разгадывания шифров повести для С.З. Лущика оказался в два раза более длительным, чем у В. Набокова, он растянулся почти на два десятилетия — 1980–1999.

Разгадка шифров начиналась с заглавия, взятого из стихотворения Б. Пастернака, за которым следовала строка: «А в наши дни и воздух пахнет смертью». Как потом оказалось, именно вторая строка «отражает зашифрованную идею всей книги» [Там же, с. 74].

Далее из сопоставления некоторых деталей было установлено место и время событий — август 1920 года, Одесса. Обращение к местным газетам этого времени помогло понять обстановку, царившую в городе: «красная армия окончательно заняла город 7 февраля 1920 года, после двух с лишним лет гражданской войны с многократными сменами властей. Вокруг Одессы война еще продолжалась — и на севере Украины, и в Крыму. Новые советские власти наводили в городе новые порядки, ликвидируя все старое, в том числе и остатки “белых” или казавшихся “белыми”. Местная газета “Известия” непрерывно сообщала о происходивших облавах, конфискациих, принудительных субботниках, “чистках”, обысках, арестах, разоблачениях... Печатались длинные списки расстрелянных “контрреволюционеров” и “бандитов”, по 10–50 человек в каждом. Объявлялись обязательные регистрации бывших офицеров, иностранных подданных, жителей “чужих” национальностей: греков, поляков, англичан, эстонцев и др.» [Там же, с. 76].

Кое-какие подробности удалось установить благодаря изданной к 70-летию Одесского ВЧК-КГБ книге «...А главное — верность». Здесь содержались сведения о прототипе одной из героинь повести Катаева Венгржановской, которая ждала расстрела в тюрьме как якобы участница польско-английского заговора. В книге о доблест-

ных чекистах упоминалась семья Венгржановских, расстрелянная при сходных обстоятельствах как участники мнимого заговора. В газете «Известия» за ноябрь 1920 года среди участников еще одного заговора, в числе 100 человек приговоренных к расстрелу, из которых затем 79 были заключены в тюрьму, Л.З. Лущик нашел упоминание: «Коллегия постановила освободить следующих лиц, как непричастных к делу»: Катаева Валентина и его брата — Катаева Евгения [Там же, с. 79].

Так произошло ключевое открытие — вся история, рассказанная в повести как сон героя, в котором его ведут на расстрел, история его чудесного спасения и все последующие события — это ранее неизвестный эпизод из жизни самого Валентина Катаева, фотография которого в форме офицера Первой мировой войны была обнаружена М.З. Лущиком в журнале «Весь мир» за 1917 г.

Дальнейшие разыскания помогли установить, что в повести представлена еще и история друга юности Катаева Виктора Федорова, сына известного одесского поэта А.М. Федорова. Его как заговорщика разоблачила молодая чекистка. Став его женой, она затем сдала его органам ЧК и при этом поплатилась тем, что сама отправилась вслед за ним в ту же мясорубку.

С.З. Лущик проследил дальнейшую судьбу Виктора Федорова, ему удалось бежать из тюрьмы, эмигрировать в Румынию и стать театральным художником. Но его испытания этим не закончились: во время Второй мировой войны его настигли советские карательные органы, он был отправлен на Соловки и умер в лагере. В книге публикуются репродукции картин Виктора, частично из коллекции С.З. Лущика. В итоге параллельно сюжету повести «Уже написан Вертер» в комментариях вырастает документальное повествование, проливающее свет на неизвестные страницы одесской жизни В. Катаева и жизни его друзей юности на фоне жестокой и бесчеловечной эпохи. Об этих страницах он боялся даже упоминать, и только в конце жизни рассказал о них в повести, зашифрованной под кошмарное сновидение.

Еще одно достижение этого кропотливого исследования заключается в том, что С.З. Лущику удалось понять, что именно так мучительно Катаев всю скрывал, то за маской циничного Остапа Бендера, то за маской образцового советского писателя. Исследователю удалось показать, что Катаеву было что скрывать в своем прошлом и было чего бояться, хотя память о друзьях юности жила в нем всегда. Боясь своего прошлого до конца жизни, Катаев попытался рассказать о трагических судьбах людей, составлявших его дореволюционное окружение,

ставших жертвами красного террора, и о собственном «белогвардейском» прошлом.

Все это С.З. Лущик сумел поведать нам в жанре реального комментария, полностью оставаясь в границах жанра. Не случайно Е. Голубовский в предисловии настаивает, что «в наше время комментарий стал новым литературным жанром, где история не разрушает прелесть изящной словесности» [Там же, с. 8].

Комментарии С.З. Лущика, основанный на документальном материале, показывает, реальность советской эпохи может оказаться страшнее самого фантастического сновидения. В итоге книга, первая часть которой содержит художественное произведение, а вторая — документальное повествование с теми же героями, становится как бы единым произведением, где литература и реальность зеркально отражены друг в друге.

\* \* \*

Итак, комментарий сегодня осваивает новые горизонты, ищет новые ниши и сферы приложения. Разумеется, это не единственные примеры его трансформации, можно привести в качестве примера книгу Д. Галковского «Бесконечный тупик», где посвященный В.В. Розанову первоначальный текст, к которому были привязаны в качестве не то пояснений, не то лирических отступлений комментарии, затем текст о Розанове был изъят, и к читателю пришли только комментарии. Но в этом случае комментарий окончательно перестал быть сателлитом текста, он трансформировался в эго-прозу, утратив исходные жанровые признаки, как бы пытаясь понемногу потеснить Шекспира.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бродский, 1950 — *Бродский Н.Л.* «Евгений Онегин»: Роман А.С. Пушкина. М.: Учпедгиз, 1950. 480 с.

Бродский, 1964 — *Бродский Н.Л.* «Евгений Онегин»: Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителя. 5-е изд. М.: Просвещение, 1964. 415 с.

Глагол будущего, 2006 — *Глагол будущего: Философские, педагогические, литературно-критические сочинения Я.М. Неверова и речевое поведение воспитанников Ставропольской губернской гимназии середины XIX века / под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн.* Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. 1056 с.

Голов, 1909 — *Голов И.* [Садовской Б.А.] Розы без шипов // *Весы.* 1909. № 9. С. 94–95.

**Е.В. ИВАНОВА.** «...НЕ ШЕКСПИР ГЛАВНОЕ, А ПРИМЕЧАНИЯ К НЕМУ»: КОММЕНТАРИЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ И УЧЕБНЫЙ, КОММЕНТАРИЙ КАК АВТОБИОГРАФИЯ ...

Дружинин, 2016 — *Дружинин П.А.* Филфак МГУ в 1949 г. // Литературный факт. 2016. № 1–2. С. 380–452.

Записные книжки..., 1996 — Записные книжка Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подг. текста К.Н. Суворовой; вступ. ст. Э.Г. Герштейн; науч. Консульт., вводные заметки к записным книжкам, указатели В.А. Черных. М.: Торино: Einaudi, 1996. 849 с.

Катаев, Лущик, 1999 — *Катаев В.П.* Уже написан Вертер. Лущик С.З. Реальный комментарий к повести. Одесса: Optimum, 1999. 232 с.

Котова, Лекманов, 2004 — *Котова М., Лекманов О.*, [при участии Л.М. Видгофа]. В лабиринтах романа-загадки: Комментарии к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец». М.: Аграф, 2004. 286 с., илл.

Левдоров, 2015 — *Левдоров И.* Рукотворная фактология. Заметки о «Юджине Онегине» В. Набокова. М.: Водолей. 2015. 158 с.

Лотман, 2015 — *Лотман Ю.М.* А.С. Пушкин: Биография писателя. Роман «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Азбука. 2015. 633 с.

Маликова, 2012 — *Маликова М.* Рукотворная фактология: Заметки о «Юджине Онегине» В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2012. № 6 (118). С. 402–405.

Набоков, 1997 — *Набоков В.* Два интервью из сборника «Strong Opinions» / пер. М. Маликовой // В.В. Набоков. Pro et contra. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 138–168.

Набоков, 1998 — *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд, 1998. 924 с.

Набоков, 1999 — *Набоков Вл.* Комментарии к «Евгению Онегину» А. Пушкина / пер. с англ.; под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак. 1999. 1004 с.

НЛО, 2012 — Новое литературное обозрение. 2012. № 6 (118).

Рейснер, 1970 — *Рейснер С.А.* Палеография и текстология. М.: Просвещение, 1970. 335 с.

Сочинения А.С. Пушкина..., 1887 — Сочинения А.С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики. М.: Издание Льва Поливанова для семьи и школы, 1887. Т. 1–5.

Старк, 1998 — *Старк В.* Владимир Набоков — комментатор романа «Евгений Онегин» // *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд, 1998. С. 7–25.

Тименчик, 1998 — *Тименчик Р.* Вид с горы Скопус // *Тименчик Р.* Что вдрут. Статья о русской литературе прошлого века. М.: Мосты культуры, 1998. С. 9–30.

Тименчик, 2014 — *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы / 2-е изд., испр. и расшир. М.: Мосты культуры — Гешарим, 2014. Т. 1–2.

Толстой, 1928 — *Толстой А.* Ранний Горький // Горький. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком. М.; Л.: ГИЗ, 1928. С. 127–138.

Тынянов, 1977 — *Тынянов Ю.А.* Поэтика. История литературы. Кино / изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков и М.О. Чудакова; отв. Ред. В.А. Каверин и А.С. Мясников. М.: Наука, 1977. 574 с.

Ходасевич, 1916 — *Ходасевич Вл.* О новых стихах // Утро России. 1916. 7 мая. С. 3.



КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Черемисина-Харпер, 2014 — *Черемисина-Харпер И.А.* Владимир Набоков — комментатор и интерпретатор пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». Томск: Изд-во Томского ун-та, 2014. 199 с.

Чуковский, 1988 — *Чуковский К.* Онегин на чужбине // Дружба народов. 1988. № 4. С. 246–257.

Field, 1977 — *Field A.* Nabokov: His Life in Part. NY: The Viking Press, 1977. 285 p.

Nabokov, 1964 — *Nabokov V.* Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksander Pushkin. NY: Bollingen Foundation, 1964. Vol. 1–4.

Впервые опубликовано: *Иванова Е.В.* «...Не Шекспир главное, а примечания к нему»: комментарий академический и учебный, комментарий как автобиография, исследование и расследование // Литературный факт. 2024. № 1 (31). С. 261–292. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-31-261-292>

## ЧТО ЕСТЬ РЕАЛИЯ? ПРОБЛЕМЫ РЕАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ<sup>1</sup>

**Информация об авторе:** Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: [t-kasatkina@yandex.ru](mailto:t-kasatkina@yandex.ru)

**Аннотация:** В статье ставится под вопрос традиционное видение реального комментирования как операции, не могущей исказить смысл комментируемого текста и оказать влияния на его читательскую интерпретацию. Показывается, как в ряде случаев неадекватное авторскому пониманию реалии оказывается способно перекрыть читателю доступ к заложенным автором уровням восприятия текста, изменить базовые координаты текста, отменить ряд операций автора по встраиванию цитаты в свой собственный контекст. Как комментирование способно разрушить тот процесс «выращивания стихов из сора», открытия глубинных смыслов в элементах повседневности, который есть задача поэта и писателя. По непонятной причине комментатор в ряде случаев словно ставит своей задачей редуцировать открытые и закреплённые автором в тексте глубинные смыслы до первоначальных — поверхностных и очевидных. Описывается авторское видение процесса работы с реалией (на примере авторской теории творчества Достоевского), теория «поправления» реалии, увиденной в «насушном видимо-текущем», таким образом, чтобы в ней открылись «концы и начала» — фундаментальные основы бытия. Разбирается вопрос, что должно считаться реалией при комментировании символического/метафизического текста, на примере «Преступления и наказания». На примере «Записок из подполья» разбирается вопрос, к чему может привести «безобидное» и естественное уточнение комментатором авторской атрибуции эпиграфа. В качестве введения в проблему анализируются статьи «Легенда о зеленой палочке» Б. Эйхенбаума и «Стихотворение О.Э. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки текла...” (Опыты реального комментария)» В.П. Казарина и М.А. Новиковой и Е.Г. Криштоф, как примеры того, что может происходить с авторскими художественными целями и установками в процессе комментирования.

**Ключевые слова:** теория комментария, реальный комментарий, реалия, Достоевский, Толстой, Мандельштам, «Преступление и наказание», «Записки из подполья».

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П) / The study was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF) according to research project No. 17-18-01432-П.

## WHAT IS REALIA? PROBLEMS OF REAL COMMENTARY

**Information about the author:** Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

**Abstract:** The present paper calls into question the traditional opinion that commenting on realia cannot distort the meaning of the commented text or influence the readers' interpretation. The paper shows how, when the authorial meaning of an element of realia is understood inadequately, commentary can block the access to deeper levels of understanding, change the base coordinates of the text, or annihilate the operation the author performed to incorporate a quote into his context. It also shows how commentary can destroy the process of “cultivate verses from rubbish” and discover the deep meaning of ordinary things that is the main purpose of poets and writers. Sometimes, for no evident reason commentators seem to make a point of reducing the deep implications the author put in his text to the most comment and obvious meanings. The paper describes how an author can work with realia, by the example of Dostoevsky's theory of art — the theory of “correcting” realia he saw in the “the flowing immediacy of proximate and visible” to discover “ends and beginnings” — the roots of being. It also investigates what should be considered realia when commenting on symbolic/metaphysical texts (e.g. *Crime and Punishment*). The analysis of *Notes from the Underground* illustrates the results of a “harmless” attribution of the epigraph. “The legend of the Green Stick” by B. Eichenbaum and “O.E. Mandelstam's Poem ‘The Stream of Golden Honey Poured, so Viscous’: Experiences of Commenting on Realia” by V.P. Kazarin, M.A. Novikova, and E.G. Krish-tof serves as an introduction to the problem and exemplify the consequences of commentary on authorial intentions.

**Keywords:** theory of commentary, real commentary, realia, Dostoevsky, Tolstoy, Mandelstam, *Crime and Punishment*, *Notes from the Underground*.

Whereon the stars in secret influence comment.

*W. Shakespeare. Sonnet 15*

### Постановка проблемы

Реальный комментарий к художественным текстам — по-видимому, самый очевидный и беспроблемный из всех имеющихся видов комментария, по крайней мере, в российской издательской практике. Долгое — собственно, все советское — время он был единственным комментарием, существование которого не нужно было оправдывать

и обосновывать, необходимость которого абсолютно сама собой разумелась — в силу, прежде всего, чрезвычайно низкого культурного и образовательного уровня нового массового читателя (появление такого читателя — общий процесс для всего мирового культурного пространства, начиная со второй половины XIX века). Не менее долгое время он был, по крайней мере, в России, и единственным типом комментария, почти совсем безопасным для комментатора. Учитывая же то обстоятельство, что современные академические комментаторские школы и принципы в России сложились именно в это время, доминирование реального комментария можно было бы считать в дополнительных объяснениях не нуждающимся — если бы не то обстоятельство, что он — со всеми (немалыми, впрочем) оговорками — все еще существует как доминирующий и на всем пространстве того, что можно назвать странами христианской/постхристианской культурной общности. И здесь, видимо, нужно обозначить еще одно качество реального комментария, делающего его таким абсолютно доминирующим: представление о том, что он наиболее объективен и не оказывает влияния на читающего, имея в виду только вспомогательную функцию быстро и ненавязчиво заполнить пробел в его восприятии ткани текста. Любой же комментарий, который делает больше, оказывается под подозрением — он уводит читателя в сторону понимания текста комментатором, он становится интерпретационным, он будет разным в зависимости от того, кто комментирует, а значит — субъективным.

Я даже не буду здесь выяснять, хорошо это или плохо, когда комментатор куда-то ведет читателя, когда он подает ему руку и указывает путь, как тот, кто давно знаком с местностью, тому, кто оказался здесь первый раз.

Я сосредоточусь на другом: на том, что в случае реального комментария этого якобы не происходит. Увы, это не так.

Любой комментарий оказывает влияние на читателя — и, может быть, сильнее всего влияет тот комментарий, который, вроде бы, ставит перед собой задачей именно не оказывать никакого влияния. Поскольку это влияние совсем не очевидно — то читатель легче всего под него и попадает.

Наиболее катастрофическим оказывается такое влияние, когда текст автора-символиста комментируется тем, что единственно может предложить в качестве реалии комментатор, считающий своим долгом оставаться в области реального, как он ее понимает (а не как ее понимал поэт-символист). И в случае комментирования символистских текстов, видимо, вообще необходимо ставить вопрос о *другом*

*статусе* реалии, о необходимости другого понимания комментаторами того, что есть реальное в пространстве этого типа текстов. Этот вопрос, впрочем, будет актуален и для ряда тех текстов, которые мы по привычке называем реалистическими, не уточняя, что именно мы вкладываем в понимание реализма.

Почему реальный комментарий без осмысления иного статуса реалии оказывается катастрофическим для символистских (или даже — символических, каковы практически все вершинные произведения искусства) текстов? Потому что он, сохраняя позитивистский статус реалии, переводит в другой статус *сам комментируемый текст*. Он — даже будучи самым отрывочным и непоследовательным (на что он, впрочем, практически обречен, потому что любая связность — это движение в сторону интерпретации) — *задает для текста иные реперные точки*, чем те, которые имел в виду автор — и это радикально сбивает восприятие читателя.

Но дело и не только в этом.

Разберем кратко две статьи, несомненно, очень высокого качества филологической работы, написанные в разное время, разными авторами и по совсем разным поводам, но в рамках одной методологии и горизонта исследовательских задач.

### «Легенда о зеленой палочке»

Первая — знаменитая, почти хрестоматийная, статья Б. Эйхенбаума «Легенда о зеленой палочке». Как все помнят, суть ее заключается в том, что Эйхенбаум доказывает: «муравейные братья» в детской легенде братьев Толстых о зеленой палочке — это исходно братья Муравьевы, а зеленая палочка истоком своим имеет «Зеленую книгу» (устав Союза Благоденствия) и Пестелевскую «Правду», зарытую в земле, а согласно доносу — хранившуюся в зеленом портфеле.

«Лев Толстой запомнил на всю жизнь, как однажды старший брат, Николенька, объявил младшим, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми “муравейными братьями”»; тайна эта написана на зеленой палочке, а палочка зарыта в лесу, у дороги, на краю оврага. Николеньке было тогда десять лет, Льву — пять. Прошло семьдесят лет, и Толстой рассказал в “Воспоминаниях” эту полюбившуюся ему детскую утопию, ставшую для него своего рода символом веры: “Как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта

истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает”<sup>2</sup>» [Эйхенбаум].

Это почти начало статьи Эйхенбаума — и самое удивительное здесь, что дальше анализ пойдет так, словно автор совершенно не принимает во внимание того обстоятельства, что записывает воспоминания все же очень взрослый человек и опытный писатель — а вовсе не пятилетний мальчик. При этом каждый раз, когда будет упоминаться эта Николенькина тайна — а она будет упоминаться в «Воспоминаниях» все же гораздо пространнее, чем может подумать читатель, знакомый только со статьей Эйхенбаума, — Толстой будет упоминать вместе с ней и Моравских братьев, столь виртуозно замененных Эйхенбаумом в сознании читателей на братьев Муравьевых. Эйхенбаум в этой статье, представляющей на первый взгляд образцом реального комментария, по сути, делает нечто совсем другое — он заменяет *интерпретацию*, которую дает Николенькиным словам о «муравейных братьях» Толстой, на свою собственную. При этом Эйхенбаумом даже не ставится вопроса о том, какой смысл вкладывает Толстой в предлагаемую им интерпретацию — такой вопрос — в свете возможности прояснить, «как оно было *на самом деле*», представляется совершенно несущественным.

Я здесь даже не говорю о том, что это «на самом деле» — на самом деле, в высшей степени иллюзорно и целиком основано на ряде ничем не подтвержденных «очевидных» допущений (или — допущений «очевидного»).

Посмотрим, как Эйхенбаум подводит доказательную базу под свою интерпретацию, претендующую стать реальным комментарием.

Он пишет: «Предположение Толстого, что Николенька “наслушался” взрослых или присутствовал при их беседах, поддерживается “Войной и миром” — той сценой в конце романа, где Николенька Болконский слушает рассказ Пьера о последних событиях в Петербурге. Эта сцена написана явно по следам детских воспоминаний о брате: “Кудрявый болезненный мальчик, с своими блестящими глазами, сидел никем не замечаемый в уголку, и только поворачивая кудрявую голову на тонкой шее, выходившей из отложных воротничков, в ту сторону, где был Пьер, он изредка вздрагивал и что-то шептал сам с собою, видимо, испытывая какое-то новое и сильное чувство”<sup>3</sup>».

Вот под таким же впечатлением Николенька Толстой и *мог* сочинить легенду о зеленой палочке и “муравейных братьях”. Он, *видимо*,

<sup>2</sup> [Толстой, 1952, с. 387].

<sup>3</sup> Как предположение Толстого может быть *доказательно* поддержано сценой из романа Толстого же — для меня загадка, но это еще один способ быть убедительным без всякой доказательности, среди тех способов, которые Эйхенбаум в этой статье демонстрирует.

часто оказывался в обществе взрослых и пристрастился к этому времяпрепровождению» [Там же]<sup>4</sup>.

Далее: «Толстой высказал предположение, что Николенька “наслушался о масонах” и о таинственных обрядах приема в их орден; значит, он считал, что отец был связан с масонством. Однако **ниоткуда не видно**, чтобы отец и его друзья увлекались религиозно-обрядовой стороной масонства: как и Пьер Безухов, Николай Ильич Толстой занимался масонством лишь в той мере, в какой оно могло тогда способствовать просвещению общества. Он не проявлял интереса к религиозным вопросам, но увлекался политикой и историей; **естественно предположить**, что темой взволновавшей Николеньку беседы были политические события — в том роде, как это описано в “Войне и мире”» [Там же].

Далее Эйхенбаум вводит в повествование П.И. Колошина (замечая в примечании, что Толстой не упоминает о его приездах, но это «потому, что он был тогда еще очень мал»), поскольку именно этот персонаж должен был рассказывать «о масонах» в том ключе, который предполагается очевидным автором статьи. При этом он пишет: «Но еще больше, подробнее и основательнее **мог и должен был** рассказать Н.И. Толстому один из самых близких его друзей — Павел Иванович Колошин...» «В декабре 1825 года Колошин был арестован, а в июле 1826 года выслан в сельцо Смольново, Владимирской губернии, под надзор полиции. Общение его с Н. И. Толстым, таким образом, прервалось, но ненадолго: в 1831 году он уже получил разрешение приехать в Москву для лечения, а затем и для постоянного жительства. **Можно не сомневаться**, что скоро после этого, то есть в 1832 или в 1833 году, Колошин приехал в Ясную Поляну повидать своего друга после семилетней разлуки». «Колошин, **конечно**, рассказывал Н. И. Толстому о судьбе декабристов; как человек светского круга, он, приехав в Москву, **мог** узнать подробности следствия и суда над ними. **Естественно**, что друзья, обсуждая создавшееся положение, говорили и о “Зеленой книге”, и о конституции Никиты Муравьева, и о “Русской правде” Пестеля как о трех важнейших документах декабристской эпохи. В связи с этим Колошин, **вероятно**, рассказал интересную историю поисков рукописи “Русской правды”, содержавшей основной закон будущего Российского государства». «**Допустим**, что Николенька слышал хотя бы часть беседы Колошина с отцом: слышал о “Зеленой книге” и зеленых портфелях (зеленый цвет был у декабристов цветом свободы), о **правде**, зарытой в землю, о братьях Муравьевых (о них Колошин говорил с особым уважением). Это **должно было** произвести на него огромное впечатление» [Там же].

<sup>4</sup> В цитатах здесь и далее: курсив+п/ж — выделено мной. Остальные типы выделений — выделено цитируемым автором. — Т.К.

А в конце из всех этих «естественно предположить», «вероятно», «допустим», «конечно» и «должно было» вдруг рождается гранитной несокрушимости вывод: «Так история “Русской правды” послужила основой для создания детской легенды о зеленой палочке, настолько поразившей воображение пятилетнего Льва Толстого, что он запомнил ее на всю жизнь и даже просил похоронить себя на том месте, где, по словам Николеньки, была зарыта эта палочка. При скудости материалов, относящихся к детству Толстого и к жизни его родителей, эта легенда (если верна сделанная здесь расшифровка) является любопытным свидетельством о связи его отца с декабризмом. Интерес Николеньки к вопросу о том, как сделать людей счастливыми, мог образоваться только в атмосфере постоянных бесед и споров на социально-исторические и политические темы: в этой атмосфере формировалось детское сознание Льва Толстого» [Там же]<sup>5</sup>.

Собственно, в этот момент, если у читателя и были какие-то вопросы — их уже не осталось — настолько автор исчерпывающе убедительно ответил на все, далеко упреждая и переводя в русло своего комментария интерес читателя.

Между тем, если, например, уточнить, что зеленый цвет в масонстве — это, прежде всего, цвет воскресения (цвет ветки акации на могиле Хирама) — и только вследствие этого может включать в свое семантическое поле и значение свободы — история, рассказанная Толстым (и, в том числе, желание быть похороненным на месте сокрытия зеленой палочки), уже приобретет совсем другие параметры и конфигурацию.

Но послушаем самого Толстого, так выражающего самую суть истории муравейного братства:

Расскажу только про одно душевное состояние, которое я испытал несколько раз в первом детстве и которое, я думаю, было важно, важнее многих и многих чувств, испытанных после. Важно оно было потому, что это состояние было первым опытом любви, не любви к кому-нибудь, а любви к любви, любви к Богу, чувство, которое я впоследствии только редко испытывал; редко, но все-таки испытывал, благодаря тому, я думаю, что след этот был проложен в первом детстве. Выразалось это чувство вот как: мы, в особенности я с Митенькой и

5 Я даже не говорю здесь о том, что послужившая *основой* «сделанной здесь расшифровки» легенды о зеленой палочке предполагаемая связь отца Толстого с декабризмом становится в заключение тем, что можно доказать этой самой легендой в предложенной расшифровке. Такая закольцованность аргументации, будучи незамеченной, всегда производит впечатление сокрушительной убедительности.



девочками, садились под стулья как можно теснее друг к другу. Стулья эти завешивали платками, загораживали подушками и говорили, что мы муравейные братья, и при этом испытывали особенную нежность друг к другу. Иногда эта нежность переходила в ласку, гладить друг друга, прижиматься друг к другу. Но это было редко. И мы сами чувствовали, что это не то, и тотчас же останавливались. Быть муравейными братьями, как мы называли это (вероятно, это какие-нибудь рассказы о Моравских братьях, дошедшие до нас через Николенькину Фанфаронову гору), значило только завеситься от всех, отделиться от всех и всего и любить друг друга. Иногда мы под стульями разговаривали о том, что и кого кто любит, что нужно для счастья, как мы будем жить и всех любить.

Началось это, как помнится, от игры в дорогу. Садись на стулья, запрягай стулья, устраивай карету или кибитку, и вот сидевшие-то в кибитке переходили из путешественников в муравейные братья. К ним присоединялись и остальные. Очень, очень хорошо это было, и я благодарю Бога за то, что мог играть в это. Мы называли это игрой, а между тем все на свете игра, кроме этого [Толстой, 1983, т. XIV, с. 432-433].

Полагаю, что, например, такой небольшой комментарий: «В 1722 году граф Николас Цинцендорф (1700-1760 годы) в своём поместье Гернгут (нем. *Hernhut* – Божия охрана) в Саксонии, близ Дрездена, основал колонию членов “Братства” — Моравских братьев (гернгутеров) <...> Колонисты называли себя “закваской”, которая должна сделать номинальных христиан настоящими во всём мире. Цинцендорф предполагал создать изолированные от мира небольшие общины, члены которых развивали бы личное благочестие и братские отношения, не допускающие углубления в доктринальные споры» [Исаев], — гораздо лучше бы объяснил, почему игра в муравейных братьев начиналась как путь, пребывание в пути, почему нужно было ото всех завеситься (закваска должна быть приготовлена, прежде чем ее можно будет запускать в тесто, чтобы «вскисло все»), и почему «все на свете игра, кроме этого».

Полагаю, что главная проблема «расшифровки», по факту ставшей реальным комментарием, предложенным Эйхенбаумом, вот в чем: он сосредоточивается на том, «как это было на самом деле», странным образом предполагая автора «наивным рассказчиком о прошлом», чьи ошибки памяти будет полезным исправить, — и игнорирует могучего интерпретатора, создающего из событий своей повседневной детской жизни грандиозную притчу о человеческом становлении, суть которого в том, чтобы человек научился любить и чувствовать другого как самого себя в маленькой дружеской общине — и потом перенес эту свою спо-

способность на весь мир: «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же. И как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает» [Толстой, 1983, т. XIV, с. 427–428].

### «Золотистого меда струя из бутылки текла...»

Вторая статья — тоже работа высокого качества, оцененная не только в кругу исследователей творчества Мандельштама, но и в читательских и учительских кругах. Она написана в соавторстве филологами В.П. Казариным и М.А. Новиковой и краеведом Е.Г. Криштоф. Статья называется «Стихотворение О.Э. Мандельштама “Золотистого меда струя из бутылки текла...” (Опыты реального комментария)» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

«Золотистого меда струя из бутылки текла так тягуче и долго...» — комментируется таким образом:

Мед в бутылках, конечно, не хранят, и за мед был принят поэтом и его хозяевами *бекмес* — сгущенный виноградный сок, который можно было хранить в бутылках, поскольку он не засахаривается. «Чтобы получить бекмес, виноградный сок уваривали на медленном огне до четверти его первоначального объема. В результате получался густой, тягучий сироп “золотистого”, медового цвета, который можно было долго хранить в стеклянной посуде без дополнительной стерилизации. Иногда бекмес варили из груш или яблок. Из арбузного сока изготавливали другой тип сиропа — нардек. Бекмес и нардек являлись также основой для последующего изготовления спирта» [Ваше здоровье..., 1994, с. 20].

Эта традиция сироповарения характерна в той или иной мере для всех стран средиземноморско-черноморского региона, перед которыми всегда стояла проблема сохранения и переработки обильных урожаев садов и виноградников. С депортацией крымских татар, а также армян, греков и болгар из Крыма в мае-июне 1944 года эта традиция на полуострове умерла. Что же касается, например, Турции или Грузии, то разлитые в бутылки бекмес и нардек читатель и сегодня может купить в магазинах Стамбула и Тбилиси.

Вплоть до первой половины XX века бекмес заменял обитателям Крыма дорогой сахар, и его, разливая в розетки, подавали на стол к

чаю. Именно этот момент запечатлел в своем стихотворении О.Э. Мандельштам (см. начало 9-го стиха: «**После чаю** мы вышли <...> (выделено нами. — Авт.)») [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012].

(Я специально воспроизвожу комментарий полностью, чтобы было видно, как избыточные сведения начинают задавливать интерес читателя.)

Все. Более ничего не будет сказано по этому поводу<sup>6</sup> — не потому что исследователи ничего не знают о специфике мандельштамовского образа, или о его принципах изображения времени<sup>7</sup>, или о проекции на древнегреческую вазовую роспись этой строфы Мандельштама<sup>8</sup> — все

<sup>6</sup> И прежде всего — не будет сказано того, что «мед» в русском языке в таком семантическом окружении, как в стихотворении Мандельштама, первым значением вызовет в восприятии читающего не значение «мед, собранный пчелами», а значение «мед — брага, мед — хмельной, веселящий и опьяняющий напиток». Напротив, приведенным комментарием это значение слова будет вытесняться из сознания читателя.

<sup>7</sup> После первой строфы с резко замедлившимся временем, ставшим как бы проницаемым, открытым к соединению с другим временным потоком — давно прошедшего, идет вторая строфа:

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни  
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.  
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.  
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь —

и здесь временной поток уже присутствует двумя неслиянными частями, где сторожа и собаки, единственно видные — пограничная линия, отделяющая доступное от скрытого в тяжелой бочке дня иных времен — от Бахусовых служб, к которым нет доступа, на которых звучат древние голоса древних языков — которые не поймешь, которым не ответишь из-за временного разрыва. Давно и многими отмечено совмещение у Мандельштама пространств Крыма и Эллады — здесь частный случай этого совмещения выглядит еще и как очевидное совмещение времен при сохранении между ними границы. О чем-то подобном говорит Мандельштам, описывая методу Бергсона рассматривать «явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их **пространственной протяженности**. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождаёт от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам, 1991, т. II, с. 242].

Но вот как комментируют это авторы: «Охрана виноградников традиционно набиралась из крымских татар. Этой реалией рожден последний в строфе 8-й стих (“Далеко в шалаше...”). “Голоса”, которые слышит герой из далекого шалаша, — это крики крымских татар, которые, вероятно, позволяют ему купить у них виноград или молодое вино, но незнание языка не позволяет ему ни “понять” их, ни “ответить” им» [Там же].

<sup>8</sup> См. об этом — и о мистериальном смысле образа: [Силард, 2008].

нужные статьи об этом приведены в библиографии к данной работе (или присутствуют в библиографиях упомянутых в ней статей). Но также и не потому, что они, поставив перед собою конкретную цель, не хотят говорить о том, что уже сказано. Далее они упомянут, что фраза «куда нас судьба занесла» имеет «несомненно “гомеровское” происхождение» — и сближает судьбу гостеприимных хозяев Мандельштама с судьбой Одиссея, они даже упомянут, что Одиссей прибывает в киммерийскую область, чтобы получить пророчество из уст мертвого прорицателя, вызвав его к воротам Аида, там обретающимся. Но они упомянут об этом, лишь для того, чтобы провести сравнение между услышавшим о своей судьбе Одиссеем (чьим возвращением домой заканчивается стихотворение) — и не ведающими о своей судьбе «скитальцами новейшего времени». А затем весь комментарий к первой строфе будет посвящен поверхностному психологизирующему описанию хозяйки (Веры Судейкиной), уверяющей себя и супруга, с которым предстоит вскоре развод, что им совсем не скучно и даже наоборот, чему не очень верит Мандельштам. «С учетом этих обстоятельств, жест “хозяйки” — взгляд через плечо — исследователи чаще всего толкуют как сугубо женский, даже эротический знак. Думается, что мировоззренческий смысл стихотворения подсказывает совсем другую его трактовку. Согласно народным и сакральным приметам, если человек не хочет сплести то, во что он верит и на что надеется, он должен трижды сплюнуть или бросить три щепотки соли через плечо (левое). Если же он не до конца верит в то, что декларирует, за что борется и чего добивается, ему достаточно оглянуться, чтобы погубить, как сегодня выражаются, свой “проект” (Орфей, оглянувшийся на Эвридику и потерявший возможность вернуть ее из царства Аида) или даже самого себя (жена Лота, оглянувшаяся на родной город Содом и превратившаяся в соляной столб).

Вера Судейкина не посмотрела (на кого-то), а “поглядела”, то есть — бросила взор, обратила его назад, обернулась.

Поглядев через плечо, “хозяйка” (пусть даже бессознательно) обнаружилась свое внутреннее сомнение в том, что она так горячо при встрече доказывала поэту<sup>9</sup>. Их “неполитический” разговор, их семейный “рай земной” будут в итоге разорены и сокрушены политикой, которую так старались не замечать искатели “наслаждения”» [Там же].

<sup>9</sup> Сравним — и попробуем хотя бы поставить вопрос, отсылка к чему должна считаться *реальным* комментарием в этом случае, какую *реалию* предъявляет здесь Мандельштам читателю: «Апулей в “Метаморфозах” рассказывает, что решающий момент в мистериях Изида эпохи эллинизма — это встреча с полуночным солнцем (вспомним о “ночном солнце” у Мандельштама!): кто его увидел, тот может быть уверен, что победит смерть, но

Мы видим, что комментаторы вовсе не пренебрегают возможными культурными аллюзиями — но аллюзии эти (в отличие от краеведческих сведений) достаточно произвольны и работают (как и краеведческие сведения) не на укрупнение и многослойность образа — а на его психологизированное спрямление и дробление на детали, каждая из которых сводится к тому жизненному впечатлению, из которого она, безусловно/возможно, возникла — но в стихотворение-то она включена с совершенно иной, иного плана и масштаба целью. Вспоминая строку Ахматовой, можно сказать: очень вероятно, что стихотворение *выросло* именно из этого сора — но вряд ли оно росло для фиксации и воспроизведения того же сора. А реальный комментарий в этом случае (да и вообще слишком часто) отсылает именно к тому жизненному сору, откуда писатель подхватил нужное, полностью его преобразовав в системе сотворенного текста/мира. Все приводимые сведения сами по себе интересны и даже полезны — только они не соразмерны комментируемому тексту.

Далее описываются почвы Крыма, чтобы объяснить, почему сад коричневый; тип высадки виноградных лоз, позволяющий возникнуть ассоциации со всадниками — и так далее. И окончательным разрушением мандельштамовского образа становится финал данной работы, когда авторы «разгадывают загадку» соединения им в последней строфе:

Золотое руно, где же ты, золотое руно?  
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,  
И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем полный,

— золотого руна и финала странствий Одиссея, которые, по словам авторов, представляют собой «греческие мифы из разных эпох». Оказывается, все дело в том, «что анализируемое стихотворение является систематическим сводом не только зрительных образов, накопившихся у поэта за время пребывания в Алуште, но также своеобразным **конспектом событий и тем разговоров той встречи**, которая состоялась на даче, где снимали комнату Судейкины. Написав свое стихотворение, поэт дарит его автограф своим радушным хозяевам с полным их именованьем и точным указанием даты и места создания. Он вручил им автограф не только как знак благодарности за проведенный

взглянуть на него следует лишь через плечо. В эту эпоху появляется множество изображений людей, чаще всего женщин, бросающих взгляд через плечо: такой взгляд означал освобождение от требований фатума, а значит, и от смерти и от заключения в тюрьме этого мира» [Силард, 2008, с. 173–174].

вместе вечер, но и как *своеобразный (полностью понятный только им) отчет или памятную запись того, что они вместе делали и о чем они говорили*. В числе тем разговора, как мы уже выяснили, были мечты о скорейшем возвращении домой, о литературе и искусстве, об истории и современном дне Тавриды, о смысле скитаний Одиссея, о верности и домашнем тепле. Нет сомнения, что в кругу тем долгого разговора была и тема “золотого руна”, которую включает в свой конспективный отчет поэт» [Там же].

Читателю больше не о чем спрашивать, и реальный комментарий таки основательно заслонил для него возможность почувствовать, что странное сочетание это в последней строфе — о том, что любое странствие, *неважно, вольное или невольное*, — это преображающее движение, трансформация человека (в алхимии мифы о золотом руне были одним из языков описания Великой работы<sup>10</sup>, и уж конечно это имели в виду аргонавты-младосимволисты), что Одиссей — невольный странник, вынес из своего пути не меньше, чем вольный странник Ясон. Что он научился не *быть* в пространстве и времени — а *содержать* их в себе, стал не игральцем судьбы — а ее вместилищем — и, да, от киммерийского мрачного входа в Аид, на который и глядела через плечо хозяйка в остановившемся времени первой строфы (Аид — это всегда низшая, первая и неизбежная точка пути посвящения), их пути, пусть и невольные — всегда будут путями аргонавтов, ищущих свое истинное бытие, ищущих настоящих себя в плавании по волнам и временам этого мира.

Нет, авторы вовсе не злоумышленники, и я совсем не лукавлю, когда говорю о том, что перед нами — работа высокого уровня. Их вывод: «При таком подходе к стихотворению (оно является своеобразным конспектом-темником разговоров, которые вели участники встречи) мы должны по-новому проанализировать его содержательную сторону, осознавая, что логика образного ряда отражает не мифологические параллели сами по себе, а современную, актуальную для человека 1917 года полемику о судьбе человека и России» [Казарин, Новикова, Криштоф, 2012], — взывает к новому прочтению и анализу стихотворения уже на другом уровне.

Но вот это повторяющееся сведение текста к тем впечатлениям, которые послужили — после радикальной переплавки в душе поэта — основой огромного философского полотна (уместившегося в несколько строф) о глубинной судьбе человека во все времена, — оно уже сделало свое дело для слишком многих читателей, вполне удов-

<sup>10</sup> См. об этом, например: [Канселье, 2002, с. 151–177].

летворенных ответами на вопросы «почему?» и «откуда?», чтобы еще спрашивать «зачем?» и «для чего?».

### Достоевский и его способ работы с реальией

В рассказе «Мужик Марей» Достоевский как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности, для того, чтобы создать его *истинный* образ в художественном тексте:

«Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу выросло в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, *главное, поправляя* его, *поправлял* беспрерывно, в этом состояла вся забава моя» [Достоевский, 1972–1990, т. XXII, с. 47].

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Данный пассаж, кстати, указывает нам на способ анализа, адекватный способу построения текста Достоевского: именно деталь, почти неприметная черта может и должна становиться его отправным пунктом, и, следуя за приключениями этой детали, мы способны будем воспроизвести линии смыслов, заложенные в текст писателем. Целостный анализ можно начинать с любой мелочи, поскольку все в тексте оказывается сцеплено и сплетено друг с другом, и не просто сцеплено, но этой мелочью и порождено, из этой мелочи и вырастает.

*Цельное и сильное* впечатление подлежит авторскому анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл, обнаруживаются «концы и начала», не явленные читателям в «насущном видимо-текущем», если изложить его так, как оно протекало, но могущие быть обнаруженными там художником, «имеющим глаз» — и затем путем *придания новых черт* этот смысл, этот фундамент, эта основа мироздания, первоначально заметные лишь автору, все более *проявляются* в цельной картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, автор не изменяет, не искажает, а *поправляет*, проясняет картину, позволяя выявиться смыслу предельно отчетливо, — так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Эта обеспеченная *поправленной* реальией способность читателя к полному пониманию авторского замысла, или как мы бы сейчас сказали, к абсолютно адекватной интерпретации, для Достоевского становится

Интересно, что в цитируемом в предыдущем абзаце высказывании Достоевский утверждает принципиальное сродство структуры образа реальности со структурой образа великого художественного произведения: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Нам знакомо одно лишь *насущенное видимо-текущее* (замечательное обозначение Достоевского для *исключительно внешнего* плана реальности, для факта в его позитивистском восприятии — Т.К.), да и то понаглядке, а *концы и начала* (так он обозначает *внутренний* план реальности, не говоря уже о том, что это — и «непрямое» (на самом деле — более чем прямое) обозначение самого Христа, Который есть «Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8) и Который для Достоевского — основа и цель, глубина и конечный смысл всякой реальности — Т.К.) — это всё еще пока для человека фантастическое» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III. Два самоубийства [Достоевский, 1972–1990, т. XXIII, с. 144–145]).

В силу этого принципиального сродства факты действительной жизни и не нуждаются в коренной переработке, но лишь в *поправлении* — и это отнюдь не делает Достоевского «документалистом» и не лишает целостности художественное произведение, которое, казалось бы, может быть представлено как мозаика из таких «поправленных» фактов. Поправленные факты, во-первых, — это факты иного уровня осмысления, иного масштаба проявления; поправленная реальность становится символом — и самое бессмысленное для читателя, что может сделать комментатор, — это свести свое объяснение к презентации первоначальных, *непоправленных* фактов. При комментировании текстов указание на факты-прототипы должно сопровождаться анализом этих «поправлений» художника — в противном случае такой коммен-

единственным истинным критерием *художественности*: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» [Достоевский, 1972–1990, т. XVIII, с. 80].



тарий действительно будет «рассыпать» художественное произведение и дезориентировать читателя, радикально отвлекая его внимание от авторского замысла. А во-вторых, эти поправленные факты, в силу открытой в них глубины, создают сложнейшие связи внутри текста на всех возможных уровнях интерпретации. И предлагаемый читателю комментарий должен помогать увидеть — а не нивелировать — эту глубину и эти связи.

Посмотрим, что это значит, на конкретных примерах.

### «Преступление и наказание». Адрианополь

Свидригайлов в хрестоматийном романе «Преступление и наказание» во время своего последнего пути останавливается в гостинице, имя которой — «что-то вроде Адрианополя» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 388]. Как это комментируют ответственные комментаторы, все же пытающиеся соотнести комментируемую реалию (пусть и понимая ее вполне позитивистски) с текстом? Примерно так: «Целый ряд гостиниц Петербурга носил названия городов, — была, допустим, гостиница “Вена”, была гостиница еще такая-то. Собственно гостиницы “Адрианополь” не было, но вот там рядом, возможно, на том месте, где как раз находится Свидригайлов, была гостиница с таким-то названием (скажем, “Александрия”)<sup>12</sup>.

Вот это то, что понимается под реальным комментарием на практике. Кажется, что особенно больше сообщать нечего.

Но часто читателю даются абсолютно бесполезные для него сведения. Вот, например, комментарий С.В. Белова: «“...где-то, уже в конце проспекта, он заметил <...> одну гостиницу деревянную <...> и имя ее <...> было что-то вроде Адрианополя”, Адрианополь — греч. название г. Эдирне в Турции. Гостиницы с таким названием в Петербурге не было» [Белов, 1984].

Впрочем, нечто важное тут имплицитно сказано: Достоевский дает гостинице *не существовавшее в реальности имя*. Это значит, что он «поправил» географическую «разметку» города таким образом, чтобы сквозь нее высветился некий метафизический смысл.

Путь Свидригайлова в конце романа — это уже совершенно метафизический путь, путь, конечно, и по улицам Петербурга, но одно-

<sup>12</sup> Я примерно пересказываю то, что говорила по этому поводу в личной беседе Г.Ф. Коган, известный комментатор «Преступления и наказания». К сожалению, далеко не все подготовленные ею комментарии входили в результате в вышедшие из печати издания.

временно этот путь лежит в абсолютно другом пространстве, и это уже неоднократно показано исследователями<sup>13</sup>. Но здесь есть еще одна чрезвычайно интересная вещь. Дело в том, что вообще весь роман «Преступление и наказание» существует в очень мощном напряжении между пространством христианства и пространством нехристианским — пространством языческим, дохристианским. За персонажами романа, как правило, в высказываниях о них других персонажей, начинают проступать их прототипы из эпохи первохристианской. Например, поручик Порох говорит Раскольникову: «Вам все эти красоты жизни, можно сказать, — nihil est, аскет, монах, отшельник!..» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 407] — высказывание, очевидно сопряженное с грезой Раскольникова (перед совершением преступления) о Египетской пустыни — месте, прославившемся древним монашеством. Или Свидригайлов говорит: «Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы улыбалась, когда ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и в пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 365].

Этот вот пласт, так сказать, древняя «подкладка» образов героев, постоянно подспудно присутствует в романе. И, как правило, за одним и тем же героем, за одним и тем же местом, за одним и тем же событием романа стоит два его метафизических инварианта — христианский и языческий. То есть — герою как бы всегда предоставляется возможность выбора в ту или другую сторону. Всякое место, событие, герой романа потенциальны и, так сказать, двусторонне потенциальны<sup>14</sup>.

Например, так называемая «сцена изнасилования», один из ин-

<sup>13</sup> См., например: [Мейер, 1967; Епишев, 2003].

<sup>14</sup> Эта структура будет воспроизведена (хотя будет при этом служить несколько иным задачам) Достоевским в следующем за «Преступлением и наказанием» романе «Идиот». За Настасьей Филипповной одновременно будет «маячить» образ Афродиты — и Богоматери. За сестрами Епанчиными — образы трех граций и трех добродетелей св. Франциска. См. об этом подробнее: [Kasatkina, 2012, с. 64–81]. На русском языке см. здесь: [Касаткина, 2015].

вариантов которой, данный Свидригайловым (Дуня-мученица), был приведен выше. Но Свидригайлов же дает и языческий инвариант развития этой сцены, в той же беседе с Раскольниковым, прямо перед «сценой изнасилования». Он дает его вскользь, говоря: «Даже весталку можно соблазнить лестью» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 366]. Б.Н. Тихомиров в своей замечательной книге дает здесь такой комментарий: «Весталки <...> — жрицы римской богини Весты, дававшие при посвящении строгий обет целомудрия, при нарушении которого их заживо закапывали в землю» [Тихомиров, 2005, с. 382]. Этих сведений, однако, недостаточно, чтобы понять, что перед нами языческий инвариант развития «сцены изнасилования», который чуть-чуть не был реализован. Дело в том, что при нарушении обета целомудрия наказывали не только весталку, но и соучастника преступления — его казнили. Когда Дуня вытаскивает револьвер, чтобы выстрелить в Свидригайлова, этот инвариант и проступает сквозь текст: Свидригайлов будет казнен Дуней, а саму ее, несомненно, ждет в этом случае каторга — ибо, как здраво объяснил ей Свидригайлов, доказать покушение на насилие она не сможет. Каторга же для Достоевского на протяжении всего его творчества неизменно ассоциировалась как раз с «погребением заживо».

Так вот, каковы же в романе инварианты этого места — гостиницы «Адрианополь» — или, вернее, и, как всегда у Достоевского, сокрушительно точно, «*что-то вроде* Адрианополя» (и еще и поэтому бессмысленно разъяснять читателям, что такое Адрианополь — речь в тексте очевидно идет *не совсем о нем*)?

Раскольников, как нам со всей определенностью сообщено, в своем последнем странствии пойдет в Иерусалим. «Он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 405]. Последние пути Раскольникова и Свидригайлова слишком явно сопоставлены — и противопоставлены автором. Что же такое на этом фоне Адрианополь? Адрианополь — это, во-первых, новые кварталы Афин, выстроенные во времена императора Адриана. Император Адриан был, помимо всего прочего, еще и посвященным в Элевсинские мистерии и даже иерофантом, хотя это было формально запрещено для иноземца. Со старым городом эта часть соединялась существующей и поныне аркой, на одной стороне которой находилась надпись: «Это Афины, прежний город Тезея», а на другой: «Это город Адриана, а не Тезея» (и это для нас очень интересно, потому что мы видим здесь в реальности воспроизведенную структуру двух разных городов, стоящих за одним именем города). При таком соотношении

перед нами явное указание на языческий мир, в котором существует Свидригайлов.

Но здесь есть еще одна возможность соотнесения, во много раз увеличивающая значение этого названия гостиницы, раз мелькнувшего в тексте. Дело в том, что в честь императора Адриана было названо (а вернее — переименовано) несколько городов, и не все они назывались Адрианополями.

Нужно отметить, что Достоевский мог рассчитывать на то, что нижеследующая история известна даже его читателям из низших слоев, поскольку она периодически воспроизводилась в различных изданиях житий святых. «По разрушении Иерусалима Титом, сыном Веспасиана, — рассказывается, например, в «Житии св. великомученика Прокопия» (день памяти 8/21 июля) — когда прошло довольно много лет, римский император Адриан, которому при рождении было дано имя Элий, пожелав снова воздвигнуть город на месте разрушенного Иерусалима, наименовал его своим именем — Элия и воспретил эту Элию называть Иерусалимом. Он был весьма враждебен христианству и покушался не только истребить с земли пресвятое имя Христова, но хотел, чтобы предано было совершенному забвению и то самое место, где пострадал Христос. Поэтому он и назвал Иерусалим Элией» [Жития святых, 2002, с. 409]. При этом на месте Голгофы были возведены языческие капища и *святилище Афродиты*, позже, при Константине, разрушенные до основания, в результате чего была обнаружена пещера — место погребения Спасителя<sup>15</sup>. Так сквозь языческий город вновь начал проступать Иерусалим Христа. Однако образ Свидригайлова — это образ человека, поставившего в себе на месте погребения и воскресения Спасителя — святилище Афродиты, возжегшего в себе на месте света образа Божия — синий огонек сладострастия.

Таким образом, мы здесь реально видим, как парадоксально расходятся — пространственно не расходясь — пути персонажей. Один все-таки идет в Иерусалим, а другой, оставаясь на ночь в гостинице с именем «что-то вроде Адрианополя» — в Элии, идет как бы совершенно в другом *направлении*. Вернее даже сказать, что сам город Санкт-Петербург преображается в момент покаяния Раскольникова, принимающего крестную муку, в Иерусалим, а во время последней ночи Свидригайлова — в языческую Элию. Находясь в одном месте, герои дают проявиться разным инвариантам этого места.

Или можно сказать иначе: Свидригайлов и Раскольников существуют в одном реальном пространстве, за которым встают два раз-

<sup>15</sup> См., например: [Колпакова, 2004, с. 58].

ных, два *противоположных* онтологических образа. Надо сказать, что и за земным Иерусалимом в Апокалипсисе скрываются (или открываются) две полярные духовные реальности: с одной стороны, это новый «святой Иерусалим», «великий город», нисходящий «с неба от Бога» (Откр. 21, 10 и далее); с другой стороны, это «великий город», «который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11, 8). Достоевский это качество пространства «наличной действительности» — но при этом — непривычного нам уровня, пласта наличной действительности — воспроизводит в романе последовательно и адекватно.

Эта почти невероятно двоящаяся за героями панорама одного и того же — и при этом совсем разного — города будет воспроизведена Достоевским и на уровне Санкт-Петербурга, по которому они перемещаются в одно и то же время — но при этом один — по выжигаемому палящим солнцем пыльному и смрадному городу, а другой — по влажному, мокрому, сумрачному/сумеречному, водяному, холодному. И это важно для читателя, так как, по авторскому замыслу, Свидригайлов вовсе не «двойник» Раскольникова (как давно уже принято считать, безмысленно распространяя не самую удачную идею Бахтина на структуру образов всех произведений Достоевского). Перед нами, в сущности, два главных героя и две параллельные истории<sup>16</sup>, у которых совпадают очень многие формальные моменты — и все же это полярно противоположные истории: **одна о человеке, который на наших глазах совершил преступление и был спасен, другая — о человеке, который на наших глазах не совершил задуманного преступления (растления Дуни) — и погиб.**

Таким образом, одна маленькая и почти незаметная деталь может серьезно повлиять на степень понимания читателем авторского замысла.

Думаю, на данный момент очевидно, что в описанном случае реальным комментарием следует признать не сообщение о городе, в кото-

<sup>16</sup> Это было очевидно для исследователей, не находившихся под воздействием идей Бахтина. Вот что пишет Н.П. Анциферов: «В романе “Преступление и наказание”, в самом “Петербургском романе” — город трактуется Достоевским как ад, в “кругах” которого томятся страждущие души. В этом романе два преступления и два наказания, в нем караются два греха: грех гордыни (тема Раскольникова) и грех сладострастия (тема Свидригайлова). Каждой из этих тем соответствует особый городской ландшафт. Раскольников дан на фоне раскаленного и душного Петербурга. Свидригайлов — на фоне призрачного города, мокрого и темного. Оба городских ландшафта, как и оба героя, выражают различные грани единого города. <Достоевский заканчивает свой роман, как и Данте свою поэму, обращением к абсолютной любви>» [Анциферов, 2009, с. 489].

ром сравнительно не так давно по отношению ко времени написания романа (в 1829 году) был заключен Адрианопольский мир, и не прочие скудные или пространные географические или геополитические указания. Реальный комментарий первого уровня в данном случае — это история города Элии Капитолины.

Однако если будет доказано, что Достоевский имел в виду каким-то образом и современный Адрианополь, — а доказать это можно только одним способом — показать, что это несет реальную смысловую нагрузку в романе, — то эти сведения, конечно, надо будет включать в реальный комментарий. Ведь совсем не обязательно комментируемая реалия произведения должна иметь за собой только одну отсылку на только одну реалию, на одну реальность. Деталь Достоевского очень часто обладает нешуточным смысловым объемом<sup>17</sup>.

### Свидригайлов

Еще несколько слов в связи с вышесказанным — о комментировании самой фамилии «Свидригайлов» и об опасности для читателей столь соблазнительных для исследователя открытий из области современной роману периодики. Из издания в издание, начиная с полного собрания сочинений, переходит следующий текст: «Газета “Искра”, сообщая в 1861 г. в разделе “Нам пишут” о “фатах, бесчинствующих в провинции”, — Бородавкине (“фат вроде пушкинского графа Нулина”) и его левретке “Свидригайлове”, так характеризовала последнего: “Свидригайлов — чиновник особых или, как говорят, *особенных*, или, как еще выражаются, *всяких* поручений... Это, ежели хотите, фактор <...> человек тёмного происхождения, с грязным прошедшим, личность отталкивающая, омерзительная, для свежего честного взгляда, вкрадчивая, вползающая в душу <...> У Свидригайлова всё в руках: он и председатель какого-то нового комитета, нарочно для него придуманного, он участвует и в ярморочном, он ворожит и по коннозаводству, он всюду <...> Нужно ли сочинить какую-нибудь каверзу, перенести куда следует сплетню, подгадить... на это один готовый и талантливый человек — Свидригайлов; нужно ли сорвать с кого-нибудь за место или по делу крупную, задушевную взятку; нужно ли приобрести хорошенькую гувернантку... Гм! Для всего этого самый сметливый фактотум, самый расторопный посредник — Свидригайлов...

<sup>17</sup> Таким способом — совмещения разных пластов и уровней значений реалии — строит свой комментарий к роману Б.Н. Тихомиров. См. его дополненное издание: [Тихомиров, 2016].

И эта низкая, оскорбляющая всякое человеческое достоинство, ползающая, вечно пресмыкающаяся личность благоденствует: строит дом за домом, обзаводится лошадьми и экипажами, кидает ядовитую пыль в глаза общества, на счет которого жиреет, бухнет, как грецкая губка в мыльном растворе...” (И, 1861, 14 июля, № 26 <...>)» [Достоевский, 1972–1990, т. VII, с. 368].

Комментаторы Г.Ф. Коган и Г.М. Фридлендер вводят этот комментарий в высшей степени корректно — при упоминании имени Свидригайлова еще не знающим его Раскольниковым в качестве *имени нарицательного*, сообщая тем самым, что имя «Свидригайлов» было известно читателям Достоевского *и в таком качестве*. Но, поскольку в комментариях о значении фамилии зачастую больше ничего не сообщается, читатель бывает склонен *перенести характеристику с имени нарицательного на имя собственное*, что очень сильно затемняет и искажает восприятие и понимание персонажа — и без того сложного для понимания.

Очевидно, что Достоевский при использовании фамилии отсылает нас к хорошо известному (во всяком случае — образованному кругу, читавшему «Историю» Карамзина) литовскому князю Свидригайле, но долгое время не понятен был смысл этой отсылки. Важное замечание по поводу ее возможного значения, существенное и для предыдущего раздела об «Адрианополе», делает Б.Н. Тихомиров: «Может быть, единственное, на чем стоит заострить внимание, это то, что Свидригайло — имя *языческое*, данное при рождении; в крещении его имя — Болеслав. Но в истории языческое имя заслонило и вытеснило христианское. В персонаже Достоевского также явлена победа дохристианского, языческого начала в человеке» [Там же, с. 326].

Я полагаю, что есть еще очень важный момент, который тоже следовало бы отметить, и он сформулирован в «Истории России» Иловайского, книге, вышедшей много позже издания «Преступления и наказания», но суммировавшей и описавшей те процессы, что происходили в исторической науке много раньше ее выхода: «Польские историки того времени изображают Свидригайла человеком буйного нрава и ограниченного ума, сильно преданным пьянству и вообще ни к чему не способным. Писатели нового времени видят в этом изображении явно пристрастное, несправедливое отношение и даже черную клевету на человека, который явился врагом унии с Польшей и усердным поборником Литовско-Русской самобытности; в доказательство чего приводят ту особую преданность, которую постоянно оказывали ему русское боярство и русское население вообще, несмотря на все превратности его судьбы» [Иловайский].

Для Достоевского очевидно важна была та неопределенность и противоречивость оценок, вплоть до противоположных, которые давались этой исторической фигуре — поскольку именно эта неясность, противоречивость и оборачиваемость любых суждений о его персонаже — одна из существеннейших черт изображения Свидригайлова в романе.

### «Записки из подполья»: Эпиграф ко второй части

Когда из мрака заблужденья  
Горячим словом убежденья  
Я душу падшую извлек,  
И, вся полна глубокой муки,  
Ты прокляла, ломая руки,  
Тебя опутавший порок;  
Когда забывчивую совесть  
Воспоминанием казня,  
Ты мне передавала повесть  
Всего, что было до меня,  
И вдруг, закрыв лицо руками,  
Стыдом и ужасом полна,  
Ты разрешилася слезами,  
Возмущена, потрясена...  
И т.д., и т.д., и т.д.

*Из поэзии Н.А. Некрасова*

Эпиграф этот, как нам непременно сообщают в комментариях, есть первая часть стихотворения Николая Алексеевича Некрасова (1845/1846 года), которое рассказывает о восстановлении человеческого достоинства падшей женщины, о социальном «воскрешении» ее молодым человеком с «новыми», «передовыми» идеями. Конечные строки этого стихотворения процитирует подпольный в своих мечтах о том, как он «спасает» Лизу: «Но теперь, теперь — ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты — прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно

Хозяйкой полною войди» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 167].

Казалось бы, нам больше не о чем спрашивать: эпиграф из стихотворения о падшей женщине и ее «восстановлении» предшествует повести о падшей женщине и герое, который, мечтая о том, как будет спасать и восстанавливать ее, на самом деле ее окончательно унижает,



растаптывает и оскорбляет. Нам как бы показывают огромную разницу между мечтой, идеей — и жизнью, между легковесным намерением — и непомерной тяжестью даже хотя бы попытки осуществления этого намерения.

Вот какой комментарий дается по этому поводу в полном собрании сочинений: «Второй части “Записок из подполья” — “По поводу мокрого снега” — в качестве эпиграфа предпосланы стихи Некрасова “Когда из мрака заблужденья” (1845). Тема этого стихотворения варьируется и в повести, где она подвергается, однако, глубокому переосмыслению <...>, включающему в себя сочувственное и одновременно полемическое отношение к ней. Конфликт между Лизой — носительницей “живой жизни”, и “мертворожденным” “небывалым общечеловеком”, “парадоксалистом” из подполья, кончается нравственной победой героини. Ее простая человечность посрамляет героя и обнаруживает в нем черты страдающего и затравленного человека, озлобленность и мстительность которого являются лишь внешней позой, доставляющей ему самому внутренние страдания» [Достоевский, 1972-1990, т. V, с. 381].

Однако такой «прямолинейный» комментарий, хотя он, казалось бы, здесь очевиден и бесспорен (я имею в виду *даже* саму констатацию того, что это именно конкретное стихотворение 1845 года) — это тот случай, когда останавливаясь на ближайших и очевидных смыслах и соответствиях, мы теряем те смыслы и значения, которые писатель вносит в цитируемый текст, изменяя его — хотя бы просто тем, что его *сокращает*. Тем самым мы, кстати, по сути, отказываемся от рассмотрения внесенной в текст цитаты как полноправного элемента этого текста, и рассматриваем ее лишь как вторжение того текста, к которому отсылает цитата, в текст, где она процитирована. То есть — мы отказываемся воспринимать ее в новом качестве и в новых устанавливаемых ею связях с ее новым текстом.

Если мы прочтем отрывок, предложенный нам Достоевским, так, как он нам здесь дан, представив, что мы ничего не знаем о его продолжении, мы отчетливо увидим сцену спасения души (а не женщины; в отрывке о *женщине* ничего не говорится — только о *душе*) — **Спасителем**. И средством этого спасения служит *исповедь*, которая передается как *повесть* (как исповедь и как повесть будет внутри самого текста Достоевского жанрово обозначена именно вторая часть «Записок из подполья»). И тогда, помимо всего прочего, для нас станет очевидной ситуация заложенного еще в эпиграфе оборачивания пары Спаситель — спасаемая (образ Христов — душа человеческая), потому что ведь Спасителем в этой истории в конечном итоге становится Лиза, а

спасаемой — душа подпольного, выбившаяся-таки вновь из подполья в конце «Записок...» именно благодаря переживанию и переосмыслению когда-то (16 лет назад) произошедшей истории.

Как только мы увидим сцену спасения души Спасителем в эпиграфе — нам будет непонятно, каким образом мы могли ее прежде не заметить — потому что она абсолютно очевидна. Так вот, не заметить мы ее могли по одной-единственной причине — потому что ее заслонял от нас *контекст*. Сразу восстанавливаемый контекст давал иллюзию понимания, поскольку давал, по видимости, все объяснения и ответы на вопросы, зачем и почему здесь присутствует этот эпиграф. И хотя ответы эти были весьма поверхностны, самим своим наличием они мешали нам спрашивать дальше. (Хочу заметить, что сказанное имеет непосредственное отношение к постановке проблемы о возможном *вреде* реального комментария для читателя.)

Из этого примера мы видим, что контекст, конечно, имеет огромное значение для понимания текста — но одновременно он вполне способен и радикально закрыть нам доступ к пониманию, за исключением самого поверхностного.

Как всегда, Достоевский здесь оставляет для нас зацепки в виде непонятностей, которые должны бы, по идее, вывести нас из состояния уверенности в том, что обратясь к очевидному контексту, мы уже все поняли. И это именно те элементы, которые вносит в цитату тот, кто ее цитирует, устанавливая ее связи — и придавая ей значения — в новом контексте, то есть — делая ее полноправной частью нового (а не прежнего) текста.

Во-первых, это воспринимаемое как ерническое или ироническое «и т.д., и т.д., и т.д.». Между тем, это «и т.д.» есть, несомненно, не указание на дальнейший опущенный текст (как оно воспринимается, если мы читаем его в свете первоначального контекста цитаты), а — в аспекте спасения души Спасителем — есть всего лишь указание на неизбежную неоднократность и повторяемость этого описанного выше процесса извлечения души из мрака и ее покаяния во внезапно дарованном свете. То есть — указание на то, что исповедь, которая должна бы быть метанойей, *радикальной* переменой, осуществляется в этом качестве лишь путем многократных возвратных движений. Эта *повторяющаяся* исповедь, повторяющееся извлечение души из мрака есть часть повседневной жизни (и существо и средоточие мистической жизни) всякого практикующего христианина (и православного, и католика). Это «и т.д.», кроме всего прочего, прекрасно воспроизводит, кстати сказать, поход верующего на исповедь все с одной и той же запиской с перечислением своих прегрешений в кармане, то есть —

неизбежную (при определенном жизненном настрое) регулярную второяемость прегрешений.

А во-вторых, это указание на то, откуда взят отрывок. Достоевский, с одной стороны, не указывает на конкретное стихотворение, с другой — не обозначает просто имени автора, как это было бы логично, учитывая, что стихотворение это называется по своей первой строке. Он пишет «из поэзии Н.А. Некрасова». То есть — почему-то дает отсылку не к конкретному стихотворению, а ко всему корпусу поэзии Некрасова.

А в корпусе поэзии Некрасова одно из самых важных для Достоевского стихотворений (что видно и из его много позже написанной статьи, посвященной смерти Некрасова, в «Дневнике писателя») — это совсем недавнее по отношению к времени создания «Записок из подполья» стихотворение «Рыцарь на час» (1862), посвященное как раз и именно исповеди самого героя, его мечтательным устремлениям, разрешающимся ни во что и заканчивающееся, как последним приговором, строками:

Суждены вам благие порывы,  
Но свершить ничего не дано.

Заметим, что это столь странное со всех точек зрения «и т.д., и т.д., и т.д.» абсолютно однозначно отсылает нас к «Рыцарю на час» еще и за счет того, что в нем отчетливейшим образом воспроизводятся метр и ритм этого стихотворения<sup>18</sup>.

Таким образом, относя приведенный отрывок ко всему корпусу произведений Некрасова, Достоевский на глубинном уровне совершенно меняет его значение, *не уничтожая при этом значения поверхностного и очевидного*.

Надо заметить, что это принцип построения текста в «Записках из подполья»: последующее толкование не устраняет толкование предыдущего уровня, в тексте работают все уровни толкования, которые мы можем просмотреть.

Достоевский делает этот поэтический отрывок описанием попытки спасения героем своей собственной души в акте исповеди (в самом тексте «Записок...» нам представлена однократная исповедь — но она отнюдь не случайно заканчивается, по сути, так же, как и отрывок из Некрасова: «и т.д., и т.д., и т.д.» — «Впрочем, здесь еще не кончаются

<sup>18</sup> На это в процессе обсуждения данного текста, прозвучавшего как доклад на Старорусских чтениях «Достоевский и современность» 2016 года, обратили внимание А.Л. Гумерова и В.С. Сергеева.

«записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 179]). Этим он радикально меняет ракурс, уровень восприятия, реперные точки, определяющие последующую интерпретацию текста читателем — словом, все то, что мы так неосторожно заслоняем простым реальным комментарием: «Стихотворение Н.А. Некрасова 1845 (или 1846) года».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анциферов, 2009 — Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций / сост., подгот. текста, послесл. Д.С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.

Белов, 1984 — Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М.: Просвещение, 1984. 204 с.

Ваше здоровье..., 1994 — Ваше здоровье! Энциклопедия напитков. Киев: Орион, 1994. 364 с.

Достоевский, 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Жития святых, 2002 — Жития святых. М.: Трифонов Печенгский монастырь, Ковчег, 2002. 1184 с.

Канселье, 2002 — Золотое руно // Канселье Э. Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской Практике / пер. с франц. Веков К.А.; предисл. Фомин О. М.: Энигма, 2002. С. 151–178

Иловайский — Иловайский И.Д. История России: в 5 т. Т. 2: Московско-Литовский период или собиратели Руси. URL: [http://dugward.ru/library/ilovayskiy/ilovayskiy\\_istoriya\\_rossii\\_t2\\_sobirateli.html#007](http://dugward.ru/library/ilovayskiy/ilovayskiy_istoriya_rossii_t2_sobirateli.html#007) (дата обращения: 15.04.2022).

Исаев — Исаев С.А. Моравские братья // Энциклопедия «Всемирная история». URL: [http://w.histrf.ru/articles/article/show/moravskiie\\_bratia](http://w.histrf.ru/articles/article/show/moravskiie_bratia) (дата обращения: 15.04.2022).

Казарин, Новикова, Криштоф, 2012 — Казарин В.П., Новикова М.А., Криштоф Е.Г. Стихотворение О.Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (Опыты реального комментария) // Знамя. 2012. № 5. С. 203–212.

Колпакова, 2004 — Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 524 с.

Мандельштам, 1991 — Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1991. Т. 2. 756 с.

Мейер, 1967 — Мейер Г.А. Свет в ночи (О «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. 517 с.

Епишев, 2003 — О. Николай (Епишев). Духовно значимые детали в композиции романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Ф.М. Достоевский и Правосла-

вие. Публицистический сборник о творчестве Ф.М. Достоевского. М.: К единству!, 2003. С. 233–317.

Силард, 2008 — *Силард Л.* Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции (СПб.; 4–6 сентября, 2006 г.). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. С. 168–189.

Тихомиров, 2005 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 468 с.

Толстой, 1952 — *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. («Юбилейное издание»). М.: Гослитиздат, 1952. Т. 34. 624 с.

Толстой, 1983 — *Толстой Л.Н.* Воспоминания // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 14. С. 378–435.

Эйхенбаум — *Эйхенбаум Б.* Легенда о зеленой палочке. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/ejhenbaum-legend-a-o-zelenoj-palochke.htm> (дата обращения: 15.04.2022)

Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* *The Idiot: The space of freedom* // *Kasatkina T.* Christ lives in you. Dostoevsky. The image of the world and of man: Icons and Paintings / preface by Julián Carrón, trans. of Maria Corrigan. Itaca: Castel Bolognese, 2012. Pp. 64–81.

## «ЕСЛИ НЕ ВСЕ [СЛОВА], ТО, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ, СУТЬ ИХ»: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «НОВОЙ ЖИЗНИ» ДАНТЕ

**Информация об авторе:** Катерина Корбелла, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-5996-0127>

E-mail: [cate.corbella@gmail.com](mailto:cate.corbella@gmail.com)

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема соотношения интерпретации текста «Новой жизни» Данте Алигьери как определения его сути и комментариев к отдельным его отрывкам. Исходной точкой анализа послужила работа литературоведа Луиджи Валли «Тайный язык Данте и Верных любви» (1930 г.), в которой автор предлагает воспринимать итальянскую поэзию Средневековья как явление эзотерического характера. Анализ отдельных глав «Новой жизни», осуществленный Л. Валли, сопоставляется с комментариями, которые мы находим в более поздних изданиях под редакцией М. Коломбо (1993 г.) и Д. Пировано (2015 г.); эти издания привлекаются к рассмотрению как предлагающие читателю наиболее качественный комментарий среди изданий подобного типа.

Анализ избранных фрагментов рассказа демонстрирует стремление Валли найти для каждого элемента текста обоснование, которое не противоречило бы целостному толкованию произведения, а, наоборот, обогащало бы его. Этот процесс часто оставляет перед читателем открытые вопросы, призывая его в поисках ответов все дальше углубляться в текст. Герменевтической работе Валли противопоставляются современные издания: несмотря на изобилие представленного в них фактического материала, в большинстве случаев комментаторы не помогают читателю проникать в произведение в его целостности. Препятствует этому движению вглубь, прежде всего, постоянная попытка заставить читателя следовать одновременно по двум путям — биографическому и символическому.

В заключительной части, где рассматриваются высказывания каждого из трех авторов о сути «Новой жизни», показано, что расхождение биографического и символического в комментариях к отдельным фрагментам рождается от изначального искажения смысла, присущего распространённой интерпретации «Новой жизни» как пути от *eros* к *agape*. Подобное толкование не находит подтверждения в самом произведении, где Данте, напротив, настаивает на едином понятии любви — *amore*. Взгляд на произведение остается целостным в толковании Валли, согласно которому единственным языком, способным рассказать о истории любви как *amore*, является язык символов.

**Ключевые слова:** интерпретация, комментарий, Данте Алигьери, *Stil Novo*, Новая жизнь, *Fedeli d'amore*.

“IF NOT ALL [WORDS] THEN AT LEAST THEIR MEANING”:  
COMPARATIVE ANALYSIS OF COMMENTARIES  
ON DANTE’S *VITA NUOVA*

**Information about the author:** Caterina Corbella, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-5996-0127>

E-mail: [cate.corbella@gmail.com](mailto:cate.corbella@gmail.com)

**Abstract:** The article explores the relations occurring between the global interpretation of Dante’s *Vita Nuova* and the commentary to single passages of the text. The analysis contained in Luigi Valli’s book *The Secret language of Dante and the Faithful of Love* (1930), where the author invites the reader to look at Medieval Italian poetry as an esoteric text, is compared with contemporary editions commented by M. Colombo (1993) and D. Pirovano (2015).

The analysis of chosen passages from the text underlines Valli’s effort to find for each element in the text an explanation not only not contradicting, but also enriching the meaning of all the other details and of the global interpretation of the text. This kind of process often leaves open questions, stimulating the reader to go deeper in the text in order to find an answer. Commentary in contemporary editions differs from Valli’s hermeneutic work since authors frequently do not help the reader to enter the whole text, even if they offer him plenty of materials. The main hurdle for an in-depth reading can be found in their continuous offering the reader de facto two parallel ways: biographical and symbolical.

The final part of the article analyses examines the authors’ assertions about the essence of the *Vita Nuova*. It shows how the gap between biographical and symbolical elements that were found in the commentary rises from the original confusion that lies at the bottom of the common interpretation of the *Vita Nuova* as an itinerary from eros to agape. This statement does not find any textual confirmation in the book, where Dante on the contrary persists in using one term to indicate love — amore. Valli’s hypothesis, affirming that the only language able to speak about amore is a symbolical one, wins back a whole and united way to enter the book.

**Keywords:** interpretation, commentary, Dante Alighieri, Stil Novo, *Vita Nuova*, *Faithful of Love*.

Импульсом к моей работе явилась судьба литературоведа Луиджи Валли (Рим, 1878 — Терни, 1931) и особенно его книги 1930 года под названием «Тайный язык Данте и верных Любви». В ней он предлагает пересмотреть феномен итальянской любовной поэзии Средневековья — так называемое *Dolce Stil Novo*, «новый сладостный стиль» — как явления эзотерического характера. Опираясь на работы поэтов-филологов Уго Фосколо, Габриеле Россетти и Джованни Пасколи, он развивает мысль Россетти о существовании условного языка (арго) на основе любовной поэзии Средневековья, с помощью которого писатели выражали некое тайное содержание. Сразу заметим,

что Валли не претендует на окончательное определение этого содержания, и именно по этой причине в нем мы находим некую неточность выражения, и в зависимости от контекста это содержание приобретает статус мистической, герметической, религиозной и — реже — политической идеи. Ценность своей работы он видит (и мы с ним согласны) прежде всего в вопросах, которые он ставит, и в обилии материала, который он преподносит читателю как доказательство того, что в этой поэзии присутствует некая скрытая мысль, требующая расшифровки.

Валли резко выступает против современной ему критики, которую он определяет как «позитивистскую» и упрекает ее в том, что она рассматривает феномен любовной поэзии через призму биографического и эстетического подхода, таким образом сведя его к любовному приключению и литературной игре. Идеи Валли, хотя и получили в свое время немалый резонанс, остались в основном не принятыми итальянской литературной критикой, о чем свидетельствует пренебрежительная статья о нем в известной Дантовской энциклопедии. Однако там же признается заслуга Валли в том, что,

хотя он и пользовался путями часто двусмысленными и сегодня отвергнутыми, он смог сохранить живым <...> осознание важности и исторической ценности идеолого-религиозного слоя в дантовском шедевре и необходимости его целостного понимания как результата единого замысла (состоящего в том числе из аллегорических уровней) [Enciclopedia Dantesca: Valli, Luigi].

И, действительно, в современных комментариях к произведениям итальянских поэтов Средневековья аллегорический (или мистический, символический, религиозный) фактор проявляется в разной степени: однако никто среди официальных литературных критиков не захотел всерьез рассмотреть эти произведения как примеры не только аллегорического, но и эзотерического текста, что собственно и предлагают и Валли, и Россетти.

Камень преткновения в дискуссии о биографической или символической интерпретации любовной поэзии Средневековья — «Новая жизнь» Данте Алигьери, самое известное произведение Нового Сладостного Стиля, из которой родилась главная книга не только европейской, но мировой культуры — «Божественная Комедия». Этому произведению Валли посвящает целую главу своего исследования.

Главный герой произведения, кроме самого автора — это Беатриче, в которой Луиджи Валли обнаруживает символ Божественной Прему-



дрости. Он приводит основания для такого прочтения на предыдущих страницах книги, на которых он описал литературный и исторический контекст Нового Сладостного Стиля: из его трактовки следует, что поскольку все женщины, окружающие Беатриче, символичны и поскольку Беатриче сама в «Божественной Комедии» будет являться нам как символ Премудрости Бога, можно допустить гипотезу, что уже в «Новой жизни» она *прежде всего* символ<sup>1</sup>. Тем самым Валли противоречит многочисленным исследованиям, которые брали за исходную точку анализа биографическую реальность Беатриче. Он находит подтверждение гипотезы в тщательном анализе произведения, чему, собственно, посвящена глава.

Спустя почти век комментаторы «Новой жизни» если и отказываются пользоваться чисто биографическим подходом к тексту, то все же не принимают символическое значение Беатриче за исходную точку анализа. Попробуем сейчас посмотреть на конкретных примерах, в чем состоит разница между подходами Луиджи Валли и современных комментаторов, чтобы выявить особенности каждого комментария и понять, какой из них лучше отвечает на вопрос о сути (*sententia*) текста, который Данте ставит в самом начале книжицы.

В качестве примера современного подхода к тексту я выбрала комментарии, содержащиеся в научном издании под редакцией Д. Пировано [Dante, 2015] и в научно-популярном издании под редакцией М. Коломбо [Dante, 2015a]. Этот выбор, с одной стороны, позволяет рассмотреть комментарий, обращенный к академическому сообществу, а с другой стороны, познакомиться с текстом, который можно обнаружить в руках обычного читателя или итальянского школьника. Академический текст вышел в 2015 году, научно-популярное издание в 1993, и им активно пользуется большая читательская аудитория. Мы полагаем, что оно — наиболее информативное и предлагающее читателю наиболее качественный комментарий среди изданий своего типа<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Под словом «окружающие» я, как и Валли, имею в виду женщин других поэтов Нового сладкого стиля: Г. Кавалканти, Ф. Да Барберино, Д. Буонкомпаньи, и т.д. См. [Valli, 1994].

<sup>2</sup> Все цитаты «Новой жизни» на итальянском приводятся по критическому изданию под редакцией М. Barbi [Dante, 1932], на котором основаны издания Коломбо и Пировано. Русский перевод цитат приводится в переводе И.Н. Голенищева-Кутузова, за исключением отдельных случаев, требующих дословного перевода. Например — «суть» вместо «смысл» в первой цитате. В цитатах слова, набранные курсивом, выделены автором, а слова, набранные жирным шрифтом, выделены нами.

\* \* \*

I. In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: «Incipit vita nova». Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza<sup>3</sup>.

Память — книга. Данте — как и все Средневековье — широко использует эту метафору: как книгу можно увидеть не только память, но и жизнь человека, историю, всю реальность. Для средневекового человека книга — очень конкретная вещь, и Данте обогащает эту метафору с помощью технических слов *rubrica* [«заглавие»], *incipit* [«начинается», устойчивая форма на латинском языке, которая указывает на начало произведения], *assemblare* [буквально «переписывать с образца»]. От этой метафоры отталкиваются комментарии Пировано и Коломбо на первые слова «Новой жизни». Оба отмечают, что в ней нет никаких указаний на то, чтобы прочесть название произведения в биографическом ключе, т.е. провести параллель между «Новой Жизни» и юностью Данте, на чем настаивала большая часть исследователей и комментаторов во времена Валли. Название «Новая жизнь» указывает прежде всего на духовное обновление, произошедшее в жизни Данте в момент встречи с Беатриче. Слово-сочетание *vita nuova* обладает сильными коннотациями в христианской культуре, и оно «с самого начала произведения сообщает читателю о том сакральном фоне, в который текст вписывается» [Dante, 2015, p. 78]: мы призваны услышать «эхо длинной традиции, которая начиная с псалмов и заканчивая апостолом Павлом и Витторини говорит о *renovatio* [обновлении] человека через освящение Благодатью» [Dante, 2015a, p. 21].

Полностью привожу комментарии Валли к этому месту:

Во всех мистерияльных и посвячительных кругах, начиная с античных мистерий и заканчивая посвячительными сектами, и также в Христианстве, и древнем, и современном, посвящение всегда понималось как «обновление жизни», как «возрождение», как начало второго существования, т. е. как начало «новой жизни». Это настолько

<sup>3</sup> «В том месте книги памяти моей, до которого лишь немногое можно было бы прочесть, стоит заглавие, которое гласит: *Incipit vita nova* [начинается новая жизнь, лат.]. Под этим заглавием я нахожу записанными слова, которые я намереваюсь передать в этой книжице, если и не все, то, по крайней мере, суть их».

очевидно и общеизвестно, что мы не будем утомлять вас примерами <...>. Таким образом, интерпретатор «Новой Жизни» как жизни обновленной, прошедшей посвящение, находится в согласии со всей тысячелетней традицией [Valli, 1994].

Похожие слова скрывают совершенно разное понимание текста и подхода к нему. Если мы внимательно прочитаем слова Валли, то заметим, что речь здесь не идет об «эхе длинной традиции» или о «сакральном фоне произведения»: название произведения говорит о самой его сути — оно является рассказом о пути посвящения. Для Пировано и Коломбо «новая жизнь» указывает на некое общее, неопределенное «обновление», происходящее в личности Данте. Его зависимость от какого-либо внешнего контекста (культурного, исторического, религиозного) определяется на уровне отголоска. Наоборот, Валли конкретизирует смысл заглавия, который намекает на путь посвящения или инициацию. Этот контекст мы и призваны исследовать.

Разница в подходах становится очевидной в комментировании фразы «до которого лишь немного можно было бы прочесть». Первоначально отказавшись от прочтения «новой жизни» как юности, Пировано и Коломбо были вынуждены вернуться к биографическим категориям для объяснения данного отрывка. Это — «скорее всего аллюзия на детские воспоминания» [Dante, 2015, p. 77], память о которых утрачена, поскольку «как Аристотель напоминает <...> ребенок не обладает постоянной памятью» [Dante, 2015a, p. 33].

Будучи верным своей гипотезе о существовании эзотерического арго, бытовавшего среди итальянских поэтов Средневековья, Валли обращается к работе Франческо Да Барберино «Документы Любви» (начало XIV в). Он посвящает целую главу этому странному тексту, называя его главным учебником «верных Любви» — так эти поэты звали друг друга. Книга состоит из трех частей: малопонятные стихотворения (на народном итальянском языке), комментарии (на латинском языке), иллюстрации к тексту. О нем здесь достаточно знать только то, что в этом тексте задача Любви пробудить двенадцать спящих добродетелей. Важно отметить, что в конце книги автор добавляет маленький текст в качестве глоссы под названием «Tractatus amoris et operum eius» [Barberino, 1905–1927, v. 4, p. 407].

В трактате содержится важная иллюстрация работы Любви (*operum eius*): мы видим Любовь (или Amor) на белом коне и под ней тринадцать фигур. Их надо разделить на 6 + 1 + 6: изображение чита-

ется зеркально<sup>4</sup>. Первые две фигуры, справа от Амора, «религиозный» и «религиозная»: им слева соответствуют «мертвый» и «мертвая». Остальные фигуры на левой стороне — женского рода, на правой — мужского. Последняя, центральная фигура — андрогин: над ним написано «*mogliera e marito*» [«жена и муж»]:



На данном изображении можно обнаружить много интересного. Заметим, что смертью называют первый этап алхимической работы — стадию нигредо<sup>5</sup>. Нас здесь интересует третья фигура (или вторая, если будем считать «мертвый» и «мертвая» как одно): девочка и мальчик (*fanciulla* и *fanciullo*). Они изображают начало «новой жизни», поскольку до них стоят взрослые мертвые фигуры. В тексте находится стихотворный комментарий, относящийся к мальчику:

Io son ferito e non so ben perché  
ma credo che mi diè quella donzella  
di cui **memora** piangendo favella<sup>6</sup>  
[Barberino, 1905–1927, v. 4, p. 407]

Мальчик точно не знает, что случилось (т.е. не помнит), но память (*memora*) говорит навзрыд о девушке: наверное, она сразила его. Встреча с Божественной Премудростью — начало пути посвящения, на котором человек вновь становится мальчиком. Эта встреча влияет прежде всего на память, которая остается раненой. О том же говорил еще один итальянский поэт, друг Данте, тот, кому посвящена вся «Новая Жизнь» — Гуидо Кавалканти. В его известной канцоне «Donna

<sup>4</sup> В своем описании Валли считает 7 + 7, но, мне кажется, надо считать андрогина как одну фигуру.

<sup>5</sup> На что Валли не указывает. Для него «мертвый» и «мертвая», как и «религиозный» и «религиозная», исключительно отрицательные фигуры.

<sup>6</sup> «Я сражен, и не знаю точно почему, / но верю, что меня сразила та девушка, / о которой говорит моя память навзрыд». Перевод мой.

me prega» [«Женщина меня умоляет»] он пытается объяснить природу Любви, и пишет:

In quella parte — dove sta *memora*  
prende suo stato <...><sup>7</sup>

В свете данных цитат слова о неспособности Данте прочесть свою раннюю память приобретают новый смысл, напрямую связанный с прочтением «новой жизни» как обновленной жизни: символическому значению заглавия соответствует символическое значение деталей. Более того, эти цитаты указывают не только на новое значение, но и гораздо глубже: перед читателем открываются новые вопросы, новое поле исследования.

С самого начала произведения можно обнаружить особенности комментария Валли: он нацелен на поиск конкретного, цельного толкования произведения, и именно благодаря этому желанию целостности он оставляет после себя открытые вопросы, требующие углубления.

\* \* \*

II. [1] Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. [2] Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. [3] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Где память обитает, там / [Любовь] приобретает свое место.

<sup>8</sup> «Девятый раз после того, как я родился, небо света приближалось к исходной точке в собственном своем круговращении, когда перед моими очами появилась впервые исполненная славы дама, царящая в моем уме, которую многие — не зная, как ее зовут, — именовали Беатриче. В этой жизни она пребывала уже столько времени, что звездное небо передвинулось к восточным пределам на двенадцатую часть одного градуса. Так предстала она предо мною почти в начале своего девятого года, я же увидел ее почти в конце моего девятого. Появилась облаченная в благороднейший цвет, скромный и благопристойный, кровавый, украшенная и опоясанная так, как подобало юному ее возрасту».

В то время как Валли считает вопрос об историчности Беатриче второстепенным<sup>9</sup>, Пировано и Коломбо в своих комментариях на этот отрывок уделяют значительное место персоне Биче Портинари, придерживаясь традиции, идущей от Джованни Боккаччо.

В трактовке этого вопроса очевидно проявляется глубокая двусмысленность комментария Пировано и Коломбо, которая далее будет присутствовать на протяжении всей их работы. С одной стороны, во введении к произведению Данте, они призывают читателя не подходить к тексту как к биографическому документу: книжица — это не копия аутентичной экзистенциальной памяти, но смесь памяти, воображения и поэтики автора — предупреждает Коломбо [Dante, 2015a, p. 33], а Пировано напоминает, что «критерий правдоподобия, которым пользовался Данте, — это не повод для того, чтобы думать о «Новой жизни», как о биографическом документе. Она отвечает литературной, а не исторической истине» [Dante, 2015, p. 8]. С другой же стороны, постоянное оперирование Пировано и Коломбо биографическими категориями в комментариях к отдельным отрывкам подталкивает читателя именно к такому прочтению.

Приведу пример из комментариев к этому отрывку.

В этом абзаце в первый раз появляется число «9». Пировано и Коломбо, прежде всего, дают читателю исчерпывающую информацию о значении этого числа в Священном Писании. Сразу после этого они стараются с помощью этого числа обнаружить реальную дату встречи Данте с Беатриче. Вся данная ими информация полезна, но проблема состоит в том, что читатель находится перед двумя разными путями, не связанными между собой: символическим и биографическим. Они представляются ему как две параллели, которые никогда не пересекаются.

Но самый яркий случай встречается в трактовке прилагательного *sanguigno* [кровавый]:

II. [3] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, **sanguigno**,  
<...><sup>10</sup>

Данное прилагательное Данте помещает на самое видное место — оно, последнее среди тех, которые характеризуют одежду Беатриче,

<sup>9</sup> «Когда вы убеждены в том, что на некоторой картине художник хотел изобразить символ, если вы обстоятельные люди, вам интересно узнать, какую идею он хотел выразить, и только если у вас будет лишнее время, вы начнёте искать фамилию модели» [Valli, 1994].

<sup>10</sup> «Появилась облаченная в благороднейший цвет, скромный и благопристойный, кровавый»

стоит в одиночестве после запятой. Более того, это лишь его первое появление: оно будет повторяться неоднократно на протяжении всего рассказа. При толковании данного отрывка Коломбо отсылает к значению красного цвета как цвета благородства, страсти и любви. Однако — как она объясняет — для описания одеяний Беатриче Данте выбрал не ярко-красный цвет, что не соответствовало бы «скромности» молодой девочки, а кровавый цвет, т.е. темно-красный [Dante, 2015a, p. 35]. Нетрудно увидеть глубокую десемантизацию прилагательного: при таком прочтении оно теряет всякую отсылку к крови, и его значение сводится к проблеме нравственной умеренности. Пиравано предлагает примерно такое же объяснение, однако в своем комментарии он поступает очень странным образом<sup>11</sup>.

Прежде всего, он выступает против предложения критика Дж. Барбери-Скуаротти, который подчеркнул литургическое значение красного цвета (цвет облачения в Страстную пятницу и на праздниках святых мучеников), и причину своего отрицания Пиравано находит в том, что «такое толкование слишком отчетливо выявляет скорбное значение цвета *sanguigno*»: в отличие от Коломбо, он уже открыто говорит о десемантизации слова *sanguigno* как о единственном способе комментировать этот отрывок. Все же в заключение он приводит две ссылки на Св. Писание: Откр. 19:13 и Ис. 61:1. Приведем полностью оба отрывка на латинском языке:

Et vestitus erat veste aspersa sanguine<sup>12</sup>.

Quis est iste qui venit de Edom *tinctis vestibus* de Bosra iste formosus in stola sua gradiens in multitudo fortitudinis suae ego qui loquor iustitiam et propugnator sum ad salvandum, quare ergo *rubrum est indumentum tuum* et vestimenta tua sicut calcantium in torculari. Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum calcavi eos in furore meo et conculcavi eos in ira mea et *aspersus est sanguis eorum super vestimenta mea* et omnia indumenta mea inquinavi<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Здесь и дальше см. [Dante, 2015, pp. 79–80].

<sup>12</sup> «Он был облечен в одежду, обгавленную кровью» (Откр. 19:13).

<sup>13</sup> «Кто это идет от Едома, в червленых ризах от Восора, столь величественный в Своей одежде, выступающий в полноте силы Своей? «Я — изрекающий правду, сильный, чтобы спасти». Отчего же одеяние Твое красно, и ризы у Тебя, как у топтавшего в точиле? «Я топтал точило один, и из народов никого не было со Мною; и Я топтал их во гневе Моем и попирал их в ярости Моей; кровь их брызгала на ризы Мои, и Я запятнал все одеяние Свое» (Ис. 61:1).

Цитаты даны читателю вне всякого объяснения, и он не знает, как они связаны с рассказом. Более того, в данных цитатах речь идет именно о *пролитой крови*, и именно этот компонент значения *sanguigno* Пировано отвергнул на предыдущей странице комментария. Вновь перед нами два уровня: с одной стороны, читателю дано биографическое (точнее, реалистическое, в данном случае) прочтение текста, с другой стороны, ему дается обширная информация о символике повествования и о его возможном библейском фоне, но связь между двумя уровнями не прослеживается. Если в большинстве случаев данный подход производит лишь впечатление недосказанной или неразвитой мысли, то здесь чувствуется его несостоятельность: два уровня явно противоречат друг другу.

Понятно, почему так трудно комментатору соединить эти два уровня рассказа: Данте-поэт по-настоящему биографичен, это видно, в том числе, в «Божественной Комедии». В «Новой Жизни» он с самого начала объявляет, что речь идет о книге его памяти, хотя рассказ переполнен странными деталями, говорящими о том, что он эти воспоминания модифицировал. Перед комментатором стоит вопрос о том, как и в какой мере он их модифицировал.

В связи с этим вопросом, современные комментаторы отталкиваются от чувственной жизни Данте, которую, по их мнению, он частично изменяет и обогащает символами и реминисценциями. Есть биография, и есть второй уровень, уровень символики.

Толкование Луиджи Валли отличается тем, что для него текст «Новой Жизни» по-настоящему биографичен во всех своих компонентах. Рассказ о новой жизни — повествование о реальной произошедшей истории: истории любви Данте к Божественной Премудрости и о той группе людей, вместе с которыми он разделит эту любовь. Символика — естественный язык для выражения подобного духовного опыта. Если это так, мы призваны понять, как эта символика работает. Однако мы можем полностью доверять словам Данте о том, что эта книжица передает написанное в его памяти.

С этой точки зрения Луиджи Валли комментирует и первое появления числа 9, которое для него указывает на символический возраст начала инициации [Valli, 1994, XI.2]: он приводит читателю разные свидетельства о значении числа 9 в некоторых эзотерических кругах, в том числе и у тамплиеров. Через число 9, как и через слова «память» и «новая жизнь», Данте действует в хорошо определенном контексте. Более того, иллюстрация Барберино подготавливает читателя Валли к первой встрече Данте и Беатриче: им по 9 лет — они *мальчик и девочка*.



Встреча с Беатриче — новое рождение, которое следует за смертью, событие, происходящее на пути посвящения. В этот контекст вписывается также слово *sanguigno*: кровавый цвет указывает на мученичество Божественной Премудрости, это цвет «кровавой» истории войн и преследований. Достаточно вспомнить, что время создания «Новой жизни» (1293–1294) — это промежуток между Альбигойским крестовым походом (1209–1229) и уничтожением ордена Тамплиеров (1312–1314). Валли не приводит никаких библейских цитат, но легко увидеть, как цитата, обнаруженная Пировано, приобретает смысл и цельность благодаря его толкованию.

\* \* \*

Поворотный момент своей поэтики Данте видел в канцоне «Donne, ch'avete intelletto d'amore» («Дамы, что разумом любви владеют») [V.n., XIX, 4]. Важность этой канцоны нельзя ограничить только микрокосмосом «Новой жизни»: именно это стихотворение вспоминает поэт Бонаджунта да Лукка в Чистилище для того, чтобы подчеркнуть новизну Данте на фоне итальянской поэзии Средневековья<sup>14</sup>.

Этим стихотворением начинается так называемая «поэтика восхваления»: Данте перестает здесь размышлять о бедах или несчастьях, происходящих с ним в отношениях с Беатриче, для того, чтобы сосредоточиться на восхвалении своей дамы. Здесь происходит важный сдвиг центра внимания — от самого себя к женщине, и он не происходит незаметно: канцоне предшествует длинный разговор с разными дамами, которые ставят ему в укор именно тот факт, что он до сих пор не восхвалял женщину, а лишь жаловался о своем состоянии.

Этот сдвиг, как и важность этой канцоны, чувствуют все комментаторы. Однако толкования стихотворения сильно отличаются. Валли в ней обнаруживает глубокое богословское содержание и ставит его рядом с двумя шедеврами Нового Сладостного Стиля «Al cor gentil rempaira sempre amore» («В благородном сердце всегда пребывает любовь») Гуидо Гуиницелли и «Donna me prega» («Женщина меня умоляет») Гуидо Кавалканти. Эти три произведения Валли считает созданными для точной передачи определенной доктрины [Valli, 1994]. Для Пировано и Коломбо все цитаты и реминисценции Священного Писания и богословского дискурса являются только риторическими приемами для того, чтобы подчеркнуть необыкновенную природу

<sup>14</sup> «Ma di s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / 'Donne ch'avete intelletto d'amore'» (Pg XXIV, vv. 49–51).

Беатриче и ее благодатное влияние на Данте и на всех окружающих [Dante, 2015, pp. 157–170; Dante, 2015a, pp. 97–105].

Сосредоточимся сейчас на второй строфе канцоны. Заметим, что наш анализ не является лишь пересказом толкования Валли, а попыткой нового толкования на основе тех элементов, которые Валли дает читателю. В том числе, Валли частично ссылается на толкование другого критика (и поэта) Дж. Пасколи [Pascoli, 1913] на которое и мы будем ссылаться<sup>15</sup>.

<...>  
Небо, у которого *нет нехватки,*  
*кроме нехватки Беатриче,* про-  
сит ее у Господа,  
и святые просят о благодати ее  
присутствия.

Только Милосердие нас защища-  
ет, и Господь, Который понимает при-  
роду Беатриче, говорит:

«Мои дорогие, мучайтесь сми-  
ренно от того, что ваша надежда пока  
находится там, *где человек ожидает ее*  
*потери.*

Этот человек скажет в Аду: “Про-  
клятые,  
*я видел надежду блаженных*”.

<...>

<...>  
Lo cielo, che *non have altro difetto*  
*che d'aver lei,* al suo signor la chiede,  
e ciascun santo ne grida merzede.

Sola Pietà nostra parte difende,  
ché parla Dio, che di madonna  
intende:

«Diletti miei, or sofferite in pace  
che vostra spene sia quanto me  
piace

*là ov' è alcun che perder lei s'attende,*  
e che dirà ne lo inferno: «O malnati,  
*io vidi la speranza de' beati*».

<...>

Все размышления Пасколи отталкиваются от этой строфы, точнее, от этой последней фразы — «я видел надежду блаженных», со ссылкой на апостола Павла:

Ибо мы спасены в надежде. Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо если кто видит, то чего ему и надеяться? Но когда наде-  
мся того, чего не видим, тогда ожидаем в терпении (Рим. 8:24–25).

Не всем современным читателям ссылка очевидна при первом чтении текста, но, если вспомнить о ней, то отрицать ее присут-

<sup>15</sup> При анализе стихотворения в некоторых случаях мы решили ставить в виде таблицы текст на итальянском языке и подстрочный перевод на русском, чтобы подчеркивать некоторые слова, которые теряются в переводе И.Н. Голенищева-Кутузова.

ствии в тексте затруднительно, благодаря яркому словосочетанию «видеть надежду». Для современников Данте — особенно для образованных современников — трудно было не почувствовать удивление от «сначала странного, но затем гениального словоупотребления» [Pascoli, 1913, p. 38].

Словоупотребление странно, поскольку именно слова апостола служили основанием для всего учения Фомы Аквинского о надежде. Он пишет, как она не находится ни в раю, ни в аду: надежда, как и вера, — добродетель земли: у блаженных нет никакой надежды<sup>16</sup>. На это собственно и ссылается сам Данте, когда он утверждает, что единственная нехватка неба в том, что в нем нет Беатриче. Это словоупотребление гениально, потому что кажущееся противоречие на самом деле является глубоким богословским размышлением о природе Надежды и Премудрости.

Связь между Надеждой и Премудростью мы находим в книге св. Августина «Contra Faustum», где он говорит, что Премудрость на земле определяется как «*spes eternae contemplationis*», «надежда на вечное созерцание»<sup>17</sup>. Размышления св. Августина связаны с толкованием библейского рассказа об Иакове и Рахили, в чем он видит историю любви души человека к божественной Премудрости. Становясь чистым созерцанием Божественного лика, Премудрость превосходит наш мир: она умирает, чтобы исполниться, и таким же образом умирает Рахиль при рождении Вениамина.

В русском переводе И. Н. Голенищева-Кутузова мы читаем: «там некто утратить ее [Беатриче] *страшится*» [Данте, 1968, с. 4, 26]. В оригинале речь идет не о страхе, а о ожидании: некто на земле *ожидает* утратить ее. В свете истории Рахили становится понятнее не только использование в данном стихотворении глагола *aspettare*, ожидать, но также такая особенность текста, которую все комментаторы «Новой жизни» всегда замечали: вся первая часть книги является своего рода

<sup>16</sup> «Contra est quod Apost. dicit ad Rom. 8: Quod videt quis, quid sperat? sed beati fruuntur Dei visione; ergo in eis spes locum non habet... cum beatitudo iam non sit futura sed praesens, non potest ibi esse virtus spei; et ideo spes, sicut et fides, evacuatur in patria, et neutrum eorum in beatis esse potest... Evacuata spe in beatis, secundum quam sperabant sibi beatitudinem, sperant quidem aliis beatitudinem, sed non virtute spei, sed magis ex amore charitatis... — Ad conditionem miseriae damnatorum pertinet, ut ipsi sciant, quod nullo modo possunt damnationem evadere... unde patet, quod non possunt apprehendere beatitudinem ut bonum possibile, sicut nec beati ut bonum futurum; et ideo neque in beatis, neque in damnatis est spes; sed in viatoribus, sive sint in vita ista, sive in purgatorio, potest esse spes... magis potest esse fides informis in damnatis, quam spes» (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*). Цит. по [Pascoli, 1913, p. 38].

<sup>17</sup> S. Agostino, *Contra Faustum*. Цит. по [Pascoli, 1913, p. 41].

пророчеством о смерти Беатриче, и множество деталей в тексте отсылает именно к этому. Беатриче-Рахиль, надежда вечного созерцания, призвана умереть, чтобы Данте достиг нового уровня бытия, и он об этом знает с самого начала рассказа.

Множество деталей приобретают смысл, когда мы соглашаемся с тем, что Беатриче — «*spes aeternae contemplations*». Например, в самом начале Данте утверждает, что о Премудрости можно говорить только с некоторыми; её полноту невозможно выразить и при разговоре о ней всегда есть риск ошибиться, поэтому и нельзя о ней говорить с непосвященными.

Дамы, которые разумом любви владеют,

я хочу говорить о своей женщине с вами

не потому, что я думаю, что я смогу восхвалить ее до конца, но чтобы дать выход уму.

<...>

Не хочу говорить о ней слишком возвышенно

из-за страха показаться трусом.

Я расскажу о ее благородстве

Непринужденно,

вам, возлюбленные дамы,

потому что об этом нельзя говорить с другими.

Donne, ch'avete intelletto d'amore,  
i' vo' con voi de la mia donna dire,  
non perch'io creda sua laude finire,  
ma ragionar per isfogar la mente

<...>

E io non vo' parlar sì altamente,  
ch'io divenisse per temenza vile;  
ma tratterò del suo stato gentile  
a rispetto di lei leggermente,  
donne e donzelle amorose, con vui,  
ché non è cosa da parlarne altrui.

Когда она являет себя на земле сердце каждого человека становится смиренным и в нем умирают злые помыслы: «И та, что благородной стать стремится, / пусть по дорогам следует за ней, / сердца презренные сжимает хлад. / Все низменное перед ней смутится»<sup>18</sup>. Более того, встреча с ней столь важна для человека, что «спасется тот, с кем дама говорила»<sup>19</sup>: сейчас мы можем утверждать, что здесь Данте никак не преувеличивает и не идеализирует фигуру Беатриче. Он еще раз ссылается на апостола Павла: «ибо мы спасены в надежде».

Нетрудно видеть в стихе о посещении Ада (*dirà ne lo inferno*)

<sup>18</sup> «Dico, qual vuol gentil donna parere / vada con lei, chè quando va per via, / gitta nei cor villani Amore un gelo, / per che onne lor pensiero agghiaccia e père».

<sup>19</sup> «Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato / che non pò mal finir chi l'ha parlato».

пророчество о великом произведении зрелости. Многие современные критики (в том числе Пировано и Коломбо) поспешили этот факт отрицать<sup>20</sup>. Но интересно заметить, что размышления о данном стихотворении могут идти еще дальше, если мы привлечем содержание «Божественной Комедии» и учение святого Фомы Аквинского о том, что в Раю исчезают «путевые» добродетели Веры и Надежды, а остается лишь Любовь.

Однако именно потому, что у блаженных Любовь совершенна, они желают, чтобы люди, живущие на земле, тоже смогли достичь вечного созерцания Бога. Благодаря этой мысли можно понять слова о «надежде блаженных»: их надежда вечного созерцания исполнена, но они надеются на свершение надежды для других. Данте будет неоднократно возвращаться к этой теме: «От них, великий Боже, огради / не нас, укрытых сенью безопасной, / а тех, кто там остался позади»<sup>21</sup>, — говорят молящие души в Чистилище.

Еще один интересный факт. В «Божественной Комедии» становится ясно, что исходная точка любви блаженных и надежда идущих (то есть, исходная точка Беатриче) — Богородица:

Qui se' a noi meridiana face  
di caritate e giusto, intra i mortali,  
se' di speranza fontana vivace<sup>22</sup>.

Мы кратко продемонстрировали, по какому пути может нас повести узнавание цитаты апостола Павла о надежде в словах Данте. Тем не менее, ни Пировано, ни Коломбо не приводят данную цитату, несмотря на то, что здесь отсылка намного очевиднее, чем в предыдущем случае, когда Пировано предлагал нам библейские цитаты, связанные со словом *sanguigno*. Пировано пишет, что «по поводу этой небесной хвалы нет нужды указывать на возможные богословские дерзости или несоответствия, потому что все здесь объясняется процедурой гиперболизации» [Dante, 2015, p. 161]; Коломбо утверждает, что

<sup>20</sup> Причины отрицания связаны с проблемой датировки «Новой жизни» — это очень спорный вопрос, в который здесь не будем углубляться. На самом деле, многие детали текста приобрели бы смысл, если допустить гипотезу о поздней редакции произведения. Но для данной гипотезы нет никаких оснований в рукописях.

<sup>21</sup> «Quest'ultima preghiera, signor caro / già non si fa per noi, chè non bisogna / ma per coloro che dietro a noi restaro» (Pg. XI, vv. 22–24).

<sup>22</sup> Русский перевод М. Лозинского [Данте, 1967]: «Здесь ты для нас — любви полдневный миг; / а в дольном мире, смертных напоая, / ты — упования живой родник» (Рай XXXIII, 10).

«эта формула библейского колорита есть метафора, согласующаяся и с прочими метафорами этих стихов» [Dante, 2015a, p. 100]. То есть, для них речь идет о гиперболизации (в других случаях оба будут говорить об идеализации или преобразении) первоначального опыта любви к Беатриче с помощью отголосков, символов, реминисценций из религиозной сферы. Еще раз, с их точки зрения — перед нами текст, разделяющийся на два компонента: реальная история Данте и Беатриче, с одной стороны, и с другой — какой-то библейский слой, который к этой истории добавляется впоследствии, чтобы передать читателю уже нечто другое.

К сожалению, от комментариев рождается впечатление, что комментаторы сознательно не приводят цитату из апостола Павла: «нет никакой нужды указывать на возможные богословские дерзости» [Dante, 2015, p. 161]. Резкий, но справедливый упрек Валли литературоведам своего времени подходит и в данном случае:

Поражает, что, когда критики-реалисты собираются объяснять эту песнь (которая, очевидно, в замысле Данте имела глубокий смысл, понять который могли немногие), и объясняют нам, что женщины, которые имеют любовный интеллект суть... женщины, которые понимают любовь, что ангел, который желает Беатриче на небесах ... это ангел, который желает Беатриче на небесах, что благотворные действия Беатриче... это благотворные действия, производимые Беатриче Портинари и так далее. Их претензии на объяснение этого стихотворения, которое, как заявляет Данте, трудно понять, ни что иное как буквальное повторение его внешних понятий с некоторыми разъяснениями и модернизацией терминов, так что Данте, подразумевая, что это стихотворение было глубоким и трудным, просто сказал большую глупость [Valli, 1994].

\* \* \*

После поворотного момента предыдущей канцоны Данте перестает говорить о своем состоянии и берется за восхваление своей женщины. В частности, он пишет два сонета, где описывает действие Беатриче на прохожих и на женщин ее сопровождающих. Мы не будем уделять внимания этим стихотворениям, но по ходу дела заметим, что в комментариях к ним у разбираемых нами авторов присутствует все та же дуальность: библейский, религиозный, традиционный элемент может восприниматься как прием для гиперболизации — или же как язык, присущий тому учению, которое писатель хочет нам передать.

После этих двух сонетов Данте принимает решение написать канцону о том, как Беатриче воздействует на него, но после первой строфы его перебивает не новость о смерти Беатриче, что было бы нормально и понятно, а *сама смерть Беатриче*:

XXVII. [3] Si lungiamente m'ha tenuto Amore  
e costumato a la sua signoria,  
che sì com'elli m'era forte in pria,  
così mi sta soave ora nel core.  
Però quando mi tolle sì'l valore  
che li spiriti par che fuggan via,  
allor sente la frale anima mia  
tanta dolcezza, che'l viso ne smore,  
poi prende Amore in me tanta vertute,  
che fa li miei sospiri gir parlando,  
ed escon for chiamando  
la donna mia, per darmi più salute.  
Questo m'avene ovunque ella mi vede,  
e sì è cosa umil, che nol si crede.

XXVIII. [1] “Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium”. Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo signore de la giustizia chiamò questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata<sup>23</sup>.

Это все, что мы узнаем от Данте по поводу смерти Беатриче, к которой он долго готовил нас. Мы уже говорили о том, что у истоков этого события находится учение блаженного Августина о Премудрости: надежда, как и Рахиль, вынуждена умереть, чтобы родилось

<sup>23</sup> «О, столько лет мной Бог любви владел! / Любовь меня к смиренью причала, / И если был Amor жесток сначала, / Быть сладостным он ныне захотел. / Пусть духи покидали мой предел / И пусть душа во мне ослабева-ла, / Она порою радость излучала, / Но взор мой мерк и жизни блеск слабел. / Амора власть усилилась во мне. / Царил он в сердце, духов возбуждая, / И духи, покидая / Меня, Мадонну славил во мне. / Я взор встречал, испол-ненный сиянья / Смиренного ее очарованья.

Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium. Я только начинал эту канцону и успел закончить лишь вышепри-веденную станцу, когда Владыка справедливости призвал благороднейшую даму разделить славу Его под знаменем благословенной королевы Девы Марии, Чье имя столь превозносилось в словах блаженной Беатриче».

созерцание. В комментарии на данное место Валли подробно объясняет суть этой доктрины, ссылаясь на работу средневекового мистика Риккардо да Сан Витторе «Вениамин младший»<sup>24</sup>.

Лия и Рахиль — две стороны жизни Христа: деятельная сторона — Лия, а Рахиль — созерцательная. Рахиль — надежда вечного созерцания Бога. Иаков представляет собой человеческую душу; Лия — волю, соответствующую справедливости; Рахиль — ум, проясняющийся Премудростью; Зельфа — служанка Лии, чувственность; Валла, служанка Рахили, воображение. Иаков служит семь лет у Лавана ради красоты Рахили, но получает лишь Лию. После еще семи лет служения ему дана Рахиль. От соития Иакова с каждой из двух жен и двух рабынь рождаются дети разного темперамента, которые для Риккардо да Сан Витторе представляют различные способы восприятия и понимания.

В этом тексте много интересных моментов связанных с нашей темой, начиная с толкования фигуры служанки Валлы: всякий, читавший хоть один раз «Новую жизнь», сразу заметит повторяющееся слово *imaginatione*, воображение. Однако, здесь нам интересно обратить внимание на рождение Вениамина:

И наконец, дарована благодать созерцания — Вениамин; но как только появляется последний сын — умирает Рахиль; и никто не смеет думать о возможности созерцания без смерти Рахили <...> [Вениамин–] акт чистого разума, интуиция вещей, которые не попадают под наши чувства и не смешиваются с воображениями. Вениамин рождается и Рахиль умирает: ибо так разум восхищается над собой, превосходит границы каждого человеческого доказательства и как только видит в экстазе божественный свет, человеческий разум поддается. Это и есть смерть Рахили, дающей жизнь Вениамину [F. Perez; цит. по Valli, 1994].

В свете этого отрывка незаконченное стихотворение «*Sì lungiamente m'ha tenuto Amore*» осознается как один из самых красивых моментов «Новой жизни». Становится понятно, почему кульминацией этой любви, которая в начале тяготила поэта, а сейчас стала «сладкой», должна быть именно смерть Беатриче. Становится также понятно, почему эта смерть резко прерывает слова Данте именно как факт, происходящий в момент написания. Более того, становятся понятными те загадочные причины, которые Данте приводит, чтобы оправдать свое молчание о смерти Беатриче: Данте рассказывает о сверхчув-

<sup>24</sup> См.: [Valli, 1994].



ственным событии, которое не фиксируется в памяти (1), его нельзя пересказать человеческим языком (2), его переживание отличает Данте от других людей (3).

XXVIII. [2] E avvegna che forse piacerebbe a presente trattare alquanto de la sua partita da noi, non è lo mio intendimento di trattarne qui per tre ragioni: la prima è che *ciò non è del presente proposito* (1), se volemo guardare nel proemio che precede questo libello; la seconda si è che, posto che fosse del presente proposito, ancora *non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare, come si converrebbe, di ciò* (2); la terza si è che, posto che fosse l'uno e l'altro, *non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo* (3), la quale cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae: e però lascio cotale trattato ad altro chiosatore<sup>25</sup>.

Валли здесь осознает, что ему незнакомо глубокое знание эзотерических традиций и не рискует точно определить состояние Данте — он говорит о «*excessus mentis*», «выходе ума», и в качестве глоссы к этим словам приводит слова малоизвестного последователя Данте, Николо де Росси, который обозначает четыре уровня этого выхода<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> «Не отрицая того, что следовало бы в настоящее время рассказать хотя бы немного о том, как она покинула нас, я не собираюсь говорить об этом здесь по трем причинам: во-первых, потому, что это (1) *не входит в мои намерения*, что станет ясным, если мы обратимся к вступлению к этой малой книге; во-вторых, если бы даже я и решил сказать о происшедшем, (2) *язык мой не был бы в состоянии повествовать так, как надлежит*; в-третьих, если бы даже отпали первые две причины, (3) *мне не причисляется говорить об этом, так как я стал бы превозносить самого себя*, что особенно заслуживает порицания; поэтому я предоставляю эту тему другому комментатору».

<sup>26</sup> «1. Detto impropriamente estasi, si ha quando qualcuno «si astrae» non per quanto riguarda l'atto e l'uso dei sensi, ma solo per quanto riguarda l'intenzione: «*Quam totam confert in usum superiorum vel amatorum. Et hoc est comune omnibus contemplativis*». 2. Si ha quando qualcuno si astrae dalle cose esteriori ed è introdotto in una visione immaginaria, come negli Atti degli Apostoli si dice di Pietro: «*Et factu est in exstasym mentis*», ecc. 3. Si dice più propriamente quando uno s'introduce nella visione intellettuale ove vede le cose intellettuali non per la presenza delle cose, ma per rivelazione. 4. Il più proprio di tutti, è quando la mente fuori di tutti quegli atti che sono propri degli esseri inferiori e senza che nulla si interponga tra essa e Iddio, intuisce per visione intellettuale la divina essenza». [1. Неверно названный экстазом, он имеет место, когда кто-то отрешается не в отношении действия и использования чувств, но только в отношении намерения: «Каковое происходит у богов и возлюбленных. И это общее для всех созерцающих». 2. Он имеет место, когда кто-то отрешается от внешних вещей и ввергается в созерцание об-

Мы тоже оставляем вопрос о природе духовного опыта Данте открытым, и возвращаемся к проблеме комментирования. Тот факт, что Данте здесь рассказывает о каком-то сверхчувственном опыте настолько очевиден, что никакой комментатор не в силах отрицать это. Однако, Пировано и Коломбо сохраняют некую сдержанность — оба используют условное наклонение глагола, как будто ставя свои выводы под сомнение. Коломбо пишет:

Можно только представить себе, что смерть Б. *означала бы* описание ее вознесения на небо, быть свидетелем которого — особая привилегия, даваемая по особой благодати: экстазу [Dante, 2015a, p. 143].

Пировано:

...третья причина [по которой Данте не рассказывает о смерти Беатриче, К.К.] *могла бы быть более ясной, если бы в ней можно было признать* аллюзию на II Кор. 12:1–9 <...> из комбинации двух текстов делается вывод о том, что молчание Данте есть на самом деле способ сообщить читателю, что во время смерти Беатриче, он, подобно Павлу, имел видение, о котором не говорит, дабы не кичиться той привилегией, которую он получил во время этого события [Dante, 2015, p. 228].

В комментариях Валли мы тоже видели долю сомнения. В чем разница? Дело здесь не в том, что комментатор должен быть всегда и во всем уверен. Дело в том — помогает ли комментатор пониманию смысла текста.

В течение всего рассказа читателю повторяли, что текст не совсем автобиографичен, но все же исходная точка — земная жизнь Данте, встреча с какой-то настоящей женщиной и опыт духовного обновления («новая жизнь») поэта, произошедший благодаря ей. Что значит — «можно только представить себе, что смерть Беатриче означала бы описание ее вознесения на небо»? Читатель остается в недоумении: речь идет о действительно произошедшем событии? И если

разного видения, как в Деяниях апостолов говорится о Петре: «Et factum est in extasum mentis» 3. Называется правильнее экстазом то состояние, когда кто-то ввергается в умственное видение, когда созерцает умственные вещи не благодаря присутствию вещей, а благодаря откровению. 4. Экстазом в истинном смысле называется то состояние, когда ум находится вне всех действий, которые присущи низшим существам, и ничего не отделяет его от Бога, и ум предчувствует благодаря умственному видению божественное присутствие]. Цит. по [Valli, 1994].

нет, то что Данте хочет нам этим сказать? Как это связано с названием, о какой «новой жизни» идет речь?

Есть искушение подумать, что ответ на этот вопрос зависит лишь от того, верю ли я, читатель, что подобный опыт возможен. Но дело не только в этом. Читатель в недоумении не потому, что он не верит, но потому, что критик никак не сопровождал его до этого места в повествовании и никак не подготовил его к нему. Ведь если слова о Беатриче как о надежде блаженных являются лишь гиперболизацией, непонятно, почему та же Беатриче должна быть реально вознесена на небо.

В случае комментария Валли читатель с самого начала готовился к смерти Беатриче, и поэтому он может с уверенностью принять свидетельство Данте в тексте о том, что автор пережил некий сверхчувственный опыт. У читателя возникает соответствующий вопрос: какой опыт именно пережил Данте? С этим вопросом он может заново вернуться к тексту, чтобы найти в нем те знаки, которые Валли не заметил или прочитал неправильно.

В самом конце повествования Данте будет второй раз говорит о несомненно сверхъестественном опыте<sup>27</sup>: комментарии к этому месту не будут по сути отличаться от того, что мы уже видели. Есть еще многие эпизоды повествования, достойные внимания, но поскольку главные особенности комментирования мы уже обнаружили, постараемся сейчас подвести итоги.

<sup>27</sup> «XLII. [1] Appresso questo sonetto, apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. [2] E di venire a ciò io studio quanto posso, si com'ella sae veracemente. Si che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. [3] E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna: cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*» [«После этого сонета явилось мне чудесное видение, в котором я узрел то, что заставило меня принять решение не говорить больше о благословенной, пока я не буду в силах повествовать о ней более достойно. Чтобы достигнуть этого, я прилагаю все усилия, о чем она поистине знает. Так, если соблаговолит Тот, Кем все живо, чтобы жизнь моя продлилась еще несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине. И пусть душа моя по воле владыки куртуазии вознесется и увидит сияние моей дамы, присноблаженной Беатриче, созерцающей в славе своей лик Того, *qui est per omnia saecula benedictus*»].

I. <...> Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza<sup>28</sup>.

В самом начале произведения Данте объявляет, что он намерен передать нам *суть* того, что написано в его памяти. Для этого он использует слово «sententia». Дантовская энциклопедия приводит историю этого слова и его появления в произведениях Данте. Здесь в том числе говорится о проблеме «соответствия *verba* и *sententia*», вопрос, который лежит в основе первой главы «Новой жизни»:

Мысль или доктрина, переданная в тексте, ставит проблему соответствия *verba* и *sententia*, которая является чисто риторической <...> Так как трудно соотнести *sententia* с ее выражением, возникает необходимость интерпретации текста <...> *Sententia* в таком случае означает «глубокое понимание» текста, его «последнее значение». См. Roberto di Melun *Sententiae*, prolog. (ediz. R. Martin, Lovanio 1947, 11): «Понимание текста, которое называется *sententia*», Ugo di San Vittore *Didascalion* III 9, *Patrol. Lat.* CLXXVI 771d: «Повесть имеет три уровня: буквальный, чувственный и смысловой. Буквальный — это последовательный порядок высказываний, который мы также называем сочетаниями. Чувственный — это легко постигаемое и очевидное значение, которое слово выражает на первый взгляд. Смысловой — это более глубокое понимание, потому что оно не находимо ни в повествовании, ни в толковании» [*Enciclopedia Dantesca*: *sentenza*].

В «Новой жизни» помещена сентенция, т.е. глубокое понимание текста, его высший, последний смысл, который не совпадает с повествованием. Данте постоянно призывает читателя обращать внимание на последовательность повествования, структуру стихотворения, и постоянно настаивает на том, что понять его слова не просто. То есть, он постоянно подчеркивает тот факт, что его рассказ направлен к определенной цели. Итак, я бы хотела поставить перед нашими комментаторами вопрос о том, каков же смысл текста, его глубокое понимание, т.е. в чем заключается *sententia* слов Данте. Пировано пишет:

<sup>28</sup> «Под этим заглавием я нахожу записанными слова, которые я намереваюсь передать в этой книжке, если и не все, то, по крайней мере, суть их».

Вокруг исторически проверяемого своими первыми читателями-согражданами факта, [Данте] задумывает изображение правдоподобной истории исключительной любви к женщине, страсти настолько сильной и глубокой, что она выходит за пределы смерти самой возлюбленной и очерчивает след поэтического путешествия по поиску собственной оригинальности, говоря о любви как бы в рифму [Dante, 2015, p. 5].

Он намерен поведать свой собственный опыт жизни, который приводит к глубокому его обновлению как человека и как поэта благодаря постепенному открытию более высокой и благородной формы любви, *agape* или *caritas*, которая никогда не перестает [Dante, 2015, p. 9].

Итак, путь Данте в «Новой жизни» — это, с одной стороны, описание своего любовного опыта, который вырастает из эроса<sup>29</sup> и дорастает до бескорыстной любви («*agape*» или «*caritas*»), а с другой стороны, рождение новой теории поэзии.

Толкование Коломбо похоже на Пировано, поскольку она тоже подчеркивает существование двух уровней — поэтического и экзистенциального. Кроме того, она настойчиво предлагает аналогическую связь между приземлённым и божественным уровнями рассказа, утверждая, что для человека Средневековья человек — образ Божий. В ее комментарии чувствуется тайна «Новой жизни», которая у Пировано совершенно отсутствует, однако множество цитат и ссылок не помогают разъяснению этой тайны. Точкой опоры для комментирования остается поток событий чувственной жизни Данте, и метафизический план рассказа читатель воспринимает буквально как *второй* уровень событий, как будто Данте его добавил впоследствии.

Первое утверждение Пировано является самым распространённым толкованием «Новой жизни», которое он разделяет не только с Коломбо. Однако в самом произведении нет никакой текстуальной основы, чтобы говорить о том, что суть рассказа — это путь от *eros* к *agape* или *caritas*. В «Новой жизни» слово *caritas* в вульгарной форме *caritade* появляется лишь один раз, при этом оно описывает не каче-

<sup>29</sup> Пировано особым образом настаивает на болезненной природе чувств Данте. Самое крайнее выражение подобного восприятия и толкования текста находим у другого современного критика, С. Каррай [Dante, 2009]: «In breve, si tratta della storia di una penosa malattia d'amore risoltasi nell'acquisizione di una nuova consapevolezza di sé e della natura del proprio sentimento».

ство отношения Данте и Беатриче, а то чувство к другим людям, которое рождается в сердце Данте при встрече со своей женщиной<sup>30</sup>.

Данте в течение всего рассказа использует только одно понятие любви, слово *amore*, которое (в большинстве случаев в форме *Amore*) появляется 104 раза вплоть до последнего стихотворения, где именно *Amore* с большой буквы дарит поэту «новое разумение»<sup>31</sup>. Вспомним, что в среде любовной поэзии Средневековья было принято толковать слово *amore* через *альфу привативум*, выражающее отрицание: любовь — ключ к бессмертию<sup>32</sup>.

По мнению Валли, Данте в книге рассказывает об истории своей любви к Божественной Премудрости: с этой точки зрения, любовь и есть ключ к пониманию произведения — с первого до последнего ее появления в рассказе. Об этой любви Данте говорит символическим языком, потому что другого языка для передачи подобного содержания нет. Библиейские цитаты, отголоски богословского дискурса присутствуют в тексте именно потому, что они содержат учение, присущее христианской доктрине. Текст обращен к конкретной группе людей, к «Верным любви», которым Данте хочет рассказать о своих достижениях на пути посвящения. Среди этих достижений самое главное — смерть Беатриче-Рахили, то есть исполнение надежды созерцания. Гипотеза Валли основывается на доказательствах, которые он находит не только в «Новой жизни», но и во всей итальянской любовной поэзии Средневековья.

В комментариях Пировано и Коломбо приводятся множество ценной информации — однако их непрочтение сути «Новой жизни» не только делает эту ценную подборку материалов бесплодной, — оно также становится препятствием для читателя, который лишен права задавать вопросы.

Прочтение Валли, наоборот, способно объяснить темные места в тексте и породить плодотворные пути истолкования. Оно не только объясняет и придает ценность тому, что обнаружили другие критики, в том числе цитатам и реминисценциям — из него рождаются новые вопросы, позволяя читателю углублять или даже ставить под вопрос выводы самого критика.

<sup>30</sup> «XI. [1] <...> mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso» [«пламя милосердия охватывало меня, заставляя прощать всем меня оскорбившим»].

<sup>31</sup> «XLI. [10] Oltre la sfera che più larga gira, / passa 'l sospiro ch'esse del mio core: / intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui, pur sù lo tira» [«За сферой предельного движенья / мой вздох летит в сияющий чертог. / И в сердце скорбь любви лелеет Бог / для нового Вселенной разуменья»].

<sup>32</sup> См. [Guenon, 1997]; [Ricolfi, 1933]; [Evola, 2001].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Данте, 1967 — *Алигьери Д.* Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 627 с.

Данте, 1968 — *Алигьери Д.* Малые произведения / под ред. И.Н. Голенищева-Кутузова. М.: Наука, 1968. 670 с.

Barberino, 1905–1927 — *Barberino F.* I documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali. In 4 volumi / a cura di F. Egidi. Roma: Società filologica romana, 1905–1927.

Dante, 1932 — *Alighieri D.* La vita nuova / edizione critica per cura di Michele Barbi. Edizione nazionale delle opere di Dante. Società Dantesca Italiana. Firenze: Bemporad, 1932. CCCIX + 177 p.

Dante, 2009 — *Alighieri D.* Vita Nova / a cura di Stefano Carrai. Milano: BUR Rizzoli, 2009. Ebook.

Dante, 2015 — *Alighieri D.* Vita Nuova, le Rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova / a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Roma: Salerno Editrice, 2015. LXXIV + 803 p.

Dante, 2015a — *Alighieri D.* Vita Nuova / a cura di Manuela Colombo. 6 Ed. Milano: Feltrinelli, 2015. 184 p.

Enciclopedia Dantesca — Enciclopedia Dantesca Treccani / Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1970–1978. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca) (дата обращения: 15.04.2022).

Evola, 2001 — *Evola J.* Oriente e occidente. Le collaborazioni a East and West, 1950–1960. Roma: Edizioni mediterranee, 2001. Ebook.

Guenon, 2014 — *Guenon R.* Sull'esoterismo cristiano. Milano: Luni Editrice, 2014. 128 p.

Pascoli, 1913 — *Pascoli G.* La mirabile visione. Abbozzo d'una storia della Divina Comedia. Bologna: N. Zanichelli, 1913. 620 p.

Ricolfi, 1997 — *Ricolfi A.* Studi sui fedeli d'Amore. Foggia: Bastogi, 1997. 306 p.

Valli, 1994 — *Valli L.* Il linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d'Amore. Milano: Luni Editrice, 1994. 704 p. URL: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/luigi-valli/il-linguaggio-segreto-di-dante-e-dei-fedeli-damore/> (дата обращения: 15.04.2022).

Впервые опубликовано: *Корбелла К.* «Если не все [слова], то, по крайней мере, суть их»: сравнительный анализ комментариев к «Новой жизни» Данте // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 168–193. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-168-193>

## М.О. ГЕРШЕНЗОН — КОММЕНТАТОР ПУШКИНА

**Информация об авторе:** Наталья Николаевна Смирнова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: [nat.smirnova@mail.ru](mailto:nat.smirnova@mail.ru)

**Аннотация:** Работы М.О. Гершензона-пушкиниста часто рассматривают в контексте Пушкинского мифа Серебряного века. Это во многом справедливо, но и в то же время представляет известную условность, а именно: считается, что творчество Пушкина было для Гершензона лишь поводом, чтобы высказывать свои философские идеи. При этом игнорируется концепция личностного видения, выдвинутая ученым, и проблема исследовательской субъективности в целом. В некотором смысле, индивидуальная позиция, особенно в гуманитарных науках, может быть представлена в аспекте определенной «мифологии». Однако такая постановка вопроса в каждом конкретном случае индивидуальной позиции не прояснит. В настоящей статье речь идет преимущественно об исследовательских принципах Гершензона-пушкиниста, его индивидуальном подходе к изучению и комментированию наследия поэта, позволившем ему рассматривать творчество Пушкина как важную часть мировой сокровищницы, где слово откровения апеллирует к «первоначальному мифу». «Мудрость Пушкина» (1917–1919) открывает мудрость тысячелетий в преемственности идей и образов, отраженных в истории языка. С этой точки зрения, пушкиноведческие работы Гершензона являются многослойным комментарием к некоторому мыслимому изначальному тексту, включающему в себя все созданное и еще только предстоящее человечеству. В этом едином пространстве мировой мысли циркулируют энергии, названные Гершензоном «гольфстремы духа» (в книге о Пушкине и Гераклите «Гольфстрем», 1922), соединяющие «первоначальный миф», идеи и образы настоящего и предвидение мира грядущего. В этом единстве изначальный текст продолжает писаться непрерывно, каждым словом поэта, ученого, комментатора, читателя.

**Ключевые слова:** теория литературы, комментарий, творчество Пушкина, М.О. Гершензон, «Мудрость Пушкина», «Гольфстрем».

© 2024. *Natalia N. Smirnova*

## M.O. GERSHENZON, COMMENTATOR OF PUSHKIN

**Information about the author:** Natalia N. Smirnova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-6980-7353>

E-mail: [nat.smirnova@mail.ru](mailto:nat.smirnova@mail.ru)



**Abstract:** M.O. Gershenzon's works on Pushkin are often considered in the context of the Pushkin Myth of the Russian Silver Age. The general statement is true, but at the same time it represents a certain conventionality, namely: it assumes that commenting on Pushkin's work was, for Gershenzon, only an opportunity to express his own philosophical ideas, thus ignoring the concept of personal vision proposed by the scholar, and the problem of research subjectivity in general. In a sense, individual position, especially in humanities, can be represented as a kind of "mythology"; however, this approach does not help to clarify specific cases of individual position. This article deals primarily with the research principles of Gershenzon as a Pushkinist, his individual approach to studying and commenting on the poet's works, which enabled him to view Pushkin's works as an important part of the World Wisdom, where the word of revelation appeals to the "primal myth". The *Wisdom of Pushkin* (1917–1919) reveals a universal Wisdom in the continuity of ideas and images traced in the history of language. From this point of view, Gershenzon's studies on Pushkin are a multilayered commentary on some conceivable original text, which includes everything that was ever created and things yet to come. Here can be found an energy that Gershenzon called "Streams of Spirit" (in his book about Pushkin and Heraclitus, *Gulfstream*, 1922), circulating in universal Thought and connecting the "primal myth" with ideas and images of the present and foresight of the world to come. In this unity, the original text continues to be written incessantly, by every word of the poet, scholar, commentator, or reader.

**Keywords:** theory of literature, commentary, Pushkin's works, M.O. Gershenzon, *The Wisdom of Pushkin*, *Gulfstream*.

Пушкиноведческие работы М.О. Гершензона можно рассматривать как многослойный комментарий к некоторому мыслимому автором изначальному тексту<sup>1</sup>, содержание которого должно восстанавливаться в процессе развернутого и ступенчатого комментирования. Более того, этот текст продолжает писаться самим комментированием.

В том, что пушкиноведческие штудии Гершензона являются не просто иллюстрацией философской позиции мыслителя, взявшего

<sup>1</sup> Знаниям и смыслу, полученным путем откровения, связанным и корреспондирующим, дошедшим до современной исследователю культуры из культур предшествующих периодов. Эти смыслы выявляются исследователем в процессе комментирования. Их существование в современности, хотя настоятельно и бесспорно, но не всегда органично: не найдена еще подходящая форма, вмещающая полученное откровение в жанр сочинения, позволяющий без потерь воспринять *пламенную* речь автора. Употребление любимого Гершензоном огненного образа здесь должно обратить внимание, насколько далеко исследовательское намерение автора «Мудрости Пушкина» и «Гольфстрема» от того, чтобы просто дать литературоведческий или сравнительно-исторический анализ творчества Пушкина; но также далеко и от того, чтобы лишь использовать его для построения своих философских конструкций. За этими причудливыми, с точки зрения, как истории литературы, так и философии, сочинениями выстраивается новый тип исследовательского мышления, сочетающего в себе искусство комментария к тексту, который постоянно пишется, и продолжает писаться, в том числе, и сами этим комментарием. Такой же текст-комментарий писал всю жизнь и пристрастный в своем выборе, далекий от «научной объективности», Лев Шестов.

«наше все» в качестве точки отсчета развертывания своих оригинальных идей<sup>2</sup>, убеждает подход к систематизации материала и постоянный акцент на комментарий к определенным темам и устойчивым смыслам, за которыми стоит стремление видеть в творчестве поэта фрагменты некоего известного ему, но сокрытого уже от современников исследователя, текста, который подлежит восстановлению. Это равносильно, к примеру, попыткам выяснения, одно ли произведение стоит за фрагментами Гераклита, в каком порядке могли следовать дошедшие до нас части и т.д. Правда, здесь точность филологического подхода к источникам сменяется вдохновенностью мистического видения и комментирования духа, а не буквы. Однако в чем комментарий отходит от буквы, следует еще разобраться.

В «Предисловии» к знаменитой книге «Гольфстрем» (1922) Гершензон говорит, что из многочисленных течений мирового духа, образующих всю совокупность человеческого знания, здесь он берется проследить одно, хотя весьма значительное. И что целью такого исследования может быть только самопознание, под которым подразумевается познание законов мироздания и нахождение своего места в мире<sup>3</sup>. Это также означает, что течение гольфстрема живо и поныне, хотя подспудно продолжает свой путь в жизнях современников, оставаясь до поры неведомым.

Тематически книга «Гольфстрем» посвящена значениям первоэлементов мироздания, как состояний духа по преимуществу, во фрагментах Гераклита и поэзии Пушкина. Эти значения выявлены в контекстах и распределены по семантическим группам «воздух», «вода», «огонь», «земля». Подготовительная работа к этому исследованию велась еще в 1900-е — 1910-е годы, когда Гершензон собирал лингвистический материал: наблюдения над использованием названий первоэлементов

<sup>2</sup> См.: [Проскурина, 1998].

<sup>3</sup> «Лишь за семь или восемь тысячелетий нам брезжит первый свет и слышны первые шорохи; а позади, в глубине веков, — сумерки и безмолвие. Но там люди желали и мыслили так же, как мы, и в многократный срок развития, предшествовавший нашей культуре, был добыт весь существенный опыт человечества. К тем познаниям позже ничего не прибавилось, как неизменен издревле поныне и телесный состав человека. Первобытная мудрость содержала в себе все религии и всю науку. Она была как мутный комок протоплазмы, кишашей жизнями, как кудель, откуда человек до окончания времен будет пряхть нити своего раздельного знания.

Тогда-то в неисследимой глубине духа зародились вечные течения, текущие от пращуров до нас и дальше в будущее. Они проходят через каждую отдельную душу, потому что не в час рождения рождается личность, как и смерть не уничтожает ее. Один из этих Гольфстремов духа я хочу исследовать, чтобы в беспредельных пространствах времени найти самого себя» [Гершензон, 2000, т. 1, с. 213].

в литературе, а также, параллельно, языковые метафоры. А в статье «Пушкин и Батюшков» (1924) — был подведен своеобразный итог разысканий, представленных в «Гольфстреме». «В «Гольфстреме», — говорит Гершензон, — я обнаружил у Пушкина наличие своеобразной теории, по которой жизнь есть горение, душа — огонь, горящий то сильнее, то слабее; отсюда вся психологическая терминология Пушкина. <...> Стоит на любой странице раскрыть стихотворения Батюшкова — перед нами та же термодинамическая психология во всех подробностях; все ее основные речения Пушкин готовыми нашел у Батюшкова» [Гершензон, 2000, т. I, с. 121]. Однако в творчестве Пушкина исследователь видит «полную и подробную разработанную систему психологических воззрений, основанную на представлении о термической природе души. Что здесь перед нами действительно система, органическое выражение личности в своеобразном цикле идей, — в этом нас убеждают единство и непрерывная последовательность Пушкинской терминологии, ее глубокая подсознательная продуманность <...>. У Батюшкова такой системы явно нет; в его поэзии — лишь многочисленные зародыши ее, *воспринятые из языка* и оформленные, как бы отдельные камни, отесанные поэтом» (выделено мной. — Н.С.) [Там же, с. 127]. «Сердца тихий жар», «огонь поэзии», «любовь еще горит во пламенных мечтах» [Там же, с. 122-123], «кипяща брань», «о, други, как сердце у смелых кипело» [Там же, с. 124], — все это у Батюшкова присутствует отчасти на уровне предшествующей поэтической традиции, отчасти — на уровне народного языка, но главное, что в поэтическом видении Батюшкова нет той системности, сформировавшейся, выкристаллизовавшейся впоследствии у Пушкина. Именно в языке Пушкина находит ученый целостную картину разработанной *космологии*, в основе которой лежит «первобытное знание». И его целостность и системность предполагают абсолютную завершенность во всех частях: такое знание не создается поэтом или философом, но и не извлекается только из языковой материи, — оно может быть «воспринято из воздуха» по преимуществу, «из атмосферы общечеловеческого познания».

Здесь можно отметить первое разграничение в исследовательском подходе к материалу: с одной стороны, знание, «воспринятое из языка»<sup>4</sup>, имеет буквальное соответствие смыслам, которые легко обнаруживаются, но так и остаются на уровне языковой метафоры, схватывая лишь след традиции, но не саму ее от истоков; с другой — знание, «воспринятое из воздуха» — не косный след материи, а жизнь

<sup>4</sup> Смысл в том, что оно воспринято имплицитно на уровне языка, а не его исследованием.

духа как не прерывающаяся ни на мгновение традиция, но традиция не на уровне прямой передачи от поколения к поколению, а на уровне космическом (мир как вечно-живой огонь Гераклита [Лебедев, 2014, с. 157]), где живая огненная стихия обеспечивает прямую передачу независимо от времени и пространства. Для восприятия такой традиции нужна особая чувствительность личности к «атмосфере»<sup>5</sup>.

В этой связи следует обратить внимание на особое понимание поэзии (творчества) как откровения, где, независимо от исторического времени и географии, равным образом отражается видение подлинного мира. И тогда любой поэтический текст представляет собой комментарий к этому видению, которое символически отражает само Творение, и главное задание комментатора и интерпретатора в том, чтобы прочесть его. Таким образом, каждый новый текст — есть комментарий на главный текст, изначальный, отражает его сущность, и только в этой мере и рассматривается комментатором, продолжающим работать над текстом изначальным. И так произведение становится комментарием, а комментарий — продолжением изначального, удостоверяющего истинность видения, открывшегося пишущему о нем.

В основе творения лежит божественное слово. Согласно одной из влиятельных мистических традиций, Бог сотворил мир с помощью букв [Книга Авраама..., 2007, с. 37]<sup>6</sup>. Далее человек может продолжать творчество в мире из уже готовых элементов [Там же, с. 13]. Эти элементы в совокупности являются символами подлинной реальности: подлинного устройства мира и путей к его завершению, — иными словами, картины эсхатологической. Каждый художник<sup>7</sup>, по мнению Гершензона, видит эту картину, и, в силу своего дарования, пытается донести ее до зрителя. Возможности творчества из таких символических элементов бесконечны и символическая картина по своей природе неисчерпаема. Истинность видения одного человека может удостоверяться только в глазах других [Гершензон, 2000, т. IV, с. 74–75]. И тем очевиднее картина, чем большее испытание временем она прошла. Все это предполагает множественность ракурсов одного и того же, и одно-

<sup>5</sup> «Гераклит учил, как сказано, что человек не в себе обретает истину, но воспринимает ее из воздуха. Это положение можно применить к нему самому: мы увидим дальше, что гигантская мысль, проникающая его учение, была подлинно впитана им из атмосферы общечеловеческого познания. Два с лишним тысячелетия спустя та же мысль провозвестились поэзией Пушкина, также, разумеется, в субъективном воплощении» [Гершензон, 2000, т. I, с. 219].

<sup>6</sup> И от них происходят первоэлементы «огонь», «вода» и «ветер» [Книга Авраама..., 2007, с. 65 и далее].

<sup>7</sup> Поэт, философ, творец.

временно, единство выражения (на уровне основных языковых значений, отсюда и тема первоэлементов), так как изначальная подлинная реальность и символический язык, которым она выражается в главных элементах должны совпадать, иначе подлинность не будет удостоверена. Именно так, несмотря на эволюцию художественных средств выражения, смену философских направлений и т.д., взгляд человека тысячелетиями устремлен в ту сторону, откуда он ожидает спасения, последнего слова на все свои извечные вопросы, чаяния и надежды.

Здесь, по мнению Гершензона, *мудрость* Пушкина встречается с мудростью Древнего мира, и «через его мышление течет поток ветхозаветного опыта» [Гершензон, 2000, т. I, с. 13]. Это следует понимать не так, словно Пушкин унаследовал мудрость тысячелетий, и в его поэзии она предстает, пусть и в живом облики, но, все-таки в исторической преемственности. Вовсе нет. Гершензон как комментатор творчества Пушкина видит в нем живое свидетельство древности, возрожденной в облике человека XIX столетия («не в час рождения рождается личность»). Когда Гершензон говорит, что в поэзии Пушкина нет метафор, что все значения четки и буквальны, так же с очевидностью следует воспринимать и слова самого исследователя о *язычестве* поэта. Думается, этим словам мало доверяли всерьез, поскольку здесь исследовательская мысль выходит далеко за пределы литературоведения, становясь созерцанием самого ученого, устремляющимся к истоку увиденного им единства пушкинского языка и мысли. «Пушкин — язычник и фаталист. Его известное признание, что он склоняется к атеизму, надо понимать не в том смысле, будто в такой-то момент своей жизни он сознательно отрекся от веры в Бога. Нет, он таким родился; он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, он как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана. В его духе еще только накоплен материал, из которого народы позднее, в долгом развитии, выкуют свои верования и культуры. Этот материал, накопленный в нем, представляет собою несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей, которые логически связаны между собою словно паутиными нитями и образуют своего рода систему» (выделено мной. — Н.С.) [Там же]. Здесь утверждается, что существуют некоторые условия, при которых влияние культурной среды современности на формирование личности совершенно невозможно. Это означает, что личность от рождения сталкивается с чем-то настолько мощным, что полностью перекрывает контакт с современностью. К этому может располагать от века неизменный «телесный состав человека» [Там же, с. 213], поскольку являет основу его единства с миром. И только необычайно чуткая к изначальному знанию

личность способна быть *современной* не сегодняшнему, а предвечному порядку вещей. Гениальный поэт, философ, художник именно такая личность.

Такое знание, несмотря на свое богатство и разнообразие, предполагает целостность и единство. «Внемля не моему, но этому логосу, должно согласиться: мудрость в том, чтобы знать все как одно» [Лебедев, 2014, с. 146]. Вот это сведение к единому знанию — основная задача комментатора. Слова, как и любая живая материальная субстанция, подвержены процессам старения и омертвения. Имея в себе единым источником искру божественного огня, они постепенно гаснут, превращаясь в твердую инертную субстанцию. Изначальная субстанция слова — огонь, поэтому следует искать в творении его искры, и только так, слово за словом, восстановить картину подлинного мира<sup>8</sup>.

В «Мудрости Пушкина» (1919) Гершензон уже давал развернутый комментарий, имея в виду тот самый изначальный текст: «<....> Поэзия Пушкина таит в себе глубокие откровения, но толпа легко скользит по ней, радуясь ее гладкости и блеску, упиваясь без мысли музыкой стихов, четкостью и красочностью образов. Только теперь, через столько лет мы начинаем видеть эти глубины подо льдом и учимся познавать мудрость Пушкина ...» [Гершензон, 2000, т. I, с. 12]. Эти *глубокие откровения* связаны с высшим знанием, которое представляет собой «целостное видение мира»: «И не знаем, что оно есть в нас, не умеем видеть, как оно чудным узором выступает в наших разрозненных суждениях и поступках; лишь изредка и на мгновение озарит человека его личная истина, горящая в нем потаенно, и снова пропадет в глубине. Только избранникам дано длительно созерцать свое видение, хотя бы и не полностью, в обрывках целого; и это зрелище опьяняет их такой радостью, что они как бы в бреду спешат поведать о нем всему свету. Оно не изобразимо в понятиях; о нем можно рассказать только *бессвязно, уподоблениями, образами*. И Пушкин в образах передал нам свое знание; в образах оно тепло укрыто и приятно на вид; *я же вынимаю его из образов*, и знаю, что, вынесенное на дневной свет, оно покажется странным, а может быть, и невероятным» [Там же, с. 12–13]. Это знание «не изобразимо в понятиях» не потому, что довлеет себе на языке искусства, нет, оно универсально; его неизобразимость связана только с человеческой неспособностью выразить его цели-

<sup>8</sup> Очевидно, что процесс этот понимается не метафорически, а буквально.

ком. Поэтому и необходимо извлекать его из образов, и каждый опыт комментария есть такое *извлечение*.

Искусство не самодостаточно в том смысле, что оно содержит в себе крупинцы целостного знания, которое можно постичь, только *вынув его из образов*, каким бы невероятным оно ни казалось. Комментатор вскрывает в образах искусства символическую природу, которая высвечивает дальний план видения. Так можно пытаться воссоздать единую картину, лежащую в основе любого видения. Видение фрагментарно и ограничено в углах обзора, но картина, открывающаяся за ним, — результат работы комментатора над интерпретацией каждого образа<sup>9</sup>. Однако прежде самой картины, которую можно воссоздать по *извлечениям*, возникает план или чертеж. «Мудрость, которую я выявляю здесь, в его поэзии, конечно, не сознавалась им как система идей, но она была в нем, и наше законное право формулировать его умозрение, подобно тому как можно начертать на бумаге план готового здания. Эти линии плана вполне реальны, ими определяется расположение частей, хотя в самом здании их не видно, — они заложены в камень и орнамент. <...> Я формулирую имманентную философию Пушкина, и мое изложение так же относится к его поэзии, как географическая карта — к самой стране, как линейный план — к зданию, как механическая формула — к самой машине» [Гершензон, 2000, т. I, с. 30–31]. Работа комментатора сродни работе картографа: он чертит план художественного мира для дальнейшей ориентации в нем, способствуя поиску целостной картины неведомой страны.

В этом смысле истина искусства существует не сама по себе. Критерий истинности видения поэта, и связанного с ним знания, — пригодность его для жизни, но не в узком смысле «презренной пользы», соотнесения с наличной реальностью только, а в плане исполнения мирового закона, чтобы отдельная личность могла сознательно следовать логике развития мира. В «Мудрости Пушкина» Гершензон поставил себе задачу выявить это «первобытное знание» в пушкинском слове, чтобы оценить его потенциал для самопознания и жизни. «Древнее знание живо в каждом из нас, оно сгустилось и затвердело на дне наших слов. Но мы не сознаем его, а Пушкин сознал в своем личном опыте» [Там же, с. 31], — этим, как уже отмечалось, опыт Пушкина отличается от опыта Батюшкова, который воспринимает традицию на уровне прямой передачи «из языка»; Пушкин же имеет

<sup>9</sup> В этом смысле комментарий есть ступень, элемент процесса медленного чтения.

дело с традицией вне прямой передачи, так как чтобы поднять смыслы *со дна слов*, недостаточно только иметь дело с наличным состоянием языка. Поэтому образы, которыми говорит поэт, по мнению Гершензона, нуждаются в тщательном комментировании с целью извлечения из них исконных, древнейших смыслов, которые некогда были пламенем.

Что значит *извлечение* из образов? Есть ли это разъяснительный комментарий к иносказанию, или, может быть, поиск прямого значения взамен метафорического? Гершензон утверждает, что в подлинно поэтическом тексте слово имеет прямое, а не метафорическое значение. Так, и в текстах Ветхого Завета и в пушкинских строках, нет никакого метафорического смысла: все явления называются прямо. Ветхозаветный Бог предстает в виде огня — «все эти речения — не метафоры; в них употреблены слова, которыми именуются обыденные физические явления <...>. Бог по существу огонь и бытие его горение...» [Гершензон, 2000, т. IV, с. 126]. И пушкинские образы — также не метафоры, они «совсем недвусмысленны: в них нет ни метафорического, ни психологического смысла» [Гершензон, 2000, т. I, с. 172].

Эта конкретность прямого значения связана с личностью самого творца, которая неотъемлемо присутствует в произведении, направляя его понимание. «...Сущность художественного произведения — в одушевляющей его идее страсти, а не в его качественных признаках, которые все соподчинены той “идее”. Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, осуществляемое плотью, так возникший в поэте полуосвященный сознанием замысел отложился и действует в поэме, которую мы читаем. А замысел человека есть плод всей его воли, всех его предрасположений, опыта, навыков, размышлений. И потому произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца, и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно-существующее» (выделено мной. — Н.С.) [Гершензон, 2000, т. IV, с. 300]. Непосредственный смысл творения, таким образом, укоренен в самом творце. Однако это прямое значение одновременно вещественно и символично<sup>10</sup>: оно указывает на конкретный аспект материальной действительности и, в то же время, не нарушая ее живой природы, обращено к не выразимому никакими средствами. Здесь задача комментатора, по мнению Гершензона, находить баланс между смыслом, извлеченным из образов, и смыс-

<sup>10</sup> См.: [Гершензон, 2000, т. I, с. 257].



лом, обусловленным личностью творца. Замысел поэта обнаруживает присутствие его личности в творении. В противном случае, если это присутствие комментатором игнорируется, прямое и искреннее слово, сталкиваясь с чуждой ему реальностью, обретает другой смысл, чуждый ему изначально, что затемняет образ. Рассмотрим такой пример комментария Гершензона к стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Первая часть главы «Памятник» в книге «Мудрость Пушкина» представляет собой собственно комментарий по строфам в непрямой последовательности с обращением к общепризнанной современной Гершензону трактовке<sup>11</sup>. Основные вехи комментария таковы: *«Пушкин в 4-й строфе говорит не от своего лица, — напротив, он излагает чужое мнение — мнение о себе народа*. Эта строфа — не самооценка поэта, а изложение той оценки, которую он с уверенностью предвидит себе. Следовательно, первые четыре строфы содержат в себе не два мотива, как обыкновенно думают (один объективный — констатирование своей собственной славы, другой субъективный — самооценку своего подвига), но один, состоящий из двух частей и одинаково объективный в обеих. Именно *предвидение*: предвидение, во-первых, своей посмертной славы, и во-вторых, содержания этой своей посмертной славы. Пушкин говорит: “Знаю, что мое имя переживет меня; мои писания надолго обеспечивают мне славу. Но что будет гласить эта слава? Увы! она будет трубным гласом разглашать в мире *клевету* о моем творчестве и о поэзии вообще. Потомство будет чтить память обо мне не за то подлинно-ценное, что есть в моих писаниях и что я один знаю в них, а за их мнимую и жалкую полезность для обиходных нужд, для грубых потребностей толпы”. Много лет назад Пушкин подвел первый итог своего опыта, и каким горьким разоча-

<sup>11</sup> Именно поэтому автор предваряет свой комментарий следующим рассуждением: «“Замком” называют камень, замыкающий и укрепляющий свод; в критической легенде о Пушкине есть частность, исполняющая роль такого “замка”. Если общепринятое истолкование “Памятника” верно, то легенда имеет за себя важный аргумент: зрелое самосознание самого поэта; если оно ошибочно, — “замок” выпадает и легенда расшатывается. Поэтому вопрос о “Памятнике” требует специального расследования» [Гершензон, 2000, т. I, с. 38]. Суть общепризнанного толкования Гершензон резюмирует в следующих словах: «Пушкин с законной гордостью говорит здесь о завоеванном им бессмертии, и тут же перечисляет те заключенные в его поэзии непреходящие ценности, которые дают ему право на это бессмертие. Так он сам понимал свою деятельность и так определял ее значение; и эта завершительная самооценка бросает свет на весь пройденный им путь. “Памятник” с полной ясностью открывает нам, какие сознательные цели Пушкин ставил себе в своем творчестве» [Гершензон, 2000, т. I, с. 39].

рованием звучали его слова! “*Мне жизни дался бедный клад!*”<sup>12</sup> <...> Я утверждаю, что лишь при таком понимании первых четырех строф становится понятной пятая, последняя строфа “Памятника”, совершенно бессмысленная в традиционном истолковании пьесы, хотя комментаторы наперекор здравому смыслу объявляют ее естественным заключением пьесы. Ее смысл — смирение перед обидой. Поэт как бы подавляет свой невольный вздох. Горька обида, но таков роковой закон — “Божье веление”; покорись Божьей воле: вот что говорит эта строфа. Пушкин написал первоначально: “*Призванью своему*, о Муза будь послушна”, то есть иди своим путем наперекор обиде, потом изменил этот стих, *сообразно всему замыслу стихотворения*, дав ему не положительный смысл призыва, а отрицательный смысл покорности, смирения:

*Веленью Божию*, о Муза, будь послушна,  
Обиды не страшись, не требуя венца;  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца.

Хвала толпы и клевета ее — одной цены: обе равно ничтожны. <...> Пушкин в прежние годы не раз пытался “оспаривать глупца” относительно подлинной ценности искусства <...>; теперь он признает эти попытки тщетными и ненужными: так устроено высшей волею. <...> Только при таком понимании объясняются и те две замены в рукописи — во-первых, стих:

И долго буду тем любезен я народу,  
*Что звуки новые для песен я обрел.*

Пушкин отверг эту строку. Потому что она приписывала народу такое суждение о поэзии, до которого он едва ли способен возвыситься: он видит и ценит в поэзии гораздо более *деловые* ценности — “Что *чувства добрые* я лирой пробуждал”. Вторая замена — чисто формальная: “Что вслед Радищеву восславил я свободу”. Это суждение подходит народу, только Пушкин предпочел потом выразить его в более общей форму. Но как могли комментаторы влагать этот стих в уста *самого Пушкина* при его достаточно известном отрицательном отношении к Радищеву, — этого нельзя объяснить» (все выделения принадлежат М.О. Гершензону) [Гершензон, 2000, т. I, с. 39, 40, 41].

<sup>12</sup> Из стихотворения «Мое беспечное незнанье (Бывало, в сладком ослепленье)» (1823).

Итак, в завещании поэта звучат ноты горького разочарования и покорности перед грубыми нравами толпы, требующей от поэзии «презренной пользы». И эту покорность, завершившую борьбу за свободу творчества, и проявляющуюся в отступлении перед толпой, поэт ощущает в себе как постепенное остывание огня. Эта тема проходит через всю книгу «Мудрость Пушкина». Огненная стихия духа, воспринятая Пушкиным из древней традиции по праву рождения («язычником»), традиции, которая не передается из поколения в поколение, а черпается поэтом, художником, философом «из воздуха» и обретается «на дне слов», некогда раскаленных пламенем, предопределяет свои законы развития. Все творчество Пушкина может быть рассмотрено как шествие поэта «труднейшей дорогой — через страсти в душевный холод», от «пламенности» и «быстроты духовных движений» [Гершензон, 2000, т. I, с. 31, 41] к полному остыванию жара души. Здесь, подтверждая эту свою гипотезу, Гершензон уже комментирует тексты разных лет с целью показать обозначенную эволюцию<sup>13</sup>. Книга «Мудрость Пушкина» содержит детальный **мистический комментарий** к творчеству поэта, исходя из доминирующих, по мнению Гершензона, образов *огня* — *угасания, полноты — неполноты*. Это обстоятельство неоднократно давало повод исследователям говорить о гностицизме пушкиноведческих работ ученого.

Вопрос о гностицизме в поэтической концепции и метафизике Гершензона, опираясь на серьезные аргументы, подняла В.Ю. Проскурина. Говоря о единстве исследовательского поля ученого, она отмечает: «Гершензон и не скрывал того, что Пушкин явился для него своего рода творческой лабораторией по выработке некоторых философско-религиозных представлений. С этим связан и особый — пророческий тон всей его пушкинианы»<sup>14</sup>. Наиболее существен-

<sup>13</sup> См., например: [Гершензон, 2000, т. I, с. 31-38, 41-47].

<sup>14</sup> [Проскурина, 1998, с. 297]. В этой книге приводятся следующие аргументы, свидетельствующие о наличии в философско-религиозных исканиях Гершензона гностического компонента: 1) первый цикл пушкиноведческих статей, объединенных позже в книгу «Мудрость Пушкина», начинается с публикации двух работ в московском журнале «София» под редакцией П. Муратова (в 1914 году в «Софии» были опубликованы статьи: «Умиление» и «Вдохновение и безумие», последняя вошла в книгу «Мудрость Пушкина» под заглавием «Терновый венец»), который «демонстрировал явный интерес к эзотерическим теориям и методам познания. В частности к гностицизму» [Там же, с. 300]; 2) с гностицизмом были связаны искания близких Гершензону писателей и философов (А. Белого, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского); 3) название книги «Мудрость Пушкина», по мнению В.Ю. Проскуриной также обращает к гностицизму (София — Мудрость — Тайное Знание); 4) язык

ными надо считать аргументы, которые, по мнению В.Ю. Проскуриной, непосредственно свидетельствуют о наличии «гностического ключа» в пушкиноведческих работах Гершензона. Так, исследователь справедливо полагает категории «полноты — неполноты» важнейшими для понимания концепции самого Гершензона. В частности, В.Ю. Проскурина приводит цитату из статьи «Мудрость Пушкина», где обосновывается их понятийный смысл: «Самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумение, есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота, и как неполнота, ущербность. И он думал, вполне последовательно, что полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет. Ущербное вечно терзаемо голодом, и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует» [Гершензон, 2000, т. I, с. 13–14]. На первый взгляд, гностическое объяснение этой идеи очевидно: «... Эти две категории — центральные понятия гностической системы, связанные с оппозицией “Бог — Демиург”. Гностическая картина мира образовывалась из взаимодействия дуальных начал — Полноты (Pleroma) и Неполноты (Kenoma). Полярность этих двух начал, характерная и для восточной философии, и для платоновской системы, в гностицизме приобретает не физический, а метафизический характер. <...> При этом представление об антиномии “покой — движение” у Гершензона носило универсальный характер, развиваясь в таких вариантах оппозиций, как “полнота — неполнота”, “восприятие — внедрение (или творчество)”» [Проскурина, 1998, с. 307]. Однако вряд ли стоит рассматривать как серьезный аргумент, что эти начала в платоновской системе имели физический, а не метафизический характер (точнее, все же оба одновременно). Вряд ли необходима апелляция к гностицизму, минуя философию Платона, тем более, что сам Гершензон, нигде непосредственно не упоминая собственно гностических обозначений этих полярных начал, прямо

пушкиноведческих работ Гершензона наводит исследователя на мысль о гностицизме: «Показательна сама метафорика его описаний. Гершензон пишет о красивой и гладкой форме пушкинской поэзии — “блестящей ледяной коре”, “скрывающей глубину”, о “глубоких откровениях” Пушкина, спрятанных под “музыкой стихов, четкостью и красочностью образов” <...>. Пушкин, как пишет автор “Мудрости Пушкина”, “ничего этого не знает” <...>. “Вытаскивает” эту скрытую “мудрость” — в соответствии с гностическим каноном — сам Гершензон» [Там же, с. 302]; 5) убежденность Гершензона в исключительности, «особости» своего прочтения творчества Пушкина, и, как результат, — «слияние собственной философии с реконструируемой: Пушкин и Гершензон сливаются в едином пространстве духовного поиска» [Там же, с. 303].

обращается к теме Эроса у Платона, говоря о видении поэта<sup>15</sup>. Однако в неполноте, по мысли Гершензона, нет проклятия греховности, но только путь развития, стремления к полноте и воссоединению некогда расколотой истины, тем не менее, на этой точке зрения настаивает В.Ю. Проскурина: «Представление о совершенстве (Боге) как покое и полноте было связано у гностиков с отрицанием всякого движения, всякого процесса. Для гностического мировосприятия чрезвычайно важна была идея греховности мира и невозможности (и ненужности) его исправления. В этом пункте коренилось принципиальное расхождение между гностицизмом и христианским учением. Согласно гностической доктрине, мир не спасается, темное не просветляется» (выделено мной. — Н.С.) [Там же, с. 308]. Вся книга «Гольфстрем» посвящена как раз «движению, полному разумности» — Богу, мировому огню, и эволюции мира от косности материи в сторону изначальной огненной природы.

Ставить знак равенства между *мистическим комментарием* к творчеству поэта, представленным Гершензоном в «Мудрости Пушкина», и его собственной мистической доктриной в книге «Гольфстрем» категорически нельзя. Если сравнивать эти книги, станет очевидным, что целью первой было — извлечь ту относительную («неполную») истину, которая, по мнению Гершензона, проходит сквозь все творчество поэта и обусловлена планом его личности (как «язычника и фаталиста»); целью второй — пойти далее и проследить эти найденные у Пушкина тенденции, «гольфстремы духа», в глубине веков, с тем, чтобы предвидеть будущие открытия, воплощаемые уже во *встречном движении наук о материи и науки о духе* (собственно пророческая часть мистической системы мысли, вышедшая из комментария к творчеству Пушкина). Так, в «Мудрости Пушкина» читаем: «Его (Пушкина — Н.С.) открытие совершенно формально и потому недостаточно. Он поведал нам, что дух есть чистая динамика, огненный вихрь, что его нормальное состояние — раскаленность, а угасание — немощ. Показание безмерно важное, основное! Но ведь

<sup>15</sup> «Платон учит, что душа до ее рождения в теле обитает в мире непреходящих сущностей; там она созерцает чистые образы, забываемые ею в момент рождения. Всякое знание человека, выражающееся в понятиях, есть не что иное, как воспоминание души о виденных ею когда-то образах. И вот, когда в земной своей жизни душа, вникая в понятия, вспоминает свое первичное созерцание, ею овладевает жгучая тоска по ее небесной родине, по тому миру неизменных идей, в котором она жила некогда и в который должна вернуться; эту тоску Платон называет любовью, эросом. Перечитывая всех наших великих лириков, можно подумать, что они все изучали Платона и усвоили это его учение об Эросе» [Гершензон, 2000, т. IV, с. 296].

одним знанием не проживешь. *Пушкин безотчетно упростил задачу, оградив человека со всех сторон фатализмом: жизнь безысходна, но зато и безответственна; перед властью стихии равно беспомощны и зверь и человек. Человек в глазах Пушкина — лишь аккумулятор и орган стихии, более или менее емкий и послушный, но личности Пушкин не знает и не видит ее самозаконной воли. Его постигла участь столь многих гениев, ослепленных неполной истиной: подобно Пифагору, признавшему число самой сущностью бытия, Пушкин переоценил свое гениальное открытие. Оттого Пушкина непременно надо знать, но по Пушкину нельзя жить. Пламенем говорят все поэты, но о разном...*» (выделено мной. — Н.С.) [Гершензон, 2000, т. I, с. 37]. Охарактеризованный Гершензоном пушкинский фатализм в отношении греховности человеческой природы никак нельзя принять за собственный, автора «Мудрости Пушкина», фатализм. Само построение мистической доктрины («Гольфстрем») на основе комментария к Пушкину («Мудрость Пушкина») как осуществившейся попытки найти живую основу синтеза духа (огня, движения) и косной, остывшей материи, абсолютно противоречит такому пониманию. Более того, знаменательно и замечание о том, что Пушкин, «подобно Пифагору» переоценивает открытые им закономерности. Как число не есть абсолютное выражение мировой сущности, так и обнаруженная Пушкиным неполнота не исчерпывает характера отношения единичного существования к миру. Угасание огня, и неполнота, есть частные случаи движения мироздания, непрерывно меняющегося, так, «вечный огонь, по словам Гераклита, “изменяясь, отдыхает”» [Гершензон, 2000, т. I, с. 218]<sup>16</sup>.

Одно из ключевых мест гностической доктрины о том, что спасения в мире не может быть и свет не воссияет во тьме, прямо опровергается Гершензоном в «Гольфстреме»: «Нет Бога, который бы извне или изнутри направлял мир, но сам мировой процесс есть Бог. <...> Высшее существо — божественный Разум, священный огонь, источник всего преходящего <...>. Божественный дух-огонь, заключенный в тело человека, не должен рабствовать телу, и в этой неустанной борьбе с чувственностью душа находит поддержку, как бы питание, в том элементе, который наиболее сроден божеству, в огне: приближаясь к огню, человек получает божественное просветление. <...>» [Гершензон, 2000, т. I, с. 219, 301]. Так и охарактеризованный Гершензоном современный научный поиск приводит к

<sup>16</sup> Таким образом, с гностической доктриной не согласуется уже сама основа мистической доктрины Гершензона, связанная с метафизически понимаемой им мыслью Гераклита.

тому, что «... снова выступает на свет единство чувственного мира и духа. <...> Все поиски направлены к отождествлению психической энергии с механической, и по мере того, как последняя разрешается в чистую, невещественную динамику, общей сущностью материи и духа очевидно придется признать то самое движение, полное разумности, <...> — Огонь, он же Логос Гераклита» [Гершензон, 2000, т. I, с. 303]<sup>17</sup>.

Гершензон относится к текстам Пушкина как к авторитетному мистическому источнику (именно поэтому фигура поэта и эволюция его души так важна исследователю, и поэтому он подчеркивает границы относительной истины, найденной поэтом, к той абсолютной и целостной, которая просвечивает, стоит за видимой неполнотой), комментарий к которому может стать ключом к законам мироздания и принципам веры. Завершив непосредственное комментирование пушкинских текстов в «Гольфстреме», Гершензон заключает, что все они содержат в себе «единый образ-символ, из которого расцвело его созерцание, налился и вызрел, как сочный плод, его нравственным учением. *Его физика есть его философия и этика*» (выделено мной. — Н.С.) [Гершензон, 2000, т. I, с. 277]. Это единство объяснения мироздания и нравственного закона в универсальном образе-символе огня видится Гершензону продолжением традиции Ригведы и Ветхого Завета, Гераклита и Платона, и поток ее течет подспудно, неявно, так что на поверхности толкований всегда оказываются совсем другие предметы (такие, как, например, пресловутая нравоучительность поэзии Пушкина). Вместе с тем символическая природа образа — это то, что *воспринимается из воздуха*. И Гершензон вскрывает эту символическую природу, показывая всепроникающую сущность образа огня в пушкинском слове. Исследователю важно подчеркивать единство этого образа на протяжении всей традиции, а именно: в нем нет никакого метафорического смысла, все упоминания огня, в Ригведе и Ветхом Завете, у Гераклита и Пушкина означают огонь непосредственно. Божественная сущность его прямо выражается в доступной чувственному восприятию форме, что подчеркивает единство мира, его постижимость в откровении. Отсюда — профетический пафос ученого. Комментатор и сам использует символы в процессе толкования. Одним из таких символов является *истина самопознания*

<sup>17</sup> А в «Мудрости Пушкина» мы знакомимся только с ее предварительной стадией, которая и кажется В.Ю. Проскуриной свидетельством гностицизма: «Двадцать столетий люди исповедуют противоположный догмат: грех исцелим; захоти, и исцелишься. <...> Пушкин всем своим умозрением проповедует обратное, квиетизм: оставайся в грехе, не прибавляй к своим желаниям нового и страстнейшего из желаний — желания избавиться от желаний, что и есть святость» [Гершензон, 2000, т. I, с. 16–17].

человека («древняя истина», «первобытная мудрость», «первобытное знание»), которая следует разными путями в мире («верный инстинкт понуждал ради точности и достоверности исследовать порознь мир вещественный и мир духовный» [Гершензон, 2000, т. I, с. 303]), а «монизм» ее усматривается только в перспективе становления единого существа, единения человека с Богом. Однако единение это вполне реально и ожидаемо, о чем свидетельствуют, по мнению Гершензона, подлинное искусство и подлинная наука.

Концептуальное отношение «Мудрости Пушкина» к «Гольфстрему» примерно таково, как соотношение частей внутри самого «Гольфстрема»: сначала надо представить и комментировать мистическое знание, а затем, возведя его к истокам, показать его следы в современной научной мысли (Логос Гераклита в *Эпиплоге* «Гольфстрема»).

Непосредственно о понимании Гершензоном поэзии Пушкина как авторитетного мистического источника говорит и первая глава книги «Мудрость Пушкина», вырезанная автором из части тиража<sup>18</sup>. Ее название «Скрижаль Пушкина» прямо указывает на возможность представить целостное видение поэта неким единым текстом. И представленный в этой главе документ должен был прямо свидетельствовать, по мнению Гершензона, о том, что Пушкин *«не только видел иной мир, — он и осознавал, что видит его»* (выделено Гершензоном. — Н.С.), а значит, осознавал свое мистическое призвание. Комментарием к этому *видению поэта* и является вся книга. Более того, пристрастность комментатора и его исследовательская ошибка никак не свидетельствуют против самого видения, по крайней мере, в существе факта, что Пушкина действительно заинтересовало авторское примечание Жуковского к стихотворению «Лалла-Рук», что оно могло показаться поэту созвучным его собственным мыслям.

В целом, предпринятое Гершензоном исследование представляет собой комментарий к тексту, который мыслился им в свободном пространстве «гольфстремов духа», обозначающих общность в столь несхожих видениях, представленных в Ветхом Завете, фрагментах

<sup>18</sup> История этого вопроса огромна по количеству версий того, как именно Гершензон извлек первые страницы из части тиража, кто первым обнаружил исследовательскую ошибку и каким образом об этом узнал автор. Также история этого вопроса изобилует ошибками исследователей относительно того, в чем же собственно состояла ошибка Гершензона. Стремление «народ» к «презренной пользе», повергшее, по мнению Гершензона, в отчаяние Пушкина, преследовало теперь и его самого, например, в пассажах рецензии П.Е. Щеголева, по суровому приговору которого «интуитивные откровения» автора «Мудрости Пушкина» «не стоят ломаного гроша» [Книга и революция, 1920, с. 60].



Гераклита, поэтическом слове Пушкина; так как, если «не в час рождения рождается личность», для истины нет преград.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гершензон, 2000 — *Гершензон М.О.* Избранное: в 4 т. М.; Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000.

Книга Авраама..., 2007 — Книга Авраама, называемая Книгой Созидания / пер. с иврита, предисл. и коммент. И. Р. Тантлевского. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 161 с.

Книга и революция, 1920 — Книга и революция. Ежемесячный критико-библиографический журнал. 1920. № 2. С. 57–60.

Лебедев, 2014 — *Лебедев А.В.* Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым изданием фрагментов). СПб.: Наука, 2014. 533 с.

Проскураина, 1998 — *Проскураина В.Ю.* Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб.: Алетейя, 1998. 512 с.

Впервые опубликовано: *Смирнова Н.Н.* Многослойный комментарий в трудах М.О. Гершензона-пушкиниста // Известия РАН. Серия литература и языки. 2019. Т. 78, № 3. С. 52–61 DOI 10.31857/S241377150005413-7

## КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТАМ МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМЫ И ПРАКТИКА

**Информация об авторе:** Ирина Захаровна Сурат, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: i-surat@mail.ru

**Аннотация:** Статья состоит из двух частей. Первая часть — теоретическая, в ней говорится об общей проблеме комментирования текстов О.Э. Мандельштама, анализируется накопленный опыт, сопоставляются различные комментаторские подходы, реализованные в изданиях разных лет, на конкретных примерах обсуждаются возможности и издержки интертекстуального и биографического комментария, а также комментария-пересказа М.Л. Гаспарова. Проблема отбора комментирующего материала показана на ряде отдельных примеров. Во второй части статьи подробно представлены три комментаторских сюжета. В стихотворении Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918) комментируется отсылка к стихотворению Тютчева «Два голоса» в контексте общей проблемы «Мандельштам и Тютчев». Показано, что цитата из Тютчева в этом случае глубоко мотивирована общим смыслом стихотворения, связанного с историософией Тютчева как «подателя сильного и стройного мироощущения», однако акцент у Мандельштама перенесен на личность, на «идеал совершенной мужественности», востребованный революционной эпохой. В стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» (1931) комментируется образ «дремучих срубов» — рассмотрены имеющиеся толкования этого образа (М.Л. Гаспаров, О.Ронен); мандельштамовский мотив сопоставлен с практикой земляных тюрем («порубов»), зафиксированной летописными источниками с XI века и хорошо известной Мандельштаму и на более поздних примерах — протопопа Аввакума и Дарьи Салтыковой. Образ «дремучих срубов» также сопоставлен с актуальной темой «низводящей казни», практиковавшейся большевиками в революционную эпоху. В последнем исследовательском сюжете комментируется выражение «ворованный воздух» из «Четвертой прозы» (1930) — показано, что оно восходит к стихотворению Поля Верлена «Art poétique».

**Ключевые слова:** Мандельштам, теория и практика комментария, контекст и подтекст.

© 2024. *Irina Z. Surat*

## COMMENTARY ON MANDELSTAM'S TEXTS: PROBLEMS AND PRACTICE

**Information about the author:** Irina Z. Surat, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: i-surat@mail.ru

**Abstract:** This article consists of two parts. The first one is theoretical and examines the problem of commenting on O.E. Mandelstam's texts: it analyzes previous experiences, compares different commentarial approaches realized in former editions, discusses possibilities and shortcomings of intertextual and biographical commentary. Specific examples illustrate problems concerning the choice of data for commentary. The second part of the article fully examines three passages that underlies commentary. The allusion to Tyutchev's "Two Voices" in Mandelstam's "Let's Celebrate the Dusk of Freedom, Brethren" (1918) is commented in the context of the wider problem of Mandelstam's perception of Tyutchev. The author shows that the quote from Tyutchev is fully motivated by the fact that the general idea of the poem comes from the historiography of Tyutchev, "the giver of a strong and logical view of life". However, Mandelstam accentuates the idea of individuality and "the ideal of perfect virility" demanded by the revolution. The second commented passage is the image of "dense curbs" in the poem "Keep My Voice Forever..." (1931). Firstly, the article gives some available interpretations of the image (Gasparov, Ronen); then compares Mandelstam's motive with the real dungeons ("porub") described in the Russian chronicles since the 9th century and well known to Mandelstam through some later examples (Avvakum Petrov, Daria Saltykova). The image of the "dense curbs" is compared to the relevant for that time theme of "relegating execution", that was practiced by the Bolsheviks during the Revolution. Finally, the article examines the phrase "stolen air" (from *The Fourth Prose*, 1930) and proves that it goes back to Paul Verlaine's poem "Art Poetique".

**Keywords:** Mandelstam, theory and practice of commentary, context, subtext.

Мандельштамоведение — молодая наука. На протяжении первых трех десятилетий после гибели поэта его произведения не были включены в культурное пространство — не читались, не толковались, не обрастали смыслами. До середины 1960-х годов вопрос о комментировании Мандельштама просто не стоял, так что составители первого собрания его сочинений Г.П. Струве и Б.А. Филиппов оказались первопроходцами и текстологией, и комментария [Мандельштам, 1964-1981]. Следующий важный шаг был сделан Н.И. Харджиевым — составителем и комментатором первого на родине собрания стихотворений Мандельштама [Мандельштам, 1973]; затем вышел прорывной двухтомник, подготовленный С.С. Аверинцевым, А.Д. Михайловым и П.М. Нерлером [Мандельштам, 1990], — комментарии в этом издании долгое время оставались единственным справочным источником по основному корпусу мандельштамовских текстов. За последнее время наши знания о Мандельштаме значительно обогатились, но проблему комментирования его произведений нельзя считать решенной. Недавний выход полного трехтомного собрания сочинений Мандельштама под общей редакцией А.Г. Меца [Мандельштам, 2009–2011]<sup>1</sup> обнажил эту проблему

<sup>1</sup> По этому изданию мы приводим тексты Мандельштама.

с новой остротой — разные тексты откомментированы в нем с разной степенью подробности и профессионализма, и на разных основаниях — вот эти-то основания мандельштамовского комментария и хотелось бы обозначить прежде всего.

При своем начале мандельштамоведение, как известно, стало полигоном интертекстуального метода, что вполне понятно: насыщенные литературными аллюзиями мандельштамовские тексты провоцируют прежде всего на поиск литературных источников, на восстановление «упоминательной клавиатуры» поэта. Поиск этот ведется успешно усилиями исследователей разных поколений, однако порой принимает характер маниакальный — на это в свое время скептически отреагировала Надежда Яковлевна, послав привет «американско-русским профессорам, которые считают, что даже слово “весна” Мандельштам заимствовал у Вячеслава Иванова» [Мандельштам, 1999а, с. 37]. Этот камешек брошен в Кирилла Тарановского, одного из первых и лучших исследователей мандельштамовских подтекстов, — именно он заложил основы интертекстуального изучения Мандельштама, но уже в начале 70-х, когда вдова поэта писала свою «Вторую книгу», метод этот обнаружил свои издержки. Надо сказать, что сама Надежда Яковлевна внесла большой вклад в комментирование Мандельштама и в цитированной «Второй книге», и в «Воспоминаниях», и больше всего — в «Комментарии к стихам 1930–1937 гг.», без обращения к которому немислимо сегодня профессиональное исследование мандельштамовской лирики. В пояснениях Надежды Яковлевны тоже присутствуют указания на литературные реминисценции, но присутствуют лишь в той мере, в какой они способствуют целостному пониманию стихотворений.

На самом деле, чем больше накапливается знаний о подтекстах, тем острее стоит вопрос о критериях суждений и, в частности, критериях отбора материала для комментария. И здесь прежде всего следует отделить собственно подтексты, то есть несомненные, имеющиеся в тексте следы знакомства поэта с тем или иным литературным источником, от разного рода культурных параллелей и ассоциаций, возникающих у современного образованного человека, не обязательно профессионала-филолога, при чтении мандельштамовских произведений. Последним место не в комментариях, а в исследовательских статьях, но и первые, по нашему мнению, далеко не всегда в комментариях должны отражаться. И все-таки сегодня именно литературные подтексты неизбежно составляют главную заботу комментатора Мандельштама — главную заботу и главную проблему, так что самый полный в этом отношении комментарий рискует оказаться и самым худшим: неотобранный, избыточный интертекстуальный материал иногда затрудняет, а порой и перекрывает

целостное восприятие произведения. Это суждение касается главным образом стихов; комментирование прозы, очерков и статей — совсем иное дело, но и здесь можно и нужно различать комментарий центростремительный, нацеленный на смысловое ядро текста, — и комментарий центробежный, уводящий читателя от этого смыслового ядра в удаленные культурные и смысловые перспективы.

Любой опыт комментирования Манделъштама ценен и важен как очередной шаг на пути познания его художественного мира. Из работ последних лет назовем с благодарностью книгу «Осип Манделъштам. Египетская марка. Пояснения для читателя» (составители — О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников, М., 2012), в которой маленькая манделъштамовская повесть получила всестороннее подробное освещение, и комментарий к «Разговору о Данте», подготовленный Л.Г. Степановой и Г.А. Левинтоном в составе 2-го тома Полного собрания сочинений Манделъштама под общей редакцией А.Г. Меца (М., 2010), хотя последний опыт отнесем скорее к разряду комментариев центробежных.

С точки зрения метода заслуживают особого разговора и внимания комментарии к Манделъштаму М.Л. Гаспарова и совместные М.Л. Гаспарова и О. Ронена — это экспериментальные работы, сделанные в порядке подготовки к не осуществленному академическому собранию сочинений поэта. М.Л. Гаспаров видел главную сложность в том, чтобы совместить разные масштабы комментирования — общий пояснительный текст и построчные подробности; в связи с этой задачей он описал два возможных формата комментария и один из этих форматов реализовал в специальном издании стихов и прозы Манделъштама [Манделъштам, 2001, с. 723–854].

Мы помним, — писал Гаспаров, — что свой комментарий к лирике Лермонтова в «Большой библиотеке поэта» 1940 г. Эйхенбаум построил совершенно непривычно: как связную историко-литературную статью, в которой от стихотворения к стихотворению он переходил не в хронологической, а в логической последовательности. Исчезала поштучная разорванность, исчезали перекрестные отсылки, стихотворения сами освещали друг друга. Потом этот комментарий перепечатывался в одномомнике Эйхенбаума как обычная статья. Продолжателей, кажется, он не имел. <...> Мне пришлось делать комментарий к Манделъштаму, я попробовал сделать его по образцу эйхенбаумовского связным и нехронологичным, усложнив себе задачу тем, чтобы сказать обо всех стихотворениях без исключения (Эйхенбаум все-таки некоторые пропускал) и чтобы объяснять попутно и отдельные слова:

что такое ритуфель или Капитолий (Эйхенбаум до этого не сниходил). Сейчас это напечатано, интересующиеся читали, но я успел еще в рукописи показать этот комментарий покойному В.Э. Вацуру. Он прочитал его с чрезвычайным вниманием и сказал: «Замечательно интересно! Но категорически не годится!» — и объяснил: именно потому, что связный комментарий к стихотворениям и отрывистые в скобках примечания к словам прерывают друг друга и мешают друг другу. Делюсь этим неудачным опытом, но не теряю надежды, что и эксперимент Эйхенбаума еще может нам пригодиться [Гаспаров, 2004].

Между тем, несмотря на скепсис уважаемого пушкиниста, связный гаспаровский комментарий в издании 2001 года оказался востребованным и читателями, для которых он написан, и специалистами, — когда непонятно, о чем, собственно речь в стихах, а у Мандельштама темных стихов немало, можно заглянуть в него — и что-то прояснится. Гаспаровский сквозной обзор-пересказ стихов и прозы заточен на смысл отдельного текста в его связи с соседними или близкими по теме — это была принципиальная установка, изложенная в преамбуле: «Мандельштам — трудный поэт, большинство его стихов сложны для понимания: сообщить пояснения к отдельным реалиям или назвать повод к написанию стихотворения бывает недостаточно для понимания. Поэтому мы, во-первых, вводим в комментарий элементы интерпретации (разумеется, не притязая на окончательную истинность, — пусть эти грубые пересказы подтолкнут читателя к более тонким самостоятельным наблюдениям), и во-вторых, группируем примечания к отдельным стихотворениям так, чтобы прояснить их взаимную близость и перекличку. <...> “Подтексты”, намеки в текстах Мандельштама на тексты других авторов, очень многочисленные, отмечаются лишь в малой части» [Мандельштам, 2001, с. 724–725].

В гаспаровском комментарии «исчезала поштучная разорванность» — в случае Мандельштама это особенно важно, т.к. он писал стихи гроздьями, в циклы не всегда оформленными, но имеющими общее смысловое поле, да и в целом его художественный мир обладает качеством особой связанности и плотности, пронизан сквозными мотивами и образами, так что горизонтальный контекст имеет первостепенное значение при его описании. В соответствии с этой особенностью поэта Гаспаров и свои статьи об отдельных стихотворениях, подготовленные для Мандельштамовской энциклопедии, начинал с указаний на группу произведений самого Мандельштама, к которым примыкает или с которыми соотносится комментируемый текст.

Совсем иначе организован материал в двух совместных — М.Л. Гаспарова и Омри Ронена — опытах комментирования отдельных стихотворений Мандельштама и в третьем комментарии, написанном единолично Омри Роненом. Первую статью этой небольшой серии авторы так и назвали: «"Сумерки свободы". Опыт академического комментария», имея в виду задачу выработки формата для «будущего академического издания стихов Мандельштама» [Ронен, 2002, с. 127]<sup>2</sup>. Эти опыты двухчастны — в первой части дается общее описание стихотворения (М.Л. Гаспаров), во второй — перечень подтекстов (О. Ронен). Во введении расставлены приоритеты комментирования: «Когда стихотворение понятно в целом, то, действительно, для полноты понимания достаточно пояснить читателю лишь отдельные частности. Когда же стихотворение — «темное», «трудное», как многие у раннего Пастернака или зрелого Мандельштама, и не только рядовой читатель, а и филолог затрудняется сразу сказать "о чем оно", — тогда обязанностью комментатора становится прежде всего помочь читателю в этом понимании целого, а уже затем останавливаться на подробностях. Иными словами, комментарий вынужден включить в себя элементы интерпретации — то, чего комментаторы обычно избегают из щепетильной боязни субъективизма. Боязнь эта — законная; как отобрать наиболее разумное, что писалось о том или ином стихотворении в научной литературе, как оговорить сомнительное, как самому заполнить зияющие пробелы, — эти задачи приходится решать отдельно для каждого стихотворения. Но уклоняться от них — научная робость» [Там же, с. 127–128].

Как видим, Гаспаров и в теории и в практике отводит подтекстам далеко не первое место в комментировании мандельштамовской лирики — подтексты входят в число «подробностей», важных в той мере, в какой они способствуют «пониманию целого». Эта установка, прямо вытекающая из всех приведенных высказываний, представляется верной в отношении Мандельштама. Действительно, на первый план для комментатора стихов Мандельштама выдвигается задача общего пояснения текста.

Однако в двух комментаторских работах Гаспарова-Ронена ощущается некоторое напряжение и порой несогласованность между гаспаровской пояснительной частью и перечнем подтекстов, большая часть которых каталогизирована вне связи с «пониманием целого». Сами по себе эти культурные параллели интересны, но прочтению текста они

<sup>2</sup> Впервые опубликовано в 1999 году.

не всегда способствуют, а порой и мешают, путают читателя. Так, в комментарии к «Сумеркам свободы» фигурируют, без всяких обоснований, десятки авторов и текстов, но при этом не учтен очевидный тютчевский подтекст, дающий ключ к пониманию гимна, — к его детальному анализу мы еще вернемся.

В предисловии ко второй совместной комментаторской статье о достаточно трудном для понимания мандельштамовском стихотворении «Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...» М.Л.Гаспаров и Омри Ронен уточнили мотивацию своего (каждый — своего) комментаторского метода:

«Из чего вы исходите?» — спросили одного из нас когда-то. Пришлось ответить: из того, что всякое стихотворение имеет смысл, который поддается пониманию, а стало быть, пересказу. Чем отличается восприятие от понимания? Тем, что воспринимать, переживать, волноваться над стихотворением можно и не понимая его, как чеховская прихожанка у обедни плакала над словом «дондеже». У каждого из нас есть за душой такие стихи, которыми мы наслаждаемся, не нуждаясь в их понимании. Но не нужно думать, что именно к этому стремился поэт. Если бы цель поэзии была в этом, то поэты писали бы на языке заумном или хотя бы иностранном. А если они все-таки хотят, чтоб их понимали, то понимание начинается там, где можно пересказать понимаемое своими словами. Но не Мандельштам ли сказал, что когда стихи поддаются пересказу, то это «вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» («Разговор о Данте»)? Очень хорошо: значит, в вещи есть поэзия, несоизмеримая с пересказом, и не-поэзия, с ним соизмеримая. Тогда нам важно отделить поэзию от не-поэзии не правда ли? Выделим не-поэзию в пересказ и скажем: все остальное, что не вошло в пересказ, это — поэзия, сосредоточьте ваше внимание и вкус именно на ней и не тратьте лишние силы на то, чтобы пробираться к ней сквозь толщу не-поэзии: мы облегчим вам путь через эту толщу. А то вдруг вы устанете и залюбуетесь, как поэзией, тем, что на самом деле отлично поддается пересказу [Гаспаров, Ронен, 2002, с. 194].

В приведенном гаспаровском рассуждении самое важное — различие восприятия и понимания. Не будем утверждать, что оно универсально, но в отношении Мандельштама, сказавшего о себе «мы — смысловики», это важная опорная позиция, хоть и изложенная здесь



простыми и как будто «детскими» словами. Эту мотивацию и этот опыт нужно по возможности учитывать комментатору Мандельштама и, предлагая читателю разного рода подробности, стараться прежде всего помочь ему по существу.

В том же предисловии есть и мотивация интертекстуальных разысканий комментатора:

Другого из нас спросили: «Вы уверены, что когда Мандельштам писал эту строку с подтекстом, то он действительно помнил и думал, что такой-то образ в ней блоковский, а такое-то словосочетание пушкинское?» Пришлось ответить: нет, вовсе не уверены. Скорее всего, он над этим совсем не думал — точно так же, как мы, говоря, не думаем, в каком падеже стоит то слово, которое мы сейчас произнесем. Не думаем, потому что это наш родной язык, мы сжились с ним и пользуемся им непроизвольно. Но это не значит, что в нашем языке нет склонений и падежей, а в поэтическом языке нет подтекстов. Для самой оригинальной нашей мысли мы не выдумываем небывалые слова, а так или иначе пользуемся готовыми, но в новых сочетаниях. Так и поэт для самого свежего своего чувства пользуется теми образами и словосочетаниями, которые в девяти случаях из десяти уже побывали в употреблении у других поэтов. При этом совсем не безразлично, у каких. Мы можем в разговоре сказать «сей писатель», «этот писатель», «эфтот писатель», и собеседник очень хорошо почувствует в каждом выборе слова наше отношение к предмету. Так и для того, чтобы верно почувствовать стихи, нам важно, какой подтекст в них из Пушкина, какой из Некрасова и какой из Федора Сологуба. Если бы поэтический язык Мандельштама был нашим родным, мы опознавали бы это, не задумываясь. Но он нам не родной, между ним и нами сменились два поколения, мы читали не те книги и слышали не те речи, какие читал и слышал он. Когда нам кажется, что он писал для нас и мы на лету понимаем все то, что он хотел сказать, это приятный самообман. Его поэтический язык приходится учить со словарем и грамматикой. Словарь, хот и неполный, — это список подтекстов к его стихам; грамматика, хот и отрывочная, — это наши беглые указания, где у него необычные метафоры, метонимии, редкие ритмы и теньевые рифмы [Там же].

Эта роненовская часть пояснений к комментарию звучит совсем не так убедительно, как гаспаровская. Хочется возразить прежде всего по поводу «списка подтекстов» — сам по себе список разве помогает читателю? Если подтекст реальный, значимый, то за ним может стоять целая история, исследовательский сюжет, который в таком случае следует раскрыть. Да и сравнение подтекстов с падежами и склонениями

ниями не кажется точным — оно выдает некоторую формализацию проблемы. В работах О. Ронена — указанных и других, вошедших в его книгу «Поэтика Осипа Мандельштама» и не вошедших в нее, а более всего в книге «An approach to Mandelštam» [Ronen, 1983] — выявлено бесчисленное количество мандельштамовских подтекстов, без их учета сегодня не обойдется ни один комментатор, но учета критического и интерпретационного, соотносящего подтекст с целостным пониманием произведений.

Критерии отбора комментаторского материала не могут быть универсальными, у каждого издания свои приоритеты, у каждого исследователя свои соблазны, и самоограничение входит в число первых комментаторских добродетелей. Проблему ответственности перед текстом и принцип ненасилия прекрасно сформулировал Р.Д. Тименчик:

После восстановления <...> исторической сетки «сильных мест» (это, по слову Александра Блока, те острия, на которых растянута покрывало текста), комментатор, преодолевший соблазн перенесения культурного опыта своего поколения в написанный не нами и не для нас текст (М. Гаспаров) и обозначивший коэффициент новизны и неожиданности каждого элемента текста, обретает возможность более «правильного» выделения «темных мест». Он, само собой, комментирует то, что должен был понимать в тексте исторический читатель (и что в ходе культурных эволюций исчезает для читателей последующих поколений), но также и то, что исторический читатель мог — а то и должен был — недопонимать в случае авторской установки на «красоту непонятности» (и понимание чего для читателей последующих поколений облегчено работой тех же эволюций). Здесь надо отдавать себе отчет в ответственности за власть сноски. Она, как выше было сказано, феномен временный, отсюда — характерные для всякого временщика черты ее поведения.

«Возмущающая воду» сноска («The aesthetic evil a foot-note», — обмолвился Дж. Сэлинджер) властно темперирует текст. Астериск или номерок — насилие над текстом уже потому, что заставляет остановиться, отвести взгляд, выйти из текста, перечитать его. Порция текста заливается светом внесенного нами *Nota bene*. Есть сноски, в которых императив паузы важнее подвешенной или мотивированной подстрочной информации.

Внося номерки или астериски в массив чужого сочинения, мы его подвергаем то расширению, то сужению, сообщая ли, что Париж — столица Франции, предваряя ли объяснение ограничительным «здесь».

При достройке этого нижнего этажа к тексту, а вернее, что и подполья, с присущими этой зоне инверсиями благочестия по отношению к тексту, вопрос заключается в пределах распространения и усекновения семантического запаса комментируемого текста. В каждой нашей глоссе присутствуют оба встречных процесса — расширения текста и сужения его. Комментаторские выноски — произвол, на осуществление которого подписывается каждый, принимающий присягу комментатора. «Несносный наблюдатель» оглашает «всеми буквами» намеки автора, разрушая порой тщательно создававшуюся семантическую атмосферу умолчания, либо несказуемости, либо взаимопонимания с полуслова.

Профессиональная проблема комментатора заключается в том, чтобы его агрессивные акции приближали читателя препарированного текста к исторической рецепции и, таки образом, к гипотетическому «авторскому замыслу».

Но к трюизму, гласящему, что комментатор обязуется сообщать все необходимое для понимания текста, я бы предложил два уточнения.

Первое: он обязуется сообщать необходимое и *только* необходимое [Тименчик, 2008, с. 589–590].

Разделяя сказанное в целом, защитим все-таки право комментатора приводить сведения, не связанные с «исторической рецепцией», не «необходимые», но при этом активизирующие восприятие текста. Скажем, надо ли вообще комментировать мандельштамовское трехстишие января 1931 года?

Помоги, Господь, эту ночь прожить,  
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...  
В Петербурге жить — словно спать в гробу  
[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 153].

Здесь вроде нет ничего непонятного — такого, что требует комментария, но вдумчивый читатель может спросить: за чью жизнь боится поэт? за свою? почему? И если спать в гробу, то чего уже бояться? В гробу спали религиозные подвижники, готовя себя к смерти, Мандельштам это знал, но здесь-то явно не об этом. Есть параллельный текст, написанный тогда же, в январе 1931 года — он сужает или расширяет смысл трехстишия? — это сердитая записка брату Жене, у которого Мандельштамы жили в Ленинграде: «Убедительно прошу не волновать Над<ежду> Як<овлевну>, у которой сейчас и все дни жар и которую я вынужден был положить в спокойной и сухой комнате.

В маленькой — зверская сырость, в столовой ты разбудишь и не дашь заснуть больной.

Уезжая завтра, остаемся последнюю ночь на старом месте, чтоб не переносить кровати.

Ося» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 502].

И есть рассказ Надежды Яковлевны о тех же днях пребывания у Евгения Эмильевича, о тягостной атмосфере в доме: «Мне чуть ли не на второй день пришлось уехать...» [Мандельштам, 2006, с. 244]. Все это проливает свет на обстоятельства появления трехстишия, обнаруживает его импульс, но житейское умирает в стихах, обеспечив подлинность и силу поэтическому слову. Петербург как гроб — мощный обобщающий образ большого культурного значения, нет и мысли сужать его до предъявленных обстоятельств, и при этом можно указать на точку, из которой вырос этот образ. Это переводит разговор о комментарии в русло старинного спора о месте биографического материала в анализе текста — спора, не разрешимого раз и навсегда. Вопрос об уместности биографического комментария должен решаться каждый раз заново, в отношении каждого текста особо. В описанном случае, конечно, биографический комментарий совсем не обязателен, но возможен. Другой сходный пример: нужно ли сообщать читателю мандельштамовских стихов о «бушлатнике», написанных в Москве весной 1931 года, во время жизни у брата Шуры в Старосадском переулке, что буквально в двух шагах от дома, в Ивановском монастыре, было тогда «Экспериментально-пенитенциарное отделение при Государственном институте по изучению преступности и преступника», то есть попросту тюрьма? Не обязательно это сообщать, но можно — указание на непосредственную близость тюрьмы способствует восприятию стихов, построенных на параллелизме, на соотношении себя с поющим «бушлатником».

Историческая рецепция — не единственный ориентир для комментатора. Зная больше читателя про текст, комментатор прежде всего приходит на помощь там, где читатель может споткнуться, испытать недоумение, или даже оказаться введенным в заблуждение, как, например, в начале мандельштамовского стихотворения «Рим» 1937 года:

Где лягушки фонтанов, расквакавшись  
И разбрызгавшись, больше не спят,  
И, однажды проснувшись, расплакавшись,  
Во всю мочь своих глоток и раковин  
Город, любящий сильным поддакивать,  
Земноводной водою кропят, —

Древность легкая, летняя, наглая,  
С жадным взглядом и плоской ступней,  
Словно мост ненарушенный Ангела  
В плоскоступьи над желтой водой...

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 236]

Речь идет о Риме, но там не было фонтана с лягушками во время мандельштамовской поездки 1910 года<sup>3</sup>, а был и есть знаменитый фонтан «Черепахи» на площади Маттеи (воспетый впоследствии Бродским), и комментаторы либо пропускают первый стих, не комментируют его, либо пишут, что Мандельштам напутал, имея в виду фонтан с лягушками в Милане [Мандельштам, 1990, т. I, с. 567; Мандельштам, 2001, с. 810]. Между тем простое объяснение находим у Натальи Штемпель в фотоальбоме «Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже», составленном ею совместно с В.Л. Гординым: «Мы с Осипом Эмильевичем часто бывали в Кольцовском сквере. Сидели на скамейке, слушали шум фонтана, читали стихи. Каменные лягушки фонтана попали в стихотворение “Рим” <...> Лягушки воронежского фонтана и Рим! Но эта ассоциация не была случайной для поэта» [Осип Мандельштам в Воронеже, 2008, с. 176] — и дальше Наталья Евгеньевна ссылается на Надежду Яковлевну, на ее слова о чувстве Италии в Воронеже, но и в собственных ее «Воспоминаниях» есть похожее свидетельство: «...мы гуляли по проспекту Революции, Осип Эмильевич читал стихи, небо было высоким и синим, всё благоухало. Мы сели на мраморные ступеньки нового, помпезного здания обкома партии, потом пошли вдоль Кольцовского сквера. У меня было непередаваемое ощущение какой-то внутренней свободы: все повседневные обязанности, заботы, огорчения и радости отступили, их не существовало. Мне казалось, что мы в Италии, и ослепительный весенний день усиливал это ощущение. Да, так можно себя чувствовать только в совсем чужом, но прекрасном городе, где ты ни с кем и ни с чем не связан. Я робко сказала об этом Осипу Эмильевичу. К моему удивлению, он ответил, что у него такое же ощущение» [Штемпель, 2008, с. 44]. Мандельштам почти физически себя чувствовал в Италии, и это передавалось окружающим.

В альбоме Штемпель и Гордина есть фотография воронежского фонтана с «каменными лягушками» — это был типовой советский проект, скульптурная группа по мотивам «Краденого солнца» Корнея Чуковского: в центре — крокодил с раскрытой пастью, вокруг него —

<sup>3</sup> Квартал Коппед с фонтаном «Лягушки» на площади Минчо появился в Риме в 1916–1926 гг, Мандельштам его не видел и вспоминать не мог.

танцующие девочки и мальчики, а в воде — фонтанирующие каменные лягушки. Такие фонтаны с небольшими вариациями были установлены в середине 1930-х гг. в Днепропетровске, Харькове, Казани, Сталинграде — и в Воронеже, в Кольцовском сквере. В стихотворении Мандельштама живые «квакуши», которые упоминаются и в других его воронежских стихах и в воспоминаниях Штемпель, сливаются с каменными лягушками фонтана, но этот местный образ оказывается транспарентным — сквозь него просвечивает и постепенно его замещает образ другого города с другими фонтанами — более древними, прекрасными. В середине этой строфы случается какое-то внезапное превращение («однажды проснувшись, расплакавшись») и дальше происходит то, что сам Мандельштам в «Разговоре о Данте» обозначил кинематографическим термином «наплыв» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 195] — характерное для его нелинейной поэтики событие внутри стиха. Если дать читателю информацию о воронежском фонтане, то он одновременно получает и некоторое представление о мандельштамовских поэтических приемах, и это помогает ему воспринимать и другие стихи.

Еще один неочевидный вопрос: имеет ли исследователь право делиться в комментарии не выверенными сведениями, а своими догадками — там, где понимание текста затруднено и нужно что-то разъяснить читателю? В стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931) есть у Мандельштама странный образ:

Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
Мне в своей первобытной красе  
[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 156].

М.Л. Гаспаров, предостерегая читателя от буквального понимания стиха, пояснил метафору: «голубые песцы — северное сияние» [Мандельштам, 2001, с. 777]. Вероятнее всего, так оно и есть — во-первых, потому, что в подтексте здесь лермонтовское «В небесах торжественно и чудно, спит земля в сиянии голубом», во-вторых, потому, что слово *сияние* спрятано в слове *Енисей* в следующей строфе, а в третьих потому, что в ключевой сцене гумилевской поэмы «Гондла», к которой восходит «волчья» образность всего стихотворения, сказано: «Смерти нет в небесах голубых». Картина ночного мироздания развивается и в следующей строфе — «И сосна до звезды достает», а тема собственно песцов не поддерживается ни малым, ни большим контекстом. Но откуда они все-таки взялись, эти «голубые песцы», почему о них вспомнил Мандельштам? Л.Р. Городецкий разыскал и опубликовал

объявление из газеты «Правда» от 1 декабря 1930: в Москве начинается прокат фильма «Голубой песец» [Городецкий, 2012, с. 142]. Вряд ли Мандельштам ходил смотреть фильм о борьбе оленеводов и охотников Севера с кулаками и скупщиками пушнины, но само название видел наверняка, так как газеты всегда читал внимательно, а кроме того, мог видеть и уличные афиши фильма, и вот эти голубые песцы представились ему сияющими в ночных небесах. Гаспаров свою догадку о северном сиянии никак не обосновал, но за ней стоит его исследовательский опыт, чутье, знание того, что может быть и чего не может быть у Мандельштама, — знание его поэтического языка. Человек, не обладающий таким знанием, но заподозривший здесь метафору, скорее предположил бы, что речь идет о звездах, опытный же исследователь знает, что семантика звезд у Мандельштама совсем иная. Такой комментарий, как приведенный гаспаровский, не связан с исторической рецепцией — это толкование, помощь профессионального читателя непрофессиональному.

Восстановление исторической рецепции предполагает, а в случае Мандельштама настоятельно требует, восстановления актуального круга чтения комментируемого автора — не читательского кругозора вообще, который у Мандельштама безграничен, а круга синхронно читанных текстов, и руководствоваться в комментарии стоит прежде всего этими сведениями, если они есть. Рассмотрим показательный пример — кочующий из издания в издание комментарий к шестистишию 1912 года:

Нет, не луна, а светлый циферблат  
Сияет мне, и чем я виноват,  
Что слабых звезд я осязаю млечность?  
И Батюшкова мне противна спесь:  
«Который час?» — его спросили здесь,  
А он ответил любопытным: «вечность»

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 57].

По поводу отсылки к Батюшкову комментаторы пишут: «Сходный эпизод зафиксирован в “Записке о болезни надворного советника К.Д.Батюшкова” его лечащего врача А.Дитриха (опубл. на немецком языке в приложении к 1-му тому сочинений К.Батюшкова, СПб., 1887, с. 342, — сообщ. А.В.Зориным). В неопубликованном тексте “Дневника” А.Дитриха ситуация еще более напоминает описанную Мандельштамом; там же встречается и выражение “слабые звезды” — из доклада В.А.Кошелева на I Мандельштамовских чтениях в

Москве в феврале 1988 г.» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 460]; «Речь идет о фактах, засвидетельствованных А. Дитрихом, врачом Батюшкова: на вопрос “который час?” поэт отвечал “вечность” (Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887. Т. 1. С. 342)» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 533]. Надо ли говорить, что неопубликованная часть дневника совсем не имеет отношения к делу, ее нет смысла поминать в комментарии и вообще рассматривать как источник знаний Мандельштама. Однако и опубликованная часть, если вдуматься, совсем о другом: там рассказывается, что сошедший с ума Батюшков делал движение рукой, как будто вынимая часы из кармана, и спрашивал сам себя: «Что такое часы? (Was ist die Uhr?)», и отвечал сам себе: «Вечность» — не кто-то его спрашивал, а он сам задавал себе вопрос, и вопрос тоже не тот, не «Который час?», а «Что такое часы?», и, конечно уж, не спесь проявлялась таким образом, а душевная болезнь — вряд ли Мандельштам мог сделать бред больного и любимого им поэта объектом для полемики, да тем более такой жесткой: «И Батюшкова мне противна спесь». Но тот же эпизод есть в другом тексте, который Мандельштам не просто читал, а читал тогда внимательно и воспринял горячо, — это роман Д.С.Мережковского «Александр I» (1911–1912) из его трилогии «Царство Зверя». И вся трилогия, и конкретно роман об Александре оставили глубокий след в мандельштамовской лирике, об этом немало уже написано [Ronen, 1983, с. 86; Лекманов, 2000, с. 496–504; Сурат, 2009, с. 48, 53–54, 58, 60–65, 78, 87, 158–159, 178], и конкретно было указано [Лекманов, 2000, с. 499] на связь этого стихотворения с внутренним монологом Александра в одноименном романе: «Часы опять пробили. “Который час? — Вечность. — Кто это сказал? Да сумасшедший поэт Батюшков, — намедни Жуковский рассказывал... Час на час, вечность на вечность, рана на рану — 11-е марта... Нет, не надо, не надо» [Мережковский, 1990, т. III, с. 134]. Здесь вопрос звучит точно как у Мандельштама: «Который час?» — и задан этот вопрос не себе самому, как в мемуарах врача, а неизвестно кому. Врач описывает не спесь, а психиатрический казус — Мережковский, а вслед ему и Мандельштам, переводят этот эпизод из патологического в символический план. Текст-посредник оказывается важнее для понимания стихов, чем текст-источник, с которым Мандельштам мог быть и не знаком. Начиная с рецензии Н.Гумилева на «Камень», это стихотворение толкуется как переломное по отношению к символизму, и диалог с Мережковским (не с Батюшковым!) вписывается в такое понимание.

Одно дело — выявить подтексты, другое — работать с ними, отделяя важные от неважных и отсекая случайные. Относительно послед-



них у Мандельштама справедливо предостерегает И.Б. Роднянская: «Специализирующиеся на Мандельштаме филологи при “дешифровке” его стихов придают слишком много значения *невольным* реминисценциям, обрывкам и отголоскам “чужих слов”, полнящим слух любого поэта. Экспериментальная иллюстрация: когда молодой Мандельштам писал: “Звук осторожный и глухой / плода, сорвавшегося с дерева”, — в его ушах, думаю, лексически отзывалась пушкинская строка: “Как с дерева сорвался предатель ученик...”, но это не значит, что в четверостишии, открывающем “Камень”, хотя бы отдаленно сквозит тема предательства» [Роднянская, 2006, т. II, с. 429]. Примеры случайных реминисценций легко умножить, и мы знаем, как относился к ним автор: прочитав своему воронежскому знакомому Я.Я. Рогинскому стихотворение «Мир начинался страшен и велик...», Мандельштам сказал о строке «Привет тебе, скрепитель добровольный», что «его не удовлетворяет похожесть на Пушкина: “Ужо тебе, строитель чудотворный...”» [Рогинский, 1990, с. 43]. Но в мандельштамоведении часто приходится сталкиваться с искусственной семантизацией совпадений, и порой они заводят исследователей далеко: нам приходилось слышать, что через этот пушкинский отзвук прорывается истинное отношение автора к Сталину.

Есть еще одно свидетельство ироничного отношения Мандельштама к невольным подтекстам — рассказ С.И. Липкина: «Когда он мне прочел “За гремучую доблесть грядущих веков”, я, потрясенный, воскликнул: “Это лучшее стихотворение двадцатого века!”, но Мандельштам, указав на жену, которая обычно сидела в дальнем углу, небрежно произнес:

— А в нашей семье это стихотворение называется “Надсоном”.

Почему Надсон? При чем тут Надсон? Только потом, на улице я понял, что имел в виду Мандельштам: размер стихотворения напоминал надсоновское “Верь, настанет пора и погибнет Ваал”» [Липкин, 1995, с. 304]. Вот именно, при чем тут Надсон? А ни при чем.

Метрические цитаты бывают у Мандельштама точными, впечатляющими и провоцируют на комментарий. Так, начало стихотворения 1933 года «Холодная весна. Голодный Старый Крым», или, в другом варианте: «Холодная весна. Беспхлебный робкий Крым» полностью изоморфно началу стихотворения Ирины Одоевцевой «Январская луна. Огромный снежный сад», вошедшего в ее сборник «Двор чудес. Стихи 1920–1921 гг» (Пг., 1922). Мандельштам мог слышать эти стихи от автора, когда они оба жили в петроградском Доме искусств, где поэты обыкновенно читали друг все написанное. Звук этих стихов Одоевцевой, видимо, запомнился ему и всплыл в

его творческой памяти в 1933 году — но это ничего не прибавляет к пониманию стихов о Старом Крыме, и комментатору нет смысла делиться такими наблюдениями. Механизм поэтической памяти вовсе не предполагает с обязательностью, что из ритмической цитаты что-то следует, что семантический ореол метра, если он есть, жестко предписывает толкование каждого казуса, что все они могут быть выстроены в некоторую парадигму с той же степенью убедительности, с которой это сделано М.Л. Гаспаровым для пятистопного хорея [Гаспаров, 2012, с. 331–370].

Проблему отбора комментирующего материала можно показать на примере двойчатки 1924 года — «1 января 1924» и «Нет, никогда, ничей я не был современник...». Оба стихотворения связаны со смертью Ленина — «1 января» дописывалось после похорон, в которых Мандельштам принял участие, а «Современник» скорее всего возник под впечатлением от них. Нужно ли сообщать это читателю? Для эмоционального восприятия — не нужно, для понимания мандельштамовских отношений с современностью, воплощенной в этих стихах, — нужно, да еще и с отсылкой к параллельно написанному очерку «Прибой у гроба» о прощании с Лениным. Если этого контекста не восстановить, то как понять, скажем, «клятвы, крупные до слез» в «1 января 1924»? М.Л. Гаспаров о смерти Ленина не упоминает, соответственно, он проходит и мимо «клятв» — в его комментарии-пересказе двойчатка прочитывается в общем плане, как развитие темы века и отношений поэта с ним [Мандельштам, 2001, с. 769–770]. В комментарии А.Г. Меца читаем: «Четвертое сословье здесь — разночинцы, поэт вспомнил о революционных увлечениях своей юности (см. гл. «Семья Синани» в «Шуме времени») и клятву (присягу), которую он должен был дать, вступая в партию социалистов-революционеров» [Мандельштам, 2009-2011, I, с. 587] — комментарий гадательный, не имеющий опоры, да к тому же и навязывающий стихам тавтологию, уравнивающий «присягу» и «клятвы». В комментарии П.М. Нерлера есть указание на смерть Ленина, и в этом контексте истолкованы «клятвы»: «возможно, аллюзия из речи Сталина над гробом Ленина» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 499]; ранее то же, но более осторожно написал О. Ронен: «Поскольку дата завершения “1 января” неизвестна, невозможно установить, восходит ли эта строка к знаменитой шестикратной клятве над ленинском гробом, позже упомянутой Мандельштамом как “шестиклятвенный простор”, или каким-то образом предугадывает ее» [Ronen, 1983, с. 318–319].

Сталинская траурная речь, произнесенная 26 января 1924 года перед делегатами II Всесоюзного съезда Советов и опубликованная

27 и 30 января в «Известиях» и «Правде», делится на шесть фрагментов и шесть рефренов, каждый из которых начинается словами «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...», а кончается словами «Клянемся тебе, товарищ Ленин...» Впоследствии в собраниях сочинений Сталина годы эти шесть клятв выделялись при печати крупным шрифтом [Сталин, 1947, т. VI, с. 46–51]. Однако в тех публикациях, которые в конце января 1924 года мог видеть в газетах Мандельштам, речь Сталина напечатана сплошным текстом и вообще тонет в огромном массиве других траурных речей и статей. Учтем, что партийный аппарат тогда еще не вытеснил собою органы государственной власти, и роль генерального секретаря ЦК РКП(б) в политической жизни страны была далеко не так велика, как в последующие годы. В публикациях стенограммы съезда речь Сталина идет на четвертом месте после речей Калинина, Крупской и Зиновьева, что вполне соответствовало тогдашней иерархии власти. Мандельштам, конечно, мог обратить внимание на эту шестиклятвенную речь, но ни она сама, ни повторяющиеся в ней клятвы не бросались в глаза при просмотре газет, никак не выделялись на общем фоне. Тут надо напомнить, что газеты были главным источником новостей, так о смерти Ленина, согласно рассказу Надежды Яковлевны, Мандельштамы узнали в трамвае из экстренного газетного выпуска [Мандельштам, 1999а, с. 213] — это был совместный выпуск «Правды» и «Известий» от 22 января. И во все последующие дни на каждой газетной странице можно было увидеть «клятвы крупные до слез» — не только в речи Сталина, но и в многочисленных заголовках и текстах статей. Пример — огромный заголовок по центру первой полосы «Известий» от 29 января: «Могила Ленина — вечный призыв к борьбе и победам. Борьтесь и побеждать — наша клятва!», в той же газете на той же полосе в тексте статьи: «Мировой пролетариат склоняет свое знамя над его гробом для того, чтобы принести клятву великому вождю...» А вот примеры из газеты «На вахте» — той самой, в которой Мандельштам опубликовал 26 января свой очерк «Прибой у гроба»: в выпуске от 24 января бросается в глаза крупный заголовок «Даем клятву», а первая полоса этой газеты от 27 января (день похорон Ленина) имеет совсем уж безумный вид — на фоне гроба и тысяч голов набрано не просто крупными, а гигантскими буквами: «ИЛЬИЧ, КЛЯНЕМСЯ ХРАНИТЬ ТВОИ ЗАВЕТЫ» (больше никакого текста на этой полосе нет).

По-видимому, здесь и содержатся ответы на возникающие вопросы: почему «клятвы» во множественном числе, почему «крупные», почему до «слез» — визуальные впечатления от газетных заголов-

ков тех дней могли породить эту мандельштамовскую строчку, но в таком случае комментатору следует разбираться с ленинской темой вообще и с отношением Мандельштама к послереволюционным процессам: «А может, испуганный разгулом адептов, он декларировал этими стихами свою верность тому, что они уже предали?» — так писала Надежда Яковлевна [Воспоминания, 1999, с. 207].

Стихотворение о «современнике» без указания на событие смерти Ленина вообще вряд ли может быть прочитано. В нем поэт свидетельствует об умирании века с отсылкой к другому, давнему событию — «Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель, / И странно вытянулось глиняное тело — / Кончался века первый хмель. / Среди скрипучего похода мирового / Какая легкая кровать!» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 139]. Исследователи, отсчитав сто лет назад от 1924 года, назвали множество имен тех героев истории и поэтов, к которым можно прямо или косвенно отнести эти стихи. С подачи Н.И. Харджиева более или менее принятым оказалось мнение, что здесь, «вероятно, имеется в виду Д. Байрон (1788–1824), принимавший участие в войне за независимость Греции и умерший во время похода» [Мандельштам, 1978, с. 285]. Но будь то смерть Байрона или Наполеона, или реминисценция из стихотворения Лермонтова «Памяти Одоевского» или из гумилевских «Туркестанских генералов», увиденные здесь О. Роненом [Ronen, 1983, с. 342–346], — как все это связано с центральной темой стихотворения, как вписывается в его художественную логику? Или мы допускаем у Мандельштама полную произвольность ассоциаций и не ставим вопрос о том, почему мысль поэта вдруг обращается к какому-то факту в истории, почему его память привносит в текст тот или иной образ из общедоступного багажа мировой поэзии?

«Сто лет тому назад» — автореминисценция из стихотворения 1917 года «Кассандре», в котором революционное настоящее России соотносится с ее прошлым столетней давности: «Больная, тихая Кассандра, / Я больше не могу — зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 456]. Относительно «солнца Александра» на сегодня, с учетом всех накопившихся аргументов, можно сказать, что это «одновременно, по принципу наложения» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 36], солнце Александра Пушкина и Александра I, причем имплицитно здесь присутствует чрезвычайно значимый для Мандельштама образ погасшего или ночного солнца — ср. с пушкинским стихом «Померкни, солнце Австерлица!» («Наполеон», 1821) и с мандельштамовской фразой из «Шума времени»: «Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии,

конспиративное солнце нового Аустерлица!» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 248]. Так что образ «ночного солнца», прежде всего относящийся к Пушкину в поэзии Мандельштама, оказывается косвенно связан со всей александровской эпохой и персонально с Александром I. Но тот же образ возникает в «Прибое у гроба» в отношении Ленина: «Революция, <...> вот самая великая твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 70]. Хороня революцию в лице Ленина, Мандельштам отсчитывает назад революционный век России к его исходной точке — к смерти императора Александра I в 1825 году, именно о ней он и говорит в 4-й и 5-й строфах стихотворения. Первый революционный хмель — это декабризм, последний — ленинская революция, и вот «глиняное тело» века «странно вытянулось» между двумя этими событиями российской истории.

«Хмель» декабризма Мандельштам передал в стихотворении «Декабрист» 1917 года в образе голубого горящего пунша, заимствованного из пушкинского «Медного всадника»<sup>4</sup>, там же есть и тема «похода мирового» русской армии во время войны с Наполеоном, то есть, как писал Жирмунский воссоздано «настроение <...> зарождающегося русского либерализма» (цит. по: [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 558]). В 4-й и 5-й строфах «Современника» Мандельштам отсылает к этому пучку мотивов. Первый этап либерализма, первый революционный хмель кончился со смертью Александра I и последовавшей сразу за тем декабрьской катастрофой. Восприятие Мандельштамом фигуры Александра I было в немалой степени обусловлено воздействием уже упомянутого романа Мережковского — в нем Александра I постоянно мучит страх мятежей и заговоров, тайных обществ, страх возмездия за отцеубийство 11 марта 1801 года — от этих страхов, по сюжету романа, он и умирает, причем умирает «на узкой железной походной кровати» [Мережковский, 1990, т. III, с. 530], с которой не расставался всю свою жизнь. Эта самая походная кровать лейтмотивом проходит через весь роман, приобретая значение мрачного символа крови и насилия как движущих факторов русской истории; в этом качестве походная кровать переходит и в следующий роман трилогии — «14 декабря», связывая в одну цепь судьбы трех российских императоров — Павла I, Александра I и Николая I<sup>5</sup>. Впервые она

<sup>4</sup> Историю этого образа у Мандельштама см.: [Сурат, 2009, с. 219–222].

<sup>5</sup> «Узкая походная кровать неуютно поставлена рядом с книжным шкапом; кожаный матрац набит сеном; к такому спартанскому ложу приучила его бабушка» [Мережковский, 1990, т. IV, с. 26].

возникает в седьмой главе первой части романа «Александр I»: «Лег. Постель односпальная, узкая, жесткая, походная, с Аустерлица все та же: замшевый тюфяк, набитый сеном, тонкая сафьянная подушка и такой же валик под голову» [Мережковский, 1990, т. III, с. 159]. На этой постели Александр I переживал все свои страхи — по ночам ему казалось, что его ждет судьба отца и повторение страшной ночи 11 марта. Незадолго до смерти он попадает в комнату Павловского дворца, где хранились вещи убитого императора Павла I: «...там узкая походная кровать. Государь побледнел, и зрачки его расширились, как зрачки мертвеца, видящие то, чего уже никто не видит; вдруг наклонился и как будто с шаловливой улыбкой поднял одеяло. На простыне темные пятна — старые пятна крови.

Услышал шорох: рядом стоял Саша (будущий император Александр II — *И.С.*) и тоже смотрел на пятна; потом взглянул на государя и, должно быть, увидел в его лице то, что тогда, в своем страшном сне — закричал пронзительно и бросился вон из комнаты.

Над обоими, над сыном и внуком Павловым, пронесся ужас, соединивший прошлое с будущим» [Там же, с. 384].

Дальше по сюжету Александр заболевает в Таганроге, болен на той же «узкой походной кровати, на которой он всегда спал» [Там же, с. 518], долго и подробно описывается процесс умирания императора, — после смерти «обмытый, убранный, в чистом белье и белом шлафроке, он лежал там же, где умер, в кабинете-спальне, на узкой железной походной кровати. В головах — икона Спасителя, в ногах — аналой с Евангелием. Четыре свечи горели дневным тусклым пламенем, как тогда, месяц назад, когда он читал записку о Тайном Обществе. В лучах солнца (погода разгулялась) струились голубые волны ладана» [Там же, с. 530]. Последующие страницы посвящены манипуляциям с телом (бальзамирование и т.п.), которое не раз описывается как «что-то длинное, белое» [Там же, с. 531, 532], со всеми подробностями, да еще и с замечанием, что «все части могли бы служить образцом для ваятеля» [Там же, с. 533] («странно вытянулось глиняное тело»), — так что эти финальные, невольно врезающиеся в память эпизоды романа, с учетом всего его сюжета и вообще художественной историософии Мережковского, могли отозваться в 4-й и 5-й строфах «Современника». Другое дело, что в поэтической ткани стихотворения эти мотивы преобразуются и вступают в совершенно новые художественные связи, но сама историческая аналогия сегодняшнему дню России могла быть подсказана давним впечатлением от чтения Мережковского. Отдаленным намеком на такую аналогию звучат слова Мандельштама о похоронах Ленина (в

передаче Надежды Яковлевны): «Мы возвращались пешком домой, и Мандельштам удивлялся Москве: какая она древняя, будто хоронят московского царя» [Мандельштам, 1999а, с. 214]. Мысль его искала закономерностей и повторов в происходящем.

Названные подтексты работают на смысл, на целостное понимание стихотворения, в отличие от ряда других культурных параллелей и подтекстов, которые здесь усматриваются. Если образ гоголевского Вия («Подымите мне веки: не вижу!») обогащает читательское восприятие хотя бы эмоционально, то библейский образ истукана на глиняных ногах (Книга Пророка Даниила, 2:31–35) вообще, кажется, тут ни при чем<sup>6</sup>.

Таким образом, ключевой вопрос для комментатора Мандельштама состоит в том, как смысл комментируемых элементов текста, т.е. микросемантика, соотносится с макросемантикой, с пониманием смысла того или иного стихотворения, а также с более широким собственно мандельштамовским контекстом (разумеется, это не относится к историческим реалиям, требующим элементарного пояснения).

Настоящий обзор проблемы может быть дополнен развернутыми комментаторскими сюжетами, в которых делается попытка увидеть поэтическое целое через один элемент текста, будь то неясное словосочетание или цитата, узнаваемая или скрытая. Специфика художественного мира Мандельштама таким образом хорошо просматривается — обнажается его особая связанность и плотность, которую приходится учитывать комментатору и вообще исследователю.

\* \* \*

### **Мужайтесь, мужи**

В «Опыте академического комментария» М.Л. Гаспарова и О. Ронен к мандельштамовскому «гимну» «Прославим, братья, сумерки свободы...», как и в комментарии А.Г. Меца в последнем, наиболее полном издании сочинений Мандельштама не зафиксирована и не осмыслена очевидная тютчевская реминисценция в заключительной строфе стихотворения. На нее указывали в разное время неза-

<sup>6</sup> Об этом: [Ronen, 1983, с. 245]. Принимая эту параллель, М.Л. Гаспаров видит в образе умирающего «века-властелина» «образ "голодного государства", которое отлучено от культуры и заслуживает жалости» (комм. в кн.: [Мандельштам, 2001, с. 770].

висимо друг от друга как минимум три исследователя [Видгоф, 2006, с. 49; Сурат, 2008, с. 159; Сурат, 2009, с. 167; Киришбаум, 2010, с. 103], и последнее по времени указание сопровождается утверждением, что тютчевский подтекст — «не рабочий для данного стихотворения, не смыслообразующий» [Киришбаум, 2010, с. 104].

Цель настоящих заметок — показать, что тютчевский подтекст в этом стихотворении не только «рабочий» и «смыслообразующий», но и принципиально значимый для Мандельштама, в отличие от множества других выявляемых у него разнородных подтекстов, в которые, по острому слову одного филолога, «можно только верить». Здесь мы имеем дело не с фактом общего поэтического языка, а с прямой апелляцией к читательской памяти о стихотворении Тютчева, без которого восприятие мандельштамовского «гимна» обречено на ущербность.

Прославим, братья, сумерки свободы,  
Великий сумеречный год!  
В кипящие ночные воды  
Опущен грузный лес тенёт.  
Восходишь ты в глухие годы —  
О солнце, судия, народ!

Прославим роковое бремя,  
Которое в слезах народный вождь берет.  
Прославим власти сумрачное бремя,  
Ее невыносимый гнет.  
В ком сердце есть — тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет.

Мы в легионы боевые  
Связали ласточек — и вот  
Не видно солнца; вся стихия  
Щебечет, движется, живет;  
Сквозь сети — сумерки густые —  
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.



Как плугом океан деля,  
Мы будем помнить и в летейской стуже,  
Что десяти небес нам стоила земля

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 103].

«Сумерки свободы» (в дальнейшем пользуемся одним из авторских названий) написаны в мае 1918 года и, при всей своей историко-философской и поэтической обобщенности, отражают личный опыт проживания и осмысления поэтом первых месяцев революции. С.С. Аверинцев с полным основанием назвал это стихотворение «самым значительным из его откликов на революцию» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 40]. Смысловая и композиционная доминанта «Сумерек свободы» — совмещение невозможного, одновременность гибели и рождения; прославляемые «сумерки» оказываются и закатом свободы перед надвигающимся мраком и предрассветными сумерками перед восходом нового солнца; корабль времени и корабль государства тонет и вместе с тем движется вперед. Эта поляризованная сложность проявляется, в частности, в челночных движениях поэтической мысли между гибельными водами и невидимым солнцем, между небесами и землей; в финале сделан определенный и жесткий выбор: «Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля». Принципиальный и закономерный для Мандельштама выбор в пользу исторической данности означает и готовность участвовать в происходящем и осознание своей обреченности вместе со всеми. Такое сложное самоопределение в современной ему российской истории находит отражение в лирике Мандельштама начиная с 1913 года («Заснула чернь! Зияет площадь аркой») — и до конца, до последних известных нам стихов 1937 года.

В заключительной строфе «Сумерек свободы» поэт взывает к некоторому сообществу современников — к тем, кто готов вместе с ним разделить общую участь, кого на протяжении всего стихотворения он объединяет местоимением «мы»: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи». В связи с этим «мужайтесь, мужи» возникает в памяти тютчевское стихотворение «Два голоса» (1854) и конкретно его начальные стихи: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!», а также вариация во второй части: «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други. / Как бой ни жесток, ни упорна борьба!», с той только разницей, весьма важной, что у Тютчева эти борющиеся «други» отделены от лирического голоса и объединяются местоимением «вы», а не «мы». Мандельштам в первой

строфе обращается к братьям («Прославим, братья, сумерки свободы...»), затем к народу («Восходишь ты в глухие годы, — / О, солнце, судия, народ»), а в финале вводит в обращение слово «мужи», важное для понимания всего стихотворения. Отсылка к Тютчеву закреплена самой архаизованной грамматической формой обращения по тютчевской модели: «Мужайтесь, о други» — «Мужайтесь, мужи». Слово «мужи» акцентируется тавтологическим нажимом, повтором корня — тут уместно вспомнить мандельштамовские суждения о «многосмысленном корне» в поэтической речи («Vulgata», 1923 — [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 141]). Тютчевское риторическое, высокопарное «о» («Мужайтесь, о други...») досталось у Мандельштама народу — «солнцу» и верховному историческому «судии», каковым народ всегда был для Мандельштама. «Мужайтесь, о мужи» в этом контексте было бы совершенно невозможно — и потому, что риторика несовместима с реалистически строгим, трезвым смыслом последней строфы, и потому еще, что призыв мужаться обращен у Мандельштама в том числе и к себе самому. Есть в этом призыве и характерная для поэта апелляция к языку, к обнажению корневого смысла слова: мужайтесь, раз уж мы с вами мужи, того требует от нас не только наша история, но и наш язык.

Призыв мужаться не столь уж редко звучит в русской поэзии, как и слово «муж» в архаичном значении — можно вспомнить пушкинское «мужайтесь и внемлите» из оды «Вольность» (тоже стихи «на свободу») или пушкинское же «Я слышу речь не мальчика, но мужа» («Борис Годунов»). Н.А.Нильссон, специально изучавший поэтическую историю мандельштамовского «мужайтесь, мужи», возвел его к древнерусской литературе, к «Слову о Полку Игореве» и к «Сказанию о Мамаевом побоище» [Nilsson, 1974, с. 63]. Относительно «Слова о Полку Игореве» мысль оправдана сходством контекстов — призыв мужаться в «Слове» («Мужаимся сами») тоже обращен к обреченному воинству, и эта обреченность закреплена общим для двух поэтических текстов эсхатологическим образом тьмы, закрывшей солнце. Но тютчевское «мужайтесь, о други» составляет более близкий и более активный подтекст мандельштамовского полустиха — и по морфологической аналогии, и по общему смысловому сходству двух стихотворений.

Благодаря литератору и переводчику Игорю Стефановичу Поступальскому до нас дошел устный автокомментарий Мандельштама к «Сумеркам свободы»: поэт, якобы, говорил ему в конце 20-х годов, что «при написании этого стихотворения у него были "...какие-то ассоциации с "Варягом". Вот и решайте, чего в стихах больше — надежды или

безнадежности. Но главное — это пафос воли» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 483]. Этот мандельштамовский автокомментарий (за вычетом «Варяга») может быть без всяких натяжек отнесен к тютчевскому «Два голоса», в котором сталкиваются голос надежды и голос безнадежности, объединяемые пафосом воли. Анализируя смысловую структуру этого стихотворения, Ю.М. Лотман писал: «Первый голос утверждал антитезу “победа или смерть”, доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это – основное для первого – противопоставление. Вместо “победа или смерть” – “победа и смерть”. “Кто, ратуя, пал <...> тот вырвал из рук их *победный* венец”; при этом «окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотносением», и дальше: «Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает *границы* рисуемой им картины мира» [Лотман, 1972, с. 184, 185].

Мироощущение, воплощенное здесь Тютчевым, оказалось востребовано людьми 1910-х годов в их переживании современности. Мандельштам в этом не одинок — Александр Блок в дневниках 1911 года фиксирует наступление нового варварства и несколько раз в связи с этим вспоминает «Два голоса». 14 ноября 1911 года он переписывает стихотворение Тютчева в дневник и, перебирая отвратительные приметы насилия и распада в современной ему российской жизни, ищет у Тютчева опору для внутреннего противостояния надвинувшейся катастрофе: «Смысл трагедии — БЕЗНАДЕЖНОСТЬ борьбы; но тут нет отчаяния, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение» [Блок, 1982, т. V, с. 151-153]. Тютчевское слово «безнадежность», графически выделенное Блоком как квинтэссенция стихотворения, фигурирует, напомним, и в мандельштамовском пояснении к «Сумеркам свободы» в передаче И.С. Поступальского. В записи от 3 декабря 1911 года Блок вновь вспоминает «Два голоса» и соотносит тютчевское «до-христово чувство рока» с современной «христианской трагедией» [Там же, с. 157]<sup>7</sup>. Блоковское ощущение современности — христианское, апокалиптическое, Мандельштаму же в момент создания «Сумерек свободы» ближе, кажется, то самое тютчевское «до-христово чувство рока», и слово «рок» он неслучайно вводит в стихотворение вслед за Тютчевым («Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком...» — «Прославим власти роковое время»). Христианские эсхатологические ожидания, столь характерные для революционного времени, Мандельштам отклоняет в пользу реальности, упоминая в

<sup>7</sup> Стихотворение Тютчева и позже волновало Блока — в 1912 г. в подготовительных материалах к драме «Роза и крест» он записал, что «Два голоса» может служить «эпиграфом ко всей пьесе» [Блок, 1982, т. III, с. 390].

заключительных стихах десять дантовских небес лишь для того, чтобы решительно предпочесть им землю.

Сегодня античное начало в стихотворении, сближающее его со стихотворением Тютчева, не вполне отчетливо прочитывается — оно утоплено в большом количестве предложенных исследователями параллелей и подтекстов, разнородных и далеко не всегда убедительных<sup>8</sup>. Между тем более близким по времени, более непосредственным восприятием это античное начало улавливалось, так Д.П. Святополк-Мирский в не опубликованной тогда статье «О современном состоянии русской поэзии» (1922) сравнил финал «Сумерек свободы» с известными словами из поэмы «Фарсалия» Лукана: «Дело победителей было угодно богам, но дело побежденных — Катону» [Святополк-Мирский, 2002, с. 79]. С тем же успехом это могло быть сказано про тютчевское «Два голоса».

Помимо указания, что главное в его стихотворении — это пафос воли, Мандельштам нам оставил еще один косвенный автокомментарий, помогающий увидеть главное, — в статье «О природе слова» (1922) он дал пояснение к слову «мужи»:

«Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до “гражданина”, но есть более высокое начало, чем “гражданин”, — понятие “мужа”. В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и “мужа”. Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 80].

Слово «муж» в архаичном значении «мужчина-воин» в поэзии Мандельштама встречается главным образом в античном контексте — как элемент стиля, без акцента, без идеологической нагрузки: «Что Троя вам одна, ахейские мужи?» или: «Ахейские мужи во тьме снаряжают коня...» Но в «Сумерках свободы» позиция этого слова особая, кульминационная [Ронен, 2002, с. 134], а контекст тот самый, какой описан Мандельштамом в статье «О природе слова», — восхождение новой эпохи, когда «всё стало тяжелее и громаднее» (тема огромности и тяжести проходит через все стихотворение), так что слово «мужи» здесь означает не просто принадлежность к воинству, а нечто превы-

<sup>8</sup> Свод их см.: [Ронен, 2002, с. 134–142].

шающее воинскую доблесть. Мандельштам не воскрешает забытое понятие, античное или древнерусское, а как будто заново выстраивает «идеал совершенной мужественности», диктуемый новой неслыханной эпохой, — императив подвига и пафос воли при сознании полной обреченности.

Таким образом в смысловой структуре стихотворения акцент переносится с динамичной картины наступающей эпохи на человека — на то, как должно встречать эту эпоху человеку вообще и поэту в том числе. Через два года после «Сумерек свободы» Мандельштам подчеркнул это в статье «Слово и культура» (1920): «Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта», пишет он и дальше, в развитие этой мысли и позиции, цитирует вторую строфу «Сумерек свободы»:

Прославим роковое время,  
Которое в слезах народный вождь берет,  
Прославим власти сумрачное время,  
Ее невыносимый гнет.  
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет...

[Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 53]

Мандельштам предполагал, что «в открытом море грядущего» поэтическое слово утратит свои живые смыслы и не встретит «сочувственного понимания», что «унылый комментарий» потомков «заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 81]. Так что добавим к нашему «унылому комментарию» пример «сочувственного понимания» и пример «вражды», «свежий ветер» которой, правда, не долетел до поэта. Понимание Мандельштам нашел у Ахматовой — она рассказала об этом позже, в «Листках из дневника»: «Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* неслучайно фигурирует в его стихах» [Ахматова, 1990, т. II, с. 207] (парафраза «Сумерек свободы»), ср. со стихами самой Ахматовой: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» [Ахматова, 1990, т. I, с. 188]. (Что же касается «идеала совершенной мужественности», востребованного наступившей эпохой, то в этом отношении с женской поэзией Ахматовой не сравнится никакая мужская.)

Ветер непонимания и вражды прилетел из эмиграции — Марина Цветаева в марте 1926 года писала: «Если бы Вы были *мужем*, а не

“...”; Мандельштам, Вы бы не лепетали тогда в 18 г. об “удельно-княжеском периоде” и новом Кремле. Вы бы взяли винтовку в руки и пошли сражаться. У Красной Армии был бы свой поэт, у Вас — чистая совесть, у Вашего народа — еще одно право на существование, в мире — на одну гордость больше и на одну низость меньше» [Цветаева, 1997, т. V, кн. 1, с. 310]. Низостью она сочла «Шум времени» и напечатанные с ним под одной обложкой очерки «феодосийского» цикла — именно они дали повод для этих и других гневных слов, которых Мандельштам не мог услышать, так как цветаевский отклик на «Шум времени» был отклонен журналами и остался в ее рабочей тетради вплоть до публикации 1992 года. Попрекает она Мандельштама именно словом «муж», не признавая иной доблести, кроме воинской, — «общественный путь и подвиг современного поэта», как понимал и осуществил его Мандельштам, расценивается ею как трусость, ложь, предательство.

Любовь к Тютчеву Мандельштам унаследовал от символистов<sup>9</sup>, его стихи 1910–1912 годов полнятся цитатами и реминисценциями из Тютчева<sup>10</sup>; затем, при формировании акмеистической теории, Тютчев привлекается им к идее культурного строительства («Утро акмеизма», 1913–1914: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Мандельштам, 2009–2011, II, с. 24]), но впоследствии отношение Мандельштама к Тютчеву выходит за общие рамки кружковых предпочтений.

Имя Тютчева в его стихах изначально сопровождает «суровость» («В непринужденности творящего обмена...», 1909? [Мандельштам, 2009–2011, т. I, 266]), пояснения которой находим в рецензии 1912 года на сборник И.Эренбурга «Одуванчики»: «Он пользуется своеобразным “тютчевским” приемом, вполне в духе русского стиха, облекая наиболее жалобные сетования в ритмически-суровый ямб» — [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 85]. «Суровость» в мандельштамовских характеристиках Тютчева позже прирастает мотивами холода и стойкости — в собственной поэзии Мандельштама первых послереволюционных лет эти мотивы становятся знаками «нового мироощущения возмужавшего человека» [Мандельштам, 2006, с. 203]. В «Шуме времени» и статьях начала 1920-х годов Мандельштам создает устойчивый образ тютчевской поэзии как

<sup>9</sup> См.: [Гудзий, 1930, т. III<sub>2</sub>, с. 465–549].

<sup>10</sup> Об этом: [Тоддес, 1974, с. 59–85].

поэзии альпийских снежных вершин — холода, высоты, чистоты, вечности, незабываемости. Тютчевская «вселенская мысль» («Письмо о русской поэзии», 1922 [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 56]) прочно прописана в Альпах, «альпийские вечные снега Тютчева» противопоставлены теплой поэзии равнинного жилья («К юбилею Ф.К.Сологуба», 1924 — [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 147]) — там, на этих «альпийских тютчевских вершинах» дух обретает опору. В «Шуме времени» Тютчев определен как «источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущения, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 240] — как видим, в тютчевском поэтическом космосе Мандельштама притягивает не ощущение бездны, не шевелящийся хаос, а то, чем противостоит этому хаосу поэт, облакающий свою мысль о мире в «суровый ямб», в образы, из которых соткано это определение («мыслящий тростник», «покров над бездной»).

В «Сумерках свободы» слышатся не только «Два голоса» — неслучайны здесь отзвуки другого тютчевского стихотворения — «Над этой темною толпой / Непробужденного народа / Взойдешь ли ты когда, Свобода, / Блеснет ли луч твой золотой?..»<sup>11</sup>, и более отдаленные переключки с «Цицероном» (закат Рима, «минуты роковые»), и тютчевское космогоническое слово «океан», знаменующее вселенский масштаб русской революции. Все это сливается в характерное для Мандельштама «обобщенное цитирование» поэтического мира Тютчева, и призыв «Мужайтесь, мужи», имеющий конкретный источник, отсылает вместе с тем к Тютчеву вообще, к холодным «альпийским вершинам» его поэзии, к «сильному и стройному мироощущению», укрепляющему человека перед лицом хаоса, гибели, исторической катастрофы.

### Дремучие срубы

«Дремучие срубы» — один из центральных образов мандельштамовского стихотворения 1931 года:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

<sup>11</sup> Отмечено Л. Видгофом: [Видгоф, 2006, с. 49].

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,  
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье —  
Обещаю построить такие дремучие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —  
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду, —  
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе  
И для казни петровской в лесах топорище найду  
3 мая 1931 [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 160].

Об этом стихотворении немало написано, есть, в том числе, и специальные работы<sup>12</sup>, но загадка «дремучих срубов» сохраняется, как сохраняется и главный вопрос в его целостном понимании. Во второй и третьей строфах речь идет о палачах и жертвах, и главный вопрос состоит в том, с кем солидаризируется поэт, — с «татарвой» или с «князьями», и для чьей казни он обещает найти «топорище». М.Л. Гаспаров считал, что «концовка двусмысленна — *топорище* он ищет то ли на казнь врагу, то ли самому себе» [Мандельштам, 2001, с. 780]. Иосифу Бродскому, напротив, было ясно, что «топорище» поэт обещает найти для собственной казни, что он готов помочь своим палачам<sup>13</sup> (ради чего-то более важного, чем сохранение своей жизни, добавим мы от себя). Но само по себе «топорище» вопросов не вызывает: в стихотворении определенно сказано, что это орудие казни. А вот «дремучие срубы» — и поэтический мотив, и стоящая за ним реалья — породили множество толкований, предположений, ассоциаций исторических и литературных.

М.Л. Гаспаров полагал, что в 1-й, 2-й и 3-й строфах стихотворения речь идет об одних и тех же «деревянных *срубах*»: «в 1-й строфе на дне их светится звезда совести (образ из Бодлера), во 2-й расовые враги топят в них классовых врагов, в 3-й они похожи на *городки*, по которым бьют» [Мандельштам, 2001, с. 780]. Сразу скажем, что каждое из этих толкований не бесспорно и может быть с успехом заменено другим, — их породило стремление исследователя увидеть в этом стихотворении однонаправленный лирический сюжет, единый «сквозной его образ» [Там же]. Однако мандельштамовская поэти-

<sup>12</sup> См.: [Стратановский, 1998, с. 213–221]; см. также: [Сурат, 2009, с. 178–187].

<sup>13</sup> Выступление на открытии Мандельштамовской конференции в Лондоне 1 июля 1991 года <[http://moljane.narod.ru/Journal/04\\_1\\_mol/04\\_01\\_tseselchuk1.html](http://moljane.narod.ru/Journal/04_1_mol/04_01_tseselchuk1.html)>



ка предполагает и совмещение разнонаправленных сюжетов — то, что он несколько раз сформулировал в отношении поэтики Данте: «Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт. <...> Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 175–176]; по существу о том же говорят две другие метафоры, описывающие поэтику Данте, — прыжки «с джонки на джонку» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 157] и полет «летательных машин», конструирующий и спускающих на полном ходу другие такие машины [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 173]. Если «принять и учесть» эти мандельштамовские подсказки как ключ к его собственной поэтике, можно увидеть более сложную, нелинейную логику образного развития этого и многих других его стихотворений.

«Новгородские колодцы» первой строфы — это, условно говоря, «ветер, дующий в иную сторону» от основного сюжета. Они появляются в сравнении, как метафора поэтической речи<sup>14</sup>, чтобы дать место звезде Рождества — теме жертвы и искупления. Но явившись в стихах как будто по касательной, «новгородские колодцы» вызывают образ других «колодцев» — тех самых «дремучих срубов», происхождение и смысл которых до сих пор не поддается внятному истолкованию. Впрочем, полной внятности ждать не приходится — там, где исследователь поэзии Мандельштама настаивает на одномерном, однозначном прочтении, он почти наверняка находится на ложном пути, обрекает себя на ошибку. Мандельштам — поэт высокой точности, но это точность особого рода. Он метит и точно попадает сразу в несколько целей, у него «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 166] — исходя из этого и рассмотрим интересующий нас образ.

Большинство исследователей склоняется к тому, что «дремучие срубы» означают место казни. Омри Ронен писал: «Татарско-петровская казнь в стихотворении, посвященном русской речи, вызывает в памяти, в частности, образ самосожженцев у Блока:

Задебренные лесом кручи:  
Когда-то там, на высоте,

<sup>14</sup> Об этом: [Стратановский, 1998, с. 216].

Рубили деды сруб горячий  
И пели о своем Христе.

У Мандельштама “дремучие срубы” колодезной — родниковой или рудничной — крепи (отсюда историческая ассоциация с убийством великих князей в 1918 г., скорее, чем с монгольским игом) заменяют “горячий сруб” староверов, а отражение рождественской звезды благовестия в воде новгородский колодцев — ту весть об огненной купели, которую несет у Блока болотная вода...» [Ронен, 2002, с. 51]<sup>15</sup>. Блоковские ассоциации можно принимать или не принимать, а вот ассоциация с алапаевскими мучениками, сброшенными в шахту в 1918 г., открывает целый пласт актуальных, исторических и мифопоэтических смыслов этого образа, его связь с большевицкой практикой подвальных расстрелов и других видов «низводящей» казни — в противоположность традиционной казни-восхождению (ср. «взойти на эшафот», «взойти на костер»)<sup>16</sup>. Открывается здесь и тема казни Гумилева в ее связи с известной Мандельштаму ахматовской фразой во время их последней встречи: «По такой лестнице только на казнь ходить» (ср. «Сбегали в гроб ступеньками без страха...» — «К немецкой речи», 1932). Кроме того, называя себя «непризнанным братом», Мандельштам заставляет нас вспомнить и судьбу своего соименника, библейского Иосифа, брошенного братьями в колодец или, в русском переводе, в «ров без воды» — на верную смерть. Как видим, два стиха о «дремучих срубах» — пример высочайшей суггестии, столь характерной для поэтики Мандельштама.

Обозначив спрессованные в этом образе смысловые пласты, мы до сих пор оставались в рамках представления о том, что «дремучие срубы» так или иначе связаны с казнью. Одно только мешает утвердиться в этом представлении: если речь идет о казнях, то почему казнимых опускают на бадье? — ведь их можно просто сбросить, как реально и поступали во все века палачи со своими жертвами. Тут кроется по меньшей мере какая-то двусмысленность, какая-то дополнительная сложность. Разобраться в ней помогает археологическое открытие, сделанное летом 2008 г.: в ходе раскопок в Великом Новгороде, в земле у стен Десятинного монастыря была обнаружена уникальная находка — бревенчатый сруб из 28-30-ти венцов, датируемый первой половиной XI в. и опознанный археологами как «поруб», т.е. древнерусская тюрьма<sup>17</sup>. Поруб был

<sup>15</sup> Впервые опубликовано в 1994 г.

<sup>16</sup> Об этом см.: [Стратановский, 1998, с. 217–218].

<sup>17</sup> Приношу глубокую благодарность И.Б.Роднянской, обратившей мое внимание на эту находку.

углублен на 3 метра в землю, его размер — 2,4 на 2,3 метра, внутри две бревенчатых лавки и яма под отхожее место<sup>18</sup>. В таких порубах могли содержаться и политические заключенные (неудобные князья), и должники («долговая яма»). Опускать туда заключенных, действительно, надо было при помощи какого-либо приспособления — лестницы или бадьи на веревке. Как видим, именно это малопривлекательное сооружение в наибольшей мере соответствует визуально конкретному мандельштамовскому образу<sup>19</sup>.



Разного рода земляные тюрьмы широко практиковались и до сих пор практикуются в мире — современному российскому читателю достаточно напомнить слово «зиндан», вошедшее в наш язык во время двух последних чеченских войн. В русской истории находится немало свидетельств о земляных тюрьмах, и конкретно — о деревянных углубленных в землю срубам, куда заточались, в частности, и князья. Так, по летописным источникам известна судьба князя Всеслава Полоцкого (ок. 1029–1101), одного из героев «Слова о Полку Игореве». Он «захватил и ограбил в 1067 г. Новгород, но вскоре был разбит Ярославичами в бою на реке Немиге. Полагаясь на “крестное целование”, князь встретился с победителями и... был схвачен и посажен в Киеве в поруб — уходящий в землю сруб без окон и дверей, куда узника опускали сверху на веревках и таким же образом подавали ему пищу; заключение в порубе считалось очень

<sup>18</sup> Об этом открытии см.: [Олейников, 2009, с. 39–41]; см также: [Гайдуков, Олейников, Фараджева]. Благодарю за консультацию чл.-корр. РАН, зам. дир. Института археологии РАН П.Г. Гайдукова.

<sup>19</sup> Ниже печатается фотография из псковской газеты «КурьерЪ» от 18 августа 2008 г. (<http://courier-pskov.ru/report/455-u-sosedejj-v-drevnosti-byli-svoi-tjurny.html>) с любезного разрешения правообладателя — редакции новгородской газеты «ВолховЪ» в лице ее главного редактора Валерия Таганского.

суровым. Но просидел Всеслав в порубе недолго. Как только выяснилось, что Изяслав, проиграв битву с половцами на Альте, отказывается киевлянам в оружии и конях, город <...> восстал. Горожане разнесли поруб и провозгласили освобожденного Всеслава князем Киева, на что правнук Владимира имел, по их мнению, все права» [Гумилев, 1992]. В отличие от Всеслава, псковский князь Судислав, сын великого князя Владимира, просидел в порубе почти четверть века, будучи заточен туда свои братом, Ярославом Мудрым в 1036 г. Оба эти факта заключения князей в поруб упомянуты в «Повести временных лет» [Памятники..., 1978, с. 164, 184].

Об источниках познаний Мандельштама в русской истории рассказала Н.Я. Мандельштам в своих «Воспоминаниях»: «В короткий период от тридцатого года до ссылки О.М. вплотную занялся древнерусской литературой. Он собрал летописи в разных изданиях, “Слово”, конечно, которое он всегда очень любил и знал наизусть, кое-какие повести, а также русские и славянские песни в разных собраниях — Киреевского, Рыбникова... Старорусскую литературу О.М. всегда хватал с жадностью и знал и Аввакума, и несчастную княжну, вышедшую замуж за брата царской невесты. На полках появился Ключевский, <...> а также архивные материалы, которые у нас довольно широко издавались <...> Тенишевское училище все-таки дало хорошие знания древнерусского языка и литературы — они как-то в крови были» [Воспоминания, 1999, с. 290].

Заметим, что речь идет о начале тридцатых годов, когда и было написано «Сохрани мою речь...» Особенно важно в связи с нашей темой упоминание протопопа Аввакума — в другой своей книге Н.Я. Мандельштам назовет его «Житие» «книгой-спутником» Мандельштама [Мандельштам, 1999а, с. 119]. Именно в «Житии» протопопа Аввакума он мог прочитать про земляной сруб в Пустозерском остроге, куда в 1667 г. был заключен Аввакум: «Также осыпали нас землю: струб в земле и паки около земли другой струб, и паки около всех общая ограда за четырьми замками; стражие же пред дверьми стражаху темницы» [Житие..., 1960, с. 108]<sup>20</sup>. В этом срубе протопоп Аввакум провел 15 лет, а закончилась его жизнь в другом срубе, не «дремучем», а «горючем» — вместе с единомышленниками он был сожжен в срубе в 1682 г. по указу царя Федора Алексеевича. Все это Мандельштам знал с ранней юности, о чем оставил свидетельство в «Шуме времени»: ученики Тенишевского училища «уважали<...> протопопа Авваку-

<sup>20</sup> Впервые на этот отрывок из «Жития» в связи со стихотворением Мандельштама указано в книге: [Черашняя, 2004, с. 216] («Кстати, голос Аввакума отзывается эхом и в “дремучих срубях”»).

ма, чье житие в павленковском издании входило в нашу российскую словесность» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 239] — речь идет о биографической книге В.А.Мякотина «Протопоп Аввакум: Его жизнь и деятельность», СПб., 1906 ([Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 644], комм. А.Г. Меца).

Несколько слов о сожжении в срубях. Этот специфический русский вид казни возник при Иване Грозном и применялся вплоть до 70-х гг. XVIII в. к колдунам, еретикам, старообрядцам, т.е. к разного рода врагам церкви<sup>21</sup>. Для казни сооружали небольшую бревенчатую конструкцию, заполняли ее паклей, смолой, берестой или обставляли снаружи снопами соломы и смоляными бочками. Осужденного, как правило, опускали внутрь такого сруба сверху, иногда бросали в уже подожженный сруб. В XVII–XIX вв. срубы использовали старообрядцы для самосожжений — о них-то и писал Блок: «Рубили деды сруб горячий / И пели о своем Христе».

При таком историческом контексте, хорошо известном Мандельштаму, неудивительно, что «сруб» в его поэзии почти всегда связан с насилием, обреченностью, невозможностью спасения. Единственным исключением является «деревянный, пахучий... сруб» из бравурного стихотворения «Дом актера» (1920), написанного по заказу к открытию кафе-кабаре в Феодосии — во всех остальных случаях семантика «сруба» колеблется между тюрьмой и казнью. В «Декабристе» (1917) «сруб» выступает символом неволи ссыльного: «Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 96]; в стихотворении «Холодок щекочет темя» (1922) речь идет о собственной неизбежной насильственной гибели: «И вершина колобродит, / Обреченная на сруб» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 124] — в последнем случае имеется в виду не строение, а действие, метафора казни топором. И топор, и определение «дремучий» сопровождают образ сруба в стихотворении 1920 г.:

За то, что я руки твои не сумел удержать  
За то, что я предал соленые нежные губы,  
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать —  
Как я ненавижу пахучие древние срубы!

[Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 115]

<sup>21</sup> Ср. у Ломоносова: «В струбе там того сожгут» («Гимн бороде», 1757).

Здесь герой чувствует себя невольником, заключенным в ненавистный сруб и ожидающим скорее гибели, чем освобождения — этот сруб он воспринимает как расплату за слабость, за предательство (ср. «Сохрани мою речь...»). Приведенные примеры позволяют определенно говорить об устойчивой семантике «сруба» в поэзии Мандельштама; попутно заметим (к вопросу о звуковом иконизме Мандельштама), что образ «сруба» почти во всех случаях огласован на «у» и «уч»: «в глухом урочище», «дремучие», «пахучие» (вариант «плакучие»), и это заставляет нас отнестись со вниманием к наблюдению О. Ронена о блоковском подтексте («сруб горячий»), хотя аввакумовский подтекст кажется по смыслу более близким.

Оба эти источника связаны с историей старообрядчества, к которой «Сохрани мою речь...» не имеет отношения. Но тема добровольно принимаемой муки (наряду с тюрьмой и казнью упомянуты вериги — «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе») сближает автора этих стихов с мучениками за веру.

Во второй строфе субъектом насилия выступает некая условная «татарва», имеющая свою историю в поэзии Мандельштама, — воплощение нового варварства, «могучий некрещеный позвоночник, / С которым проживем не век, не два!..» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931 — [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 169]). Эта самая татарва — часть той «народной семьи», в которой поэт себя чувствует «отщепенцем». Принимая ее, солидаризируясь с ней, сам-то он остается при этом в «князьях», оказывается одним из тех, для кого строятся «дремучие срубы» и «мерзлые плахи». М.Л. Гаспаров так передает смысл стихотворения: «здесь он принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд» [Мандельштам, 2001, с. 780]; согласиться с этим можно лишь отчасти, лишь с учетом того, что, принимая на себя грехи, поэт сам себе готовит и приближает расплату. Вернее было бы определить смысловую доминанту стихотворения словами С.С. Аверинцева: это «внутреннее согласие на жертву, одушевлявшую его поэзию с давнего времени» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 53].

Ожидание тюрьмы и казни — один из лейтмотивов поэзии Мандельштама начала 1930-х гг., вспомним: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 153] или стихи про «бушлатника», который «шершавую песню поет / В час, как полоской заря над острогом встает» [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 155] — это последнее стихотворение, так же, как «Сохрани мою речь...», написано в доме с видом на тюрьму, так что тюремная тема, и без того актуальная, напоми-

нала о себе еще и непосредственной близостью, так сказать «шаговой доступностью» соответствующего заведения. Непосредственно к нашей теме добавим: Мандельштам вполне мог читать или слышать о том, что здесь, в Ивановском монастыре был когда-то «дремучий сруб», в котором провела 11 лет знаменитая Салтычиха (Д.Н. Салтыкова), осужденная за свои преступления в 1768 г. — после публичного наказания на Красной площади она была заключена в специально собранный для нее сруб без окон, углубленный в землю на два с лишним метра (дневной свет туда не проникал, и еду ей подавали с огарком свечи).

«Тюрьма прочно жила в нашем сознании», — писала Н.Я. Мандельштам [Воспоминания, 1999, с. 146]. Ожидания тюрьмы и казни диктовались логикой жизни (ссылка не в счет — она почиталась самым желаемым исходом). Логика текста — иное дело, но как бы ни был причудлив ход поэтической мысли в «Сохрани мою речь...», в нем нелинейно развернута та же альтернатива: тюрьма или смерть. Образы тюрьмы и различных видов казни (среди которых отчетливо просматривается и самая реальная — расстрел<sup>22</sup>), наслаиваются друг на друга во 2-й и 3-й строфах этого стихотворения, как наслаивались они друг на друга в сознании людей сталинской эпохи, чему красноречивое свидетельство — все три книги Н.Я. Мандельштам. Сложности, с которыми сталкивается филолог при толковании стихов, лишь в малой степени отражают сложность бытия и сознания человека в условиях тотального террора, и все это мы сегодня вряд ли можем в полной мере понять и прочувствовать.

### **Ворованный воздух**

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 350] — эта известная мандельштамовская формула настоящей литературы как будто не нуждается в комментарии. Она совершенно согласна с общим духом «Четвертой прозы», при том что есть там и совсем другие метафоры литературы, не менее замечательные: «дикое мясо», «дырка» в «бубличном тесте», «брюссельское кружево» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 358]. Эти контрастные, полемически заряженные образы относятся к литературе самой, а «ворованный воздух» говорит

<sup>22</sup> Ср. слова Мандельштама по поводу его эпиграммы на Сталина (1933): «Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!» [Герштейн, 1998, с. 51].

скорее о ее природе, природной свободе и одновременно — о насущной необходимости ее для самого пишущего. Мандельштамовская формула органична, самодостаточна и понятна, и все же кажется не лишним поделиться догадками о ее происхождении, которые могут немного сдвинуть восприятие и самих этих слов, и, может быть, всей «Четвертой прозы».

Тема воровства восходит к жизненной истории, давшей импульс тексту, — это известная история публикации в сентябре 1928 года перевода «Легенды об Уленшпигеле» с ошибочной надписью на титульном листе: «Перевод с французского Осипа Мандельштама», тогда как Мандельштам был не переводчиком романа Де Костера, а редактором и компилятором переводов В.Н. Карякина и А.Г. Горнфельда. Ошибку допустило издательство, но Мандельштам оказался в эпицентре грандиозного скандала и сразу же был обвинен в воровстве. 18 октября Горнфельд писал Р.М. Шейниной: «Вышел “Уленшпигель” в переводе якобы О.Мандельштама (поэта), но на самом деле краденый у меня и другого переводчика. Мандельштам — талантливый, но безпутный человек, умница, свинья, мелкий жулик, бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых)...» [Мандельштам, 2014, с. 334–335]; той же корреспондентке 28 октября: «С “Уленшпигелем” не старая история, а совсем новая: из него выкрал часть Мандельштам...» [Там же, с. 337]. В дальнейшем он Мандельштама иначе как «жуликом» не называет, из частной переписки это обвинение попадает в публичное пространство — в открытом письме, опубликованном через месяц в «Красной газете», Горнфельд пишет: «Но когда, бродя по толчку, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: “А ведь пальто-то краденое”» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 698]. Именно эту задевшую его фразу Мандельштам берет эпиграфом к своему объяснительному открытому письму в редакцию «Вечерней Москвы» в декабре 1928 года, именно на это он реагирует наиболее остро: «...как мог он унизиться до своей фразы о “шубе”?» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 461, 463]. Затем следует фельетон Д.И. Заславского в «Литературной газете» с теми же и другими обвинениями — на все это Мандельштам пытается ответить в неотправленном «Открытом письме советским писателям» (начало 1930 года): «А ну-ка поставим вопрос в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следующий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 491].

Мандельштам был совершенно затравлен. Из этого состояния он вышел текстом-поступком «Четвертой прозы» — беспрецедентным



художественным высказыванием, в котором и тема воровства нашла свое отражение. Здесь он объявил ворами своих гонителей: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно силясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству — краже» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 354–355]. Горнфельдовское «краденое пальто» Мандельштам перелицевал в шубу и одновременно — в шинель Акакия Акакиевича: «Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 356].

Этим радикальным жестом поэт вывел себя за рамки профессионального писательского сообщества, бросил ему вызов, разорвал все связи с ним. Травле, судилищу он противопоставил художественный текст небывалой освобождающей силы, на криминальные обвинения дал ответ художественный, проведя границу между настоящим творчеством и всем остальным. Этот текст-поступок имеет большую предысторию в жизни Мандельштама, и смысл его далеко выходит за пределы скандала с «Уленшпигелем» — в «Четвертой прозе» закреплена иерархия вещей и ощущение свободы художника, которую нельзя отнять, но и взять ее не каждому дано, вот она-то и есть «ворованный воздух», и слово «ворованный» тут повернуто своим полемическим смыслом («кто из нас вор»), а словом «воздух» означено то, что принадлежит всем и никому, из чего проистекает свободное слово и что входит в текст как признак качества, «на чем держится узор: «воздух, проколы, прогулы» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 358]. Шулерству и склоке литературных «романес» противостоит само творчество, его «выпрямительный вдох».

При чтении «Четвертой прозы» бросается в глаза смешение этического с эстетическим, или, точнее, настойчивое замещение одного другим, и это не путаница, а твердая, осознанная и артикулированная Мандельштам позиция. Мы знаем о ней не только из «Четвертой прозы», но и, например, из воспоминаний Надеж-

ды Яковлевны об участии Мандельштама в судьбе пяти банковских служащих, приговоренных к казни: «О. М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: “А вам-то что?” Как последний довод против казни О. М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу “Стихотворения” с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать... Я не ставлю эту фразу в кавычки, потому что запомнила ее не текстуально, а только смысл» [Мандельштам, 1999, с. 134–135].

Смысл в том, что террор не совместим с искусством, и другие низости тоже с ним не совместимы, и те, кто причастен к травле, доносам, казням, не имеют отношения к искусству. «Четвертая проза» стала «последним доводом» Мандельштама в борьбе за правду и свое достоинство — доводом стало само качество этого ни на что не похожего текста. Первая глава утрачена, известный нам текст начинается с той самой истории о спасении банковских служащих, в общую картину самосуда и террора встроена и собственная мандельштамовская история — всему этому в смысловой структуре «Четвертой прозы» противостоит настоящее искусство. Слово «настоящее» здесь — мандельштамовское:

«Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиние ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы»<sup>23</sup>.

Схватку с «рогатой нечистью» Мандельштам переводит в план эстетический, нравственную чистоплотность называет «поэтическим каноном», а бездарность и дурной вкус приравнивает к преступлению, к убийству, хоть и «литературному»: «Человек, способный назвать свою книгу “Муки слова”, рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 352], — это сказано про Горнфельда. Так что противопоставление плохой и настоящей литературы получает в «Четвертой прозе» самый радикальный нрав-

<sup>23</sup> Этот фрагмент цитируется по изд: [Мандельштам, 1990, т. II, с. 94] («Четвертая проза» напечатана по списку А.А.Морозова).

ственный смысл. В связи с этим вспоминается поведение Мандельштама в более позднем бытовом конфликте с Амиром Саргиджаном: во время товарищеского суда он вел себя с обывательской точки зрения странно: «Вместо того, чтобы разумно объяснить, как обстояло дело в действительности, он, нервно и звонко, почти певуче вскрикивая, напирал на то, что Саргиджан и его жена — ничтожные, дурные люди и плохие писатели, вовсе не писатели» [Липкин, 1997, с. 380], т.е. вместо доводов по существу конфликта предъявлял аргумент эстетический. Такой же эстетический аргумент представляет собой и «Четвертая проза» — манифест личной независимости одновременно оказывается и манифестом настоящего искусства.

Комментируя 12–13 главы «Четвертой прозы», М.Л. Гаспаров уточнил, что слово «литература» употребляется здесь в «унижающем, верленовском смысле» [Манделъштам, 2001, с. 830]<sup>24</sup>. Это важнейшее замечание отсылает к знаменитому стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» («*Art poétique*», 1874), к его финальному стиху, который в переводах Валерия Брюсова, Бориса Пастернака, Вильгельма Левика звучит одинаково: «Все прочее — литература!», в переводе Георгия Шенгели чуть по-другому: «А прочее все — литература». Приведем эти стихи в оригинале и в переводе Валерия Брюсова:

### **Art poétique**

*À Charles Morice.*

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,

<sup>24</sup> Ср. у Аверинцева: «Характерно, что самое слово “литература” и у Верлена, и у Манделъштама употребляется как бранное» [Аверинцев, 1996, с. 10–11].

C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

Ô qui dira les torts de la Rime!  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'un sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature

[Французская поэзия..., 2005, с. 418–420].

### **Искусство поэзии**

О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе  
Не давит строгой полнотой.

Ценя слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты!

То — взор прекрасный за вуалью,  
То — в полдень задрожавший свет,  
То — осенью, над синей далью,  
Вечерний ясный блеск планет.

Одни оттенки нас пленяют,  
Не краски: цвет их слишком строг!  
Ах, лишь оттенки сочетают  
Мечту с мечтой и с флейтой рог.

Страшись насмешек смертных фурий  
И слишком остроумных слов,  
(От них слеза в глазах Лазури!)  
И всех приправ плохих столов!

Риторике сломай ты шею!  
Не очень рифмой дорожи.  
Коль не присматривать за нею,  
Куда она ведет, скажи!

О, кто расскажет рифмы лживость?  
Кто, пьяный негр, иль кто, глухой,  
Нам дал грошевую красоту  
Игрушки хриплой и пустой!

О музыке всегда и снова!  
Стихи крылатые твои  
Пусть ищут за чертой земного,  
Иных небес, иной любви!

Пусть в час, когда все небо хмуро,  
Твой стих несется вдоль полян,  
И мятою и тмином пьян...  
Все прочее — литература!

[Верлэн, 1911, с. 97–98]

У Брюсова была задача перенести на русскую почву идеи французского символизма, и, действительно, «Искусство поэзии» стало манифестом символизма не только французского, но и русского. Мандельштам, конечно, смолodu знал брюсовский перевод — он рано увлекся Брюсовым и даже воспринимался как «будущий Брюсов» (так охарактеризовал Мандельштама Максимилиан Волошин, впервые увидевший его в феврале 1907 года) [Лекманов, 2016, с. 38], а Верлена он полюбил во время учебы в Сорбонне: Михаил Карпович, познакомившийся с Мандельштамом в Париже в декабре 1907 года, вспоминал, что «он с упоением декламировал “Грядущих гуннов” Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирические стихи Верлена и даже написал свою версию Gaspard Hauser’a» [Карпович, 1995, с. 41]. В каком-то смысле верно, что «Верлена он отчасти воспринимал через посредничество Брюсова» [Лекманов, 2016, с. 40], хотя для понимания французских стихов перевод ему не был нужен.

Первый отчетливый след «Искусства поэзии» обнаруживается в письме Мандельштама к его учителю В.В. Гиппиусу из Парижа от 14(27) апреля 1908 года: «...Вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» [Мандельштам, 2009–2011, т. III, с. 358] — связь этих слов с первым стихом верленовского манифеста очевидна, на нее указал переводчик, биограф и исследователь творчества Мандельштама Ральф Дутли [Дутли, 2005, с. 43; Dutil, 1985, с. 67]; в том же письме Мандельштам упоминает какой-то свой текст о Верлене, который до нас не дошел.

Сходный мотив звучит в стихотворении 1910 года «Silentium» — тютчевская тема молчания сочетается в нем с верленовской темой музыки, и это было услышано и отмечено Николаем Гумилевым в рецензии на второе издание «Камня»: «“Silentium” с его колдовским призыванием до-бытия — “останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись” — не что иное, как смелое договаривание верленовского “L’art poétique”» [Мандельштам, 1990а, с. 220–221]. Впоследствии Мандельштам цитирует «Искусство поэзии» в статье «Слово и культура» (1921), отмечена и перекличка с ним в одном из стихотворений 1922 года [Левинтон, Тименчик, 2000, с. 52–54, 408–409, 413–414; Там же, с. 52–53] — так или иначе, с юности этот текст прочно присутствует в его сознании, поворачиваясь разными своими смыслами. Из них важнейший — противопоставление «поэзии» и «литературы»; оно как ось проходит через все верленовское стихотворение и оформляется в двух его последних строфах. Мандельштам развивает, «смело дого-

варивает» это противопоставление в программной статье «О собеседнике» (1912?): «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть “выше”, “превосходнее” общества. Поучение — нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и культурного уровня культуры XV века» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 10–11].

Эта цитата возвращает нас к «Четвертой прозе» — в ней противопоставление настоящего писателя и литературы доведено до предельной остроты: «настоящий писатель» назван «смертельным врагом литературы», «ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными», «тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 355]. Верленовское эстетическое разграничение поэзии и литературы здесь трансформировалось в противостояние социальное и нравственное. В том же «унижающем, верленовском смысле» слово «литература» фигурирует у Надежды Яковлевны — и там, где она комментирует статью «О собеседнике», и там, где выстраивает парадигму отношений писателя и общества на примерах Пастернака и Мандельштама [Воспоминания, 1999, с. 317, 178].

Для Мандельштама в этой парадигме важны были личности двух его любимых поэтов — Поля Верлена и Франсуа Вийона. Мы не знаем, что он написал в утраченной статье о Верлене, но опубликованный очерк «Франсуа Вийон» (1910–1912) начинается со слов об их глубинном родстве: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 13], и в том же очерке он формулирует кредо Вийона измененным первым стихом верленовского «Искусства поэзии»: «*Du mouvement avant toute chose!*» («Движение прежде всего») [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 19]. В этом раннем очерке создан портрет

«вора... и поэта» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 18]<sup>25</sup>, комментируя его, Надежда Яковлевна отмечает его сходство с самим Мандельштамом [Мандельштам, 1999а, с. 309]. И, кажется, это никогда не изменилось — о родстве с Вийоном и верности ему Мандельштам говорит в воронежском стихотворении 1937 года: «любимец мой кровный», «беззаботного праха истец», «рядом с готикой жил озоруючи», «наглый школьник и ангел ворующий», «рядом с ним не зазорно сидеть» («Чтоб, приятель и ветра и капель...») [Мандельштам, 2009–2011, т. I, с. 237–238]. Это стихотворение возникло в тот момент, когда «усилилась травля ОМ воронежской писательской организацией»<sup>26</sup>, — в образе и судьбе Вийона Мандельштам видел близкую ему модель поведения в отношениях с литературным сообществом и обществом в целом. Так было в 1937 году, но так было и раньше, во время истории с «Уленшпигелем», когда он часто повторял: «Теперь нужно виλλονить» [Григорьев, Петрова, 1977, с. 188]. Вийоновское начало сильно в «Четвертой прозе» — оно сказалось и в общем духе озорства и беззакония, в насмешках над благопристойностью и «так называемой порядочностью» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 346], в сквозной теме воровства, которой Мандельштам дразнит своих преследователей: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель? Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много — и все краденые и разноцветные»; «Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зошенки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, 350, с. 351]. В том же ряду стоит и «ворованный воздух» — творчество как «метафора преступления», как определил суть этого образа Ральф Дутли [Дутли, 1993, с. 83]. Тут хочется напомнить пушкинские слова о Байроне: «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе» (письмо П. Вяземскому, вторая половина 1825 года). Если я и вору, как будто говорит Мандельштам, то не так, как вы — иначе.

В сочетании «ворованный воздух» есть острая парадоксальность — подобная парадоксальность организует и мотивный ряд стихов о Вийоне: «наглый школьник и ангел ворующий», «разбойник небесного клира». В «ворованном воздухе» Мандельштам резко совмещает сомнительное действие с той самой стихией, которая определяет высшее качество литературы, и здесь вийоновские коннотации не отделимы

<sup>25</sup> Ср. с образом «старика, похожего на Верлена» в стихотворении «Старик» (1913).

<sup>26</sup> Замечание М.Л.Гаспарова: [Мандельштам, 2001, с. 812].



от верленовских. «...Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама (“...суровость Тютчева с ребячеством Верлена...”») [Гаспаров, 2001, с. 275] — этот тезис М.Л. Гаспарова находит подтверждение в «Четвертой прозе», в ее вийоновско-верленовском духе ребячества и озорства, в вызывающей интонации и конкретно — в микросемантике ключевой формулы творчества.

Текстуально она восходит к верленовскому «Искусству поэзии», ко второму стиху предпоследней строфы: «*Que ton vers soit la chose envolée*» — буквально это значит: «пусть твой стих будет вещью улетевшей, парящей, поднявшейся в воздух». *Envolée* здесь — форма причастия прошедшего времени женского рода (*participe passé*) от глагола *s'envoler* — взлетать, улетать, который в свою очередь образован от глагола *voler* — летать; при этом во французском языке есть и отглагольное существительное *envolée*, означающее сам полет, порыв, и, в частности, порыв вдохновения.

Брюсов перевел «*Que ton vers soit la chose envolée*» как «Стихи крылатые твои», и этот брюсовский вариант фигурирует у Мандельштама в той же статье «О собеседнике», где мы уже отметили верленовское противопоставление литературы и поэзии — в контексте этого противопоставления, как и у Верлена, возникает у Мандельштама тема стихов крылатых и бескрылых: «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть *неожиданное*» и дальше, по поводу Некрасова: «отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику» [Мандельштам, 2009–2011, т. II, с. 9–11]. Для Мандельштама тема крылатости неслучайна — он вводит ее как черту собственного образа в программный «Автопортрет» (1914): «В подняты головы крылатый / Намек...»; «так вот кому летать и петь...»; тут, очевидно, отразилась и увлеченность Мандельштама бергсоновскими идеями «порыва» и «движения», с которыми он познакомился во время обучения в Сорбонне (позже они будут развиты в «Разговоре о Данте» [Пак Сун Юн, 2007, с. 157–164]), и напомним, что именно движение Мандельштам называет «поэтическим *credo*» Вийона, формулируя его строкой из того же стихотворения Верлена об искусстве поэзии.

В приведенных мандельштамовских цитатах, прозаических и стихотворных, воздух и полет оказываются синонимами стиха, «летать» и «петь» — почти одно и то же. Но дело в том, что во французском языке есть два омонимичных глагола: *voler* — *летать* и *voler* —

*воровать*. И причастие от второго глагола выглядит как *volé* (ворованный) или *volée* (ворованная). В верленовском *envolée* Мандельштам как будто расслышал оба слова сразу и совместил их в своем «ворованном воздухе» — совместил полет, порыв, принадлежность стихии воздуха и «ворованность», неразрешенность. Это органичный для Мандельштама пример работы с иноязычным словом — извлечение из него дополнительных смыслов при переносе в русский поэтический контекст. И, как часто у него бывает, смысловые соответствия закреплены звуком, в данном случае — консонантными созвучиями: **Верлен-*vers* (стихи)-ворованный**.

Как видим, в тяжелый период жизни Мандельштаму пришлось не только «виллонить», но и «верленить» — его поэты-спутники, любимые с юности, вместе живут в тексте «Четвертой прозы», и в самом определении настоящей литературы слышны их слившиеся голоса.

Каждый из разобранных здесь случаев представляет собой целый исследовательский сюжет, от которого в комментарии останется только результат, уложенный в две или три фразы, — такова смысловая емкость мандельштамовского поэтического слова, определяющая, в том числе, и трудности комментария.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аверинцев, 1996 — *Аверинцев С.С.* Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. 364 с.  
Ахматова, 1990 — *Ахматова А.А.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 493 с.  
Блок, 1982 — *Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Л.: Худож. лит., 1982. Т. 5. 424 с.  
Верлен, 1911 — *Верлен Поль*. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М.: Книгоиздательство Скорпион, 1911. 277 с.  
Видгоф, 2006 — *Видгоф Л.М.* Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М.: ОГИ, 2006. 479 с.  
Гайдуков, Олейников, Фараджева — *Гайдуков П. Г., Олейников О.М. Фараджева Н.Н.* Десятичный раскоп в Великом Новгороде. URL: <http://www.archaeolog.ru/index.php?id=235> (дата обращения: 15.03.2017).  
Гаспаров, 2001 — *Гаспаров М.Л.* Две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 260–295.  
Гаспаров, 2012 — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.  
Гаспаров, 2004 — *Гаспаров М.Л.* Ю.М. Лотман и проблемы комментирования // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 70–74.  
Гаспаров, Ронен, 2002 — *Гаспаров М.Л., Ронен О.* О «Венецкой жизни...» О. Мандельштама. Опыт комментария // Звезда. 2002. № 2. С. 193–202.  
Герштейн, 1998 — *Герштейн Э.* Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.

КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Городецкий, 2012 — *Городецкий Л.Р.* Квантовые смыслы Осипа Мандельштама. Семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференции. М.: Таргум, 2012. 412 с.

Григорьев, Петрова, 1977 — *Григорьев А., Петрова И.* Мандельштам на пороге 30-х годов // *Russian Literature*. 1977. V. 5. Is. 2. Pp. 181–192.

Гудзий, 1930 — *Гудзий Н.К.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма // *Известия по русскому языку и словесности АН СССР*. 1930. Т. III. Кн. 2. С. 465–549.

Дутли, 2005 — *Дутли Р.* «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб.: Академический проект, 2005. 431 с.

Дутли, 1993 — *Дутли Р.* 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // *Сохрани мою речь*. М.: Книжный сад, 1993. Вып. 2. С. 77–85.

Житие..., 1960 — *Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения* / под ред. Н.К. Гудзия; подгот. текста и коммент. Н.К. Гудзия, В.Е. Гусева, А.С. Елеонской, А.И. Мазунина, В.И. Малышева, Н.С. Сарафановой. М.: Гослитиздат, 1960. 480 с.

Карпович, 1995 — *Карпович М.* Мое знакомство с Мандельштамом // *Осип Мандельштам и его время*. М.: L'Age d'Homme — Наш дом, 1995. С. 4–43.

Киришаум, 2010 — *Киришаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 391 с.

Левинтон, Тименчик, 2000 — *Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д.* Книга К.Ф. Тарановского о поэзии Мандельштама // *Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 404–416.

Лекманов, 2000 — *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.

Лекманов, 2016 — *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам: ворованный воздух. М.: АСТ, 2016. 464 с.

Липкин, 1995 — *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем // *Осип Мандельштам и его время*. М.: L'Age d'Homme — Наш дом, 1995. С. 294–311.

Липкин, 1997 — *Липкин С.И.* Угль, пылающий огнем // *Липкин С.И.* Квадрига. М.: Аграф, 1997. С. 374–398.

Лотман, 1972 — *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 274 с.

Мандельштам, 1964–1981 — *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 3 т. / ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппов. NY: Международное литературное содружество, 1964–1969. + Paris: YMCA-PRESS, 1981. Т. 4 доп. / ред. Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппов. 202 с.

Мандельштам, 1973 — *Мандельштам О.* Стихотворения / ред. Н.И. Харджиев. Л.: Советский писатель, 1973. 336 с. (Библиотека поэта. Большая серия)

Мандельштам, 1978 — *Мандельштам О.* Стихотворения / ред. Н.И. Харджиев. Л.: Советский писатель, 1978. 339 с. (Библиотека поэта, 2-е изд.).

Мандельштам, 1990 — *Мандельштам О.Э.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990.

Мандельштам, 1990а — *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990. 398 с.

И.З. СУРАТ. КОММЕНТАРИЙ К ТЕКСТАМ МАНДЕЛЬШТАМА:  
ПРОБЛЕМЫ И ПРАКТИКА

- Мандельштам, 1999 — *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 552 с.
- Мандельштам, 1999а — *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М.: Согласие, 1999. 750 с.
- Мандельштам, 2001 — *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / сост. Ю.Л. Фрейдин. М.: Рипол Классик, 2001. 896 с.
- Мандельштам, 2006 — *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М.: Аграф, 2006. 560 с.
- Мандельштам, 2009–2011 — *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. / ред. А.Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
- Мандельштам, 2014 — *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда. 2014. Доп. т.: Летопись жизни и творчества: приложение / сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа, Д.И. Зубарева, Д.И. Лубянской. 536 с.
- Олейников, 2000 — *Олейников О.М.* Работы в северо-западной части Людина конца Великого Новгорода в 2008 году // Новгород и новгородская земля. История и археология. 2009. Вып. 23. С. 36–46.
- Осип Мандельштам в Воронеже, 2008 — Осип Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. М.: Благотворительный Резервный Фонд, 2008. 311 с.
- Пак Сун Юн, 2007 — *Пак Сун Юн.* Соподчиненность порыва и текста (Идеи А. Бергсона в «Разговоре о Данте» О. Мандельштама) // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 11. Вып. 32. С. 157–164.
- Памятники..., 1978 — Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / сост. Л.А. Дмитриев и Д.С. Лихачев. М.: Худож. лит., 1978. 463 с.
- Рогинский, 1990 — *Рогинский Я.Я.* Встречи в Воронеже // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 42–45.
- Роднянская, 2006 — *Роднянская И.Б.* «Говоря ненаучно...» // *Роднянская И.Б.* Движение литературы: в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2006. Т. 2. С. 420–431.
- Ронен, 2002 — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
- Святополк-Мирский, 2002 — *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия. СПб.: Алетейя, 2002. 384 с.
- Сталин, 1947 — *Сталин И.В.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во полит. лит., 1947. Т. 6. 431 с.
- Стратановский, 1998 — *Стратановский С.* Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 213–221.
- Сурат, 2008 — *Сурат И.* Жертва // Новый мир. 2008. № 7.
- Сурат, 2009 — *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 384 с.
- Тименчик, 2008 — *Тименчик Р.Д.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим-М.: Мосты культуры/Гешарим, 2008. 686 с.
- Тоддес, 1974 — *Тоддес Е.А.* Мандельштам и Тютчев // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1974. V. XVII. Pp. 59–86.
- Французская поэзия..., 2005 — Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–70-х годов XX века / сост. Е.Г. Эткинд. М.: Радуга, 2005. 752 с.

КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Цветаева, 1997 — *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1997. Т. 5. Кн. 1. 336 с.

Черашняя, 2004 — *Черашняя Д.И.* Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2004. 448 с.

Штемпель, 2008 — *Штемпель Н.Я.* Воспоминания // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж: Кварта, 2008. С. 21–102.

Dutly, 1985 — *Dutli R.* Ossip Mandelstam. «Als riefte man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Zurich: Ammann, 1985. 372 S.

Nilsson 1974 — *Nilsson N.A.* Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1974. 87 p.

Ronen, 1983 — *Ronen O.* An approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1983. xxiii, 396 p.

## КОММЕНТАРИИ

### К «ГАСТРОНОМИЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ» ДОСТОЕВСКОГО КАК НЕОБХОДИМЫЙ ИНСТРУМЕНТ «МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ»

**Информация об авторе:** Ольга Алексеевна Деханова, кандидат фармацевтических наук, г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

**Аннотация:** Вопросы истории еды и традиций питания народов мира как отражение важнейших культов и ритуалов в жизни человека стали в последнее время объектом пристального внимания самого широкого круга исследователей. Еда как продукт культуры всегда являлась важным персонажем литературных произведений, формируя уникальный для каждого автора «гастрономический язык». В основе художественных возможностей «гастрономического языка» лежит свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы. Именно такой способ передачи информации (посредством эмоциональных образов) составляет одну из личностных особенностей творчества Ф.М. Достоевского. В сфере гастрономических реалий совершенно уникальное место занимает чай. Его упоминания в литературных произведениях всегда сосредоточены на процессе употребления, так как чай всегда существовал как ритуал и сохранял основные традиции практически в любой национальной культуре. В настоящем исследовании впервые предпринята попытка систематизировать особенности чаепитий в произведениях Ф.М. Достоевского.

**Ключевые слова:** комментарий, традиции питания, гастрономический язык, чай, ритуал, Достоевский.

© 2024. *Olga A. Dekhanova*

### COMMENTARIES ON DOSTOEVSKY'S "GASTRONOMIC LANGUAGE" AS A NECESSARY TOOL FOR A "SLOW READING"

**Information about the author:** Olga A. Dekhanova, PhD in Pharmaceutical Sciences, Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-2216-2548>

E-mail: Dh369@yandex.ru

**Abstract:** The question about food history and national culinary traditions as a reflection of the most important cults and rituals in people's lives has recently become the object of many researchers' intense interest. Food as a cultural product has always been an important character in fiction, shaping a "gastronomical language" that is unique for each author. This imaginative potential is due to the human capacity to transform words into visual images. The method of transferring information by means of emotional images is one of the personal features of F.M. Dostoevsky's works. In the field of food realia tea holds a prominent place. Any

references to it in fiction are always focused on the process of consuming it because tea existed as a ritual and kept its main traditions in almost every national culture. In this article, I have attempted for the first time to systematize the specifics of tea drinking in F.M. Dostoevsky's works.

**Keywords:** food studies, tea party (drinking) in the works of F.M. Dostoevsky.

Одно из назначений книжного комментария — это разъяснение, толкование значения и смысла упомянутых автором в тексте предметов, событий, фактов, вскрытие авторских намеков и подтекста. Чем больше историческая временная дистанция между автором и читателем, тем более актуально наличие комментариев к тексту.

Основная задача комментариев понятна, но остается вопрос — а зачем нужно что-то толковать и разъяснять? Романы Достоевского, например, по-прежнему актуальны и интересны, причем для всех возрастных категорий.

Встреча с книгой — это встреча с незнакомцем (незнакомкой). После первого свидания книгу можно поставить на полку, сохранив при этом самые приятные воспоминания. Но если вам хочется новых встреч, возникает неодолимая потребность близости и понимания. А для этого нужно говорить на одном с ней языке, чувствовать и видеть ее мир ее глазами. И вот тогда становится понятно, для чего нужен комментарий, ибо невозможно почувствовать то, что лежит вне границ личного опыта. Об этом состоянии очень точно написала Ольга Вайнштейн: «Нередко образы прошлого кажутся нам плоскими, сухими и скучными: слишком много тонких и нежных нюансов безвозвратно разрушаются со временем. Исчезают объем и дыхание, динамика живого жеста; лучшие книги по истории костюма не могут передать сопутствующую одежде звуковую гамму — так пропадает шелест юбки фру-фру, столь волновавший людей конца XIX века. Шорох шелковой оборки тогда воспринимался как сигнал и секрет женского очарования — теперь же это ощущение восстановить, наверное, невозможно» [Вайнштейн, 2010, кн. 1, с. 5].

Более пяти поколений отделяют нас от культурно-исторической среды XIX века, и многие ее реалии, создающие живую атмосферу эпохи, уже непонятны современному читателю. Мы как бы лишаемся обоняния в мире, насыщенном запахами. И «в этом потерянном измерении скрыты мегабайты значимой информации» [Там же, с. 5].

Автор всегда адресует свои произведения своим современникам, используя реалии вещного мира своей эпохи. Это позволяет автору заменять многословные описания одной-двумя фразами и быть уверенным, что читатель увидит и почувствует именно то, что он

хотел сказать. Так, например, М.Л. Ковшова, исследуя костюмный код культуры, отмечала, что «Знаки различной материальной природы отбираются <...> для выражения «социальных оценок» и становятся носителями важнейших для человека смыслов, идей, <...> концептов и т. п. «Ценностный ранг» знака определяется теми социальными оценками, которые отстоялись и которыми знак пропитался в жизненном контексте» [Ковшова, 2015, с. 5]<sup>1</sup>.

Вопросы семиотизации культурного пространства в самое разное время привлекали внимание самого широкого круга ученых. От фундаментальных исследований замечательных филологов и философов М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, А.Б. Есина до современных лингвокультурологических исследований [Еда и культура, 2015], в том числе исследований роли запаха в русской культуре [Ароматы и запахи..., 2010, кн. 2, с. 7–308]<sup>2</sup>.

Особое место в литературоведческом направлении занимают работы А.П. Чудакова. Им были самым пристальным образом рассмотрены прикладные аспекты механизма преобразования бытовой реалии в художественный предмет, смещения акцента с внешних признаков на внутреннюю суть предмета, общие принципы доминантного движения от внешнего вещного оформления художественного пространства к внутреннему личному миру писателя.

Исследуя функциональные закономерности предметного мира Достоевского, А.П. Чудаков очень точно отметил, что передача информации посредством эмоциональных ощущений и образов составляет одну из личностных особенностей творческого стиля Достоевского.

Здесь позволю себе сделать небольшое отступление, так как свойство человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы, наделенные базовыми эмоциональными характеристиками, выходит за рамки большой литературы. В современном нам мире, когда давно забытый эпистолярный жанр приобрел совершенно новую, массовую форму электронных сообщений, всевозможные эмодзи или более распространенное в повседневной русской речи слово «смайлики», выполняют все ту же роль: они используются для конкретизации смысла основного сообщения, уточняя его экспрессивно-интонационную окраску. Интересно, что их появление предсказал Набоков в своем интервью для газеты New York Times в апреле 1969 года. На вопрос журналиста «Какое место вы отводите

<sup>1</sup> Со ссылкой на [Волошинов, 1996, с. 60–87].

<sup>2</sup> Особый интерес представляет статья К. Богданова «“Глетворный дух” в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль» [Там же, с. 101–133].



себе среди писателей (ныне здравствующих) и писателей недавнего прошлого?» — Набоков ответил: «Я часто думаю, что должен существовать специальный типографский знак, обозначающий улыбку, — нечто вроде выгнутой линии, лежащей навзничь скобки; именно этот значок я поставил бы вместо ответа на ваш вопрос» ([New York Times, 1969, с. 20], под заглавием «Nabokov, Near 70, Describes His “New Girl”»).

Но вернемся к особенностям творческого стиля Достоевского. К его системе «социальных оценок», выраженных посредством совокупности знаков различной материальной природы.

А.П. Чудаков неоднократно отмечал, что Достоевскому важны не только внешние, известные всем свойства предметов, но их суть, то есть их функциональные возможности и, прежде всего, возможности характерологического свойства. Кроме того, вещи (их совокупность или последовательность) могут выступать косвенным признаком эволюции персонажа, сюжета или как скрытое указание на авторскую концепцию и его личное отношение к персонажу. При этом он указывал на принципиальное различие между предметно-бытовым и художественным воплощением вещного ряда: «художественный предмет имеет не прямое отношение к вещам запредельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силою художника. Вещный мир литературы коррелирует реального, но не двойник его» [Чудаков, 1992, с. 25].

Все предметные описания художественного пространства Достоевского традиционно подразделяются на пейзаж, интерьер и портрет. В рамках нашего дальнейшего повествования особый интерес представляют описания интерьера.

А.П. Чудаков, говоря об интерьере Достоевского, отмечает, что «повествовательное пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими «живописательными» словами того же предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной...» [Там же, с. 95]

Нетрудно заметить, что в большинстве случаев предметное описание интерьеров, в которых разворачиваются события, включает гастрономические элементы. В связи с этим возникает необходимость хотя бы кратко обозначить роль еды в культурно-историческом аспекте и ее свойства как художественной детали.

В 2014 году в Москве прошел I Международно-практический симпозиум «Традиционная культура в современном мире. История еды и традиции питания народов мира». Важным итогом симпозиума стало преодоление негласного барьера, существовавшего в научной сфере, согласно которому гастрономическая тематика

не обладает необходимым уровнем серьезности и академичности. Во вступительном докладе А.В. Павловская, приводя подробное обоснование необходимости создания нового научного историко-культурного направления, в частности отмечала, что: «Прием пищи всегда находился в основе общественных и межличностных отношений, с ним связаны все важнейшие культы и ритуалы в жизни человека: рождение свадьба, похороны» [Павловская, 2015, с. 10]. Религиозные, этнические, социальные аспекты определили еду как «мощный стимул развития искусства и художественной культуры». «Во все времена — от Гомера до наших дней, <...> еда являлась важным персонажем литературных произведений» [Там же, с. 11].

Ранее Топоров В.Н., рассматривая еду как продукт культуры, как центральный акт в жизни общества, находил некоторый функциональный параллелизм акта еды и жертвоприношения, что, по его мнению, объясняло «дальнейшую серию сходжений: еда — жертва, стол — алтарь (жертвенник), скатерть — покров (завеса), столовые принадлежности — орудия жертвоприношения, повар — жрец» [Топоров, 1980, т. 1, с. 428]. Исследуя роль еды в различных религиозных культах и ритуалах, он отмечал, что «на основе разных видов еды развилась очень разветвленная «пищевая» образность, начиная от сравнений, уподоблений, метафор <...> и вплоть до мотивов и микросюжетов [Там же].

Лотман Ю. М, классик истории культуры, уделял большое внимание вопросам бытовой культуры, в том числе и культуре еды. Он полагал необходимым знать и изучать бытовую культуру, «видеть историю в зеркале быта, а мелкие, кажущиеся порой разрозненными бытовые детали освещать светом больших исторических событий» [Лотман, 1994, с. 9]<sup>3</sup>.

Однако для того, чтобы «пищевая образность» стала персонажем литературных произведений, для того, чтобы бытовые детали стали художественным предметом, необходимо, чтобы не только автор владел «вещным языком» своей эпохи, но и его читатели понимали образный язык предметного ряда.

Что касается Достоевского, то он не только великолепно разбирался в гастрономических нюансах, он был гурманом. Стоит вспомнить хотя бы его письмо Анне Григорьевне с описанием торжественного обеда по поводу пушкинского юбилея [Переписка, 1976, с. 322–323] или воспоминания Яновского о холостяцких обедах в Отель де Франс

<sup>3</sup> Цит. по: [Павловская, 2015, с. 21].

[Достоевский в воспоминаниях..., 1990, т. 1, с. 236]. Физиологически предрасположенный к чувственному восприятию, Достоевский в совершенстве владел «гастрономическим языком», максимально используя его образность и способность к эмоциональным коммуникациям.

Следует отметить, что особенность гастрономической детали (еда, алкоголь) состоит в том, что, помимо прочих свойств, ей присущ не только вкус, но и запах, А, следовательно, для нее выполняются общие ольфакторные закономерности, одна из которых — такое уникальное явление как «обонятельная память», отражающая личный и/или коллективный опыт. Относительно этого явления Ольга Вайнштейн писала: «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название «феномен Пруста» и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых различных авторов» [Вайнштейн, 2010, с. 7]. В отличие от зрительного образа, обонятельные (ольфакторные) реакции не имеют четких словесных соответствий. И именно по этой причине, гастрономическая деталь способна моделировать невербализируемый образ исключительно на эмоциональном уровне. Использование при этом «эмоционально-оценочной» лексики позволяет буквально «в несколько штрихов» создать точную визуальную картинку и необходимую автору атмосферу последующих событий. При определенных обстоятельствах созданный таким образом эмоциональный образ может прочитываться как возможные этические или моральные оценки, выносимые автором своим героям.

Приведу два примера.

Приглашение на новоселье к Разумихину. В первоначальной версии романа в ответ на вопрос Зосимова «Кто будет-то?» Разумихин перечисляет возможный круг гостей, род их занятий, отмечая свое к ним расположение или интерес [Достоевский, 1972–1990, т. VII, с. 63]. В окончательной редакции текста картинка предполагаемого события оживает. И всего лишь потому, что важным становится не кто будет, а что будет. «— Что ты там устроил? — Да ничего, чай, водка, селедка. Пирог подадут: свои соберутся» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 103]. Краткое «свои» — определяет саму атмосферу собрания. Компании исключительно мужской, небольшой и непритворливой (водка, селедка). Создаваемый этой фразой эмоциональный образ наполнен запахами (табачный дым, винный перегар, запах кухни) и звуками (звяканье посуды, шум голосов). Это впечатление в дальнейшем подтверждено лексически. Зайдя к Разумихину, Раскольников слышит как «за перегородкой, две хозяйские служанки хлопотали около двух

больших самоваров» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 148]. В этом хлопотании — не только живая атмосфера вечеринки, но и в тон ей — мужская характеристика Разумихина: едва попав в дом (как и в случае с мадам Зарницыной или Настасьей) он пользуется особым расположением женщин.

В отличие от вечных реалий мужской компании (водка, селедка), упомянутые в следующем эпизоде гастрономические предметы требуют специальных комментариев для современного читателя. Мальчик-самоубийца в романе «Бесы», прокутив в три дня семейные деньги, заказывает на свой последний ужин «котлетку, бутылку шато-д'икему и виноград». Вошедшие досужие обыватели видят, что «это был еще молоденький мальчик, лет девятнадцати, никак не более, очень должно быть хорошенький собой, с густыми белокурыми волосами, с правильным овальным обликом, с чистым прекрасным лбом. Он уже окоченел, и беленькое личико его казалось как будто из мрамора». «Бутылка шато-д'икему была на половину опорожнена, винограду оставалось тоже с полтарелки. Выстрел был сделан из трехствольного маленького револьвера прямо в сердце. Крови вытекло очень мало; револьвер выпал из рук на ковер. Сам юноша полулежал в углу на диване. Смерть должно быть произошла мгновенно; никакого смертного мучения не замечалось в лице; выражение было спокойное, почти счастливое, только бы жить» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255].

Беломраморное, не обезображенное смертью, красивое и спокойное как у античной статуи лицо. Красивая поза мертвого тела возле стола с остатками последней трапезы. «Где стол был яств, там гроб стоит» — известная строчка Державина, ставшая крылатым выражением, благодаря Пушкину. Концепции «тематических» трапез в России начала XIX века, напоминающих пирующим о хрупкости бытия, были воспитаны на европейской гастрономической эстетике конца XVIII века, у истоков которой стоял автор уникального и новаторского по тем временам «Альманаха гурманов», — Гримо де ла Реньер. Волна аристократической эмиграции принесла в Россию не только замысловатость французских рецептов и новые гастрономические технологии, но и совершенно новое культурное понятие — «французская кухня».

Афинская З.Н., исследуя мотив «французская кухня» в сфере русской языковой личности, отмечала его ярко выраженный социальный характер — изысканная еда и дорогое вино. «Дискурс о еде в сфере русской языковой личности на протяжении веков включал в себя элементы французского языка — названия ресторанов, названия вин и

блюды, составление правильного их сочетания, обсуждение поварского искусства — все это, высвечивая социальный и культурный статус собеседника, нередко становилось одним из важных мотивов, характеризующих литературного героя» [Афинская, 2015, с. 322]. Один из важнейших элементов «французской кухни» — составление правильного сочетания еды и алкоголя, позволяющее не только максимально раскрыть их вкусовые свойства, но создать новую общую гармонию вкуса. Катализатором этого волшебного процесса было правильно выбранное вино. При этом «вино не просто магический напиток, но еще и длительный акт питания; декоративной ценностью обладает здесь жест, и свойства вина неотделимы от способов обращения с ним...» — писал Р. Барт [Там же, с. 324].

В обсуждаемом нами эпизоде из романа «Бесы» определяющим гастрономическим элементом, безусловно, является вино. Его название повторено дважды: как последнее, предсмертное желание и как финальная картина смерти. И если Достоевский так настойчиво указывает на него читателю, то следуя философии Р. Барта, исследуем свойства этого вина, социальный статус и правила подачи, чтобы оценить меру декоративности художественного жеста Достоевского.

Начнем с терминологии и свойств. «Шато-д'икем» — это сотерн. О сотерне в полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского сказано «Белое французское сухое вино, производимое в Бордо» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 537]. Верное по сути, но совершенно непригодное для интерпретации определение. Сотерн (помимо общего названия вин) — это регион Бордо, климатические особенности которого позволяют производить совершенно уникальные белые сухие сладкие вина. Сочетание осеннего солнца и ночных туманов способствует развитию на ягодах винограда особого вида плесени (*Botrytis cinerea*, «благородная плесень»), обезвоживающей его и повышающей тем самым содержание сахара и вкусовых веществ. Из всех винодельческих хозяйств, производящих сотерн, только в Château d'Yquem до наших дней сохранился традиционный сбор винограда — поврежденные плесенью ягоды собирают вручную за несколько проходов по винограднику в течение короткого срока сбора урожая. В удачные годы результат может оказаться грандиозным: получается очень сладкое, благоухающее цветами, золотистое вино с ровной маслянистой структурой. Но бывают года, когда из-за сырой октябрьской погоды сотерн может не удалиться вообще [Джонсон, Робинсон, 2003, с. 102].

Экономика производства сотерна всегда шла по острию ножа. Этим объясняется и стоимость вина, даже если речь идет об обычном

сотерне, представляющим собой обычное сладкое белое вино. Но вина, производимые в Château d'Yquem, получившего в 1855 году статус Первого великого виноградника, — это всегда элитные, исключительные и очень дорогие. Достоевский мог при определенных обстоятельствах заставить своего героя пить «лафит и херес стаканами» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 145], но у него никогда не поднималась рука на подобное кощунство (с точки зрения гурмана) в отношении «шато-д'юкема».

Что касается правил подачи, то достаточно заглянуть в книгу Елены Молоховец, первое издание которой вышло в 1861 году. В описании блюд и соответствующих им вин (для обедов 1-го разряда) есть четкое разделение между ординарным сотерном и «шато д'юкемом». Последний рекомендуется подавать к грибным и овощным блюдам, приготовленным в сливочном соусе (важно!), а также к котлетам из курицы, как правило с грибным сливочным соусом [Молоховец, 1901, с. 40–44].

Таким образом, упомянутый Достоевским «шато-д'юкем» — это статусное, аристократическое и очень дорогое вино. К нему подана «котлетка», куриная или, в крайнем случае, телячья, что соответствует культурному регламенту французской кухни. Присутствующий тут же виноград не имеет прямого отношения к вину, но свежий виноград в то время был изысканным дорогим продуктом, предметом роскоши на обеденном столе.

Теперь вернемся к мальчику-самоубийце, короткий путь которого был книжной выдумкой, неумелой калькой с какого-нибудь героя в духе графа Федора Толстого-Американца, разгул которого воспринимался как «поэзия жизни», как модель социально-значимого поведения. Мальчик не проживает, а исполняет роль выдуманного им героя. Формирование личности идет параллельно с обретением культурного опыта. Поэтому вполне закономерно, что незрелость мальчика выражена Достоевским как отсутствие осознанного отношения к еде, отсутствие вкусовых предпочтений и личных пристрастий. «Возвратясь в номер уже около полуночи, он потребовал шампанского, гаванских сигар и заказал ужин из шести или семи блюд. Но от шампанского опьянел, от сигары его стошнило, так что до внесенных кушаний и не притронулся, а улегся спать чуть не без памяти» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255]. Понятие «ужин из шести или семи блюд», абстрактное с гастрономической точки зрения, исполняет интересную характерологическую функцию и используется Достоевским еще раз в романе «Подросток» [Деханова, 2013, с. 332–334]. Аркадий признается себе в первом неудачном жизненном опыте: «я уже тогда развратился; мне уже трудно было

отказаться от обеда в семь блюд в ресторане, от Матвея, от английского магазина, от мнения моего парфюмера, ну и от всего этого» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 229–230].

В созданном мальчиком коротком и страстном сценарии порыва к вольности в духе этики гедонизма, особое место отводилось финалу. Смерть как неизбежность жизни должна была быть обставлена особенно грандиозно. Античные традиции русского «эпикурейства», «тематические» сограпезы в духе пира Клеопатры или что-то в этом роде. Кстати, эта античная тема обозначается еще в самом начале романа с оттенком язвительности в связи со Степаном Трофимовичем, похожим «как бы на патриарха или, еще вернее, на портрет поэта Кукольника» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 19], и в его восторженном письме Варваре Петровне: «с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 25].

Достоевский разрешает фантазию мальчика гениально просто: «Шато-д'икем», «котлетка», виноград. Именно этот набор продуктов создает необходимый автору эмоционально-смысловой образ. Атмосферу трех восторженных дней и красивого театрального ухода из жизни. Прежде всего, это очень дорогие продукты, сопоставимые тематически с жемчужиной, растворенной в вине на пиру Клеопатры. А кроме того, это вычурный аристократический жест, нарочитость которого язвительно подчеркивает уменьшительная форма «котлетка».

Эмоционально-оценочная лексика трех случайных наблюдателей завершает картину: «это наилучший исход и что умнее мальчик и не мог ничего выдумать», «хоть миг, да хорошо пожил» и «почему у нас так часто стали вешаться и застреливаться, — точно с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул?» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 255–256].

Современный читатель, купив в ближайшем супермаркете «французское белое сухое вино, производимое в Бордо», готовую котлету и гроздь винограда, не увидит принципиальной разницы между этим ассортиментом продуктов и водкой, селедкой и пирогом Разумихина. Хотя между ними социальная и культурная пропасть. Несколько страниц текста потребовалось, чтобы объяснить то, что у современников Достоевского ассоциировалось с общепонятным визуально-эстетическим образом.

Анализируя описание интерьеров Достоевского, невозможно не обратить внимание на их чрезвычайную сценографичность. А.П. Чудаков замечал по этому поводу: «В диалоге (или разговоре

нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение относительно ее предметов» [Чудаков, 1992, с. 101]. Фиксированное положение героев относительно предметного ряда сценической площадки предполагает их художественное взаимодействие. При этом выбор предметов — это тщательно продуманная автором комбинация, должна вызвать у читателя определенные ассоциации, эмоциональные ощущения, визуальный образ и создать атмосферу событий. Эта атмосфера в ее эмоциональном и смысловом выражении сопровождает всю последующую мизансцену, вплоть до заключительной авторской реплики, итога событий.

Одна из особенностей художественного творчества Достоевского — это создание, складывание общей картины, концепции романа, из отдельных ярких мазков. Каждый «мазок» — это отдельная законченная картинка-мизансцена, настроение и смысл которой воспринимаются как единое впечатление. Это впечатление определяется, прежде всего, правильным пониманием художественного смысла предметного ряда «сценической площадки».

А для того, чтобы современному читателю открылись свойства и смысл предметов другой культурно-исторической эпохи, чтобы стала понятна и ощутима атмосфера происходящих событий, необходимы книжные комментарии.

Позволю себе добавить ко всему сказанному выше, что книжный комментарий в чем-то сродни художественному переводу. Но переводчик иногда стоит перед сложной дилеммой — либо дословный перевод, либо сохранение смысла. Книжный комментарий имеет в этом плане преимущество. Сопровождение авторского текста подробным пояснением историко-культурных свойств предметов может быть дополнено соответствующими смысловыми аналогиями, принятыми в современной языковой культуре.

\* \* \*

Особое положение среди гастрономического антуража текстов Достоевского занимает тема чая. Вернее тема чаепития, так как в большинстве случаев речь идет не о свойстве чая как такового, а именно о процессе его употребления. Связано это с тем, что уникальность чая (и главное отличие от всех прочих иноземных продуктов) состоит в его способности существовать как ритуал и сохранять основные традиции чаепития практически в любой национальной культуре.



Слагавшийся веками в древнем Китае чайный этикет завоевывал постепенно и Россию и Европу. Поэтому продвижение чая в Россию проходило не только с востока на запад, но и с запада (из Европы) на восток. Но всегда сверху вниз по социальной вертикали. Из аристократического салона — к средним и низшим слоям населения. Конкуренция чая и традиционных русских напитков (морс, квас, сбитень, травяные чаи с медом) продолжалась почти 200 лет, но решающим фактором в этой борьбе было изобретение тульскими мастерами самоварных устройств, приспособленных именно для заваривания чая. На появлении этого простого и гениального предмета — самовара основано зарождение культурных национальных традиций русского чаепития, соединивших в себе древнюю философию востока и салонный этикет запада.

В наш век пакетированных чаев в пластиковых стаканчиках фаст-фуда и утрате традиций домашней кухни и семейных застолий все, что связано с традициями чаепития XIX века, требует комментариев.

Обилие всевозможных легкодоступных источников типа «все, что вы хотите знать о чае — здесь» преследует, как правило, рекламные цели или тиражирует одни и те же блоки информации неизвестного происхождения. Поэтому, прежде всего, следует очертить круг достоверных источников, дающих объективное представление о культуре чаепития в России XIX века.

Круг этот невелик. Основное издание, на которое опираются все серьезные исследователи — книга, изданная в 1892 году в С.-Петербурге «Чай и чайная торговля в России и других государствах. Производство, потребление и распределение чая». Составитель издания — А.П. Субботин — писал в Предисловии: «в этом новом труде мы старались свести воедино не только все многообразные экономические, географические, исторические, статистические и др. данные, рассеянные в массе сочинений и официальных источников, малодоступных по их редкости и специальности, но воспользовались кроме того указаниями сведущих людей, обладающих большим запасом практических сведений, а также результатами разных местных исследований и непосредственных наблюдений; равным образом было собрано много живых фактов от торговых фирм, комитетов и т. п.» [Субботин, 1892, с. V].

Историей чая в советское время занимался В.В. Похлебкин. Помимо его известной монографии «Чай» практический интерес для темы настоящего исследования представляет его книга «Из истории русской кулинарной культуры», в которой он самым пристальным образом исследует предметный гастрономический ряд в пьесах

русских авторов от Фонвизина до Чехова, раскрывая смысл множества художественных деталей, украшающих стол на сцене русского театра и выполняющих функции эмоционально-оценочных указаний автора.

Из современных исследователей следует упомянуть И.А. Соколова, автора многочисленных изданий самого различного формата. Опираясь на труды А.П. Субботина, он во многом его дополнил и продолжил исследования исторических и современных преобразований культурных традиций чаепития в России.

И, наконец, очень важным историческим материалом являются живые свидетельства московских очеркистов и бытописателей, таких, например, как Н. Поляков, И.Т. Кокорев, В.А. Гиляровский, А.Ф. Кони, П.И. Богатырев, В. Жихарев и др. Почему именно московских? Дело в том, что в XIX веке Москва по праву считалась чайной столицей России. В 40-х годах XIX века только в трактирных заведениях (а их было более 300) употреблялось в год около 200 тысяч фунтов чая (на сумму более 500 тысяч рублей серебром). В Москве сходились все чайные пути, отсюда начиналась чайная торговля, здесь складывались совершенно особые чайные обычаи. Эта самобытная московская культура постепенно распространилась и прижилась по всей России.

Нет необходимости, наверное, еще раз напоминать, что означала Москва для Достоевского. Детство — пора становления личности и источник самых ярких воспоминаний. Ни ссылка, ни ветреный мокрый Петербург не смогли ослабить притяжение Москвы. Московские лица, истории, топография и особый московский чайный этикет со своим самобытным диалектом вошли в сознание Достоевского так же естественно, как и все прочие социальные навыки, как способность думать и дышать.

Чай для истинного москвича XIX века — это совокупность полезных свойств и традиций употребления. Это уникальное свойство чая позволяет говорить о практически безграничных его возможностях в качестве художественной детали. Передача информации происходит не только посредством эмоциональных образов, но подключает систему культурных кодов.

Систематизировать упоминания чая и чаепитий у Достоевского достаточно сложно. Чай его персонажи пьют много, часто, в обстоятельствах, к тому располагающих, традиционных, естественных или неожиданных. В описаниях или упоминаниях чаепитий у Достоевского нет случайных мелочей. Все точно, все выверено, все лично пережито, все значимо. Художественная и предметно-бытовая формы чайного

ряда столь близки, что по произведениям Достоевского можно воссоздать и истинно московскую чайную атмосферу, и основные традиции чаепития в России в XIX веке.

Что касается московских чайных обычаев, то лучше всего их сформулировал Николай Поляков, автор сборника «Москвичи дома, в гостях и на улице». Сборник, изданный в 1858 году, открывается очерком «Чай», где среди прочих московских чайных особенностей перечислены, например, такие: «Потребность чая у Москвича такого рода, что он скорее согласится не есть, нежели не пить чаю». «Ни одно тяжёлое дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая». «Москвич не имеет обыкновения приглашать на водку; он приглашает на чай; не смотря на то, что, пригласив вас пить чай, в самом-то деле понимает что-нибудь другое, только не чай, а чай, это так, деликатное приглашение на водку». «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков, 1858, с. 6–9].

Готовность «согласиться не есть, нежели не пить чаю» основана отчасти на полезных свойствах чая. Еще в древнем Китае чайный напиток почитали за то, что от него проходит усталость, сонливость и головная боль.

Начиная с XVIII века европейские ученые предпринимают многочисленные опыты, пытаясь выяснить особенности воздействия чая на организм человека. И к середине XIX века сторонники полезных свойств чая опирались в своих суждениях на многочисленные сочинения английских, французских и голландских ученых, химиков, врачей и гигиенистов. Исследования свойств чая продолжались и в России. Наблюдения, например, за представителями бедного студенчества, питавшихся почти чаем единым, породили миф о питательных свойствах чая, обусловленных якобы высоким содержанием белковых веществ: «недостаточные люди могут довольствоваться меньшим количеством пищи, заменяя недостающее количество дорогих пищевых веществ дешевым чаем» [Субботин, 1892, с. 158]. Это ставшее популярным заключение было научной ошибкой, так как возможность сокращать количество пищи объясняется способностью кофеина притуплять чувство голода. Это свойство кофеина, кстати, используется в современной диетологии.

Одно из доказанных полезных свойств чая — это его способность утолять жажду, согревать и поддерживать силы при различных лихорадочных состояниях. Останавливать, как считали, «лихорадочные пароксизмы». Лихорадочные состояния физической или эмоциональной природы чрезвычайно свойственны героям Достоевского.

И горячий чай становится самым распространенным средством экстренной помощи.

На допросе в Мокром «Митя сначала отказался от стакана, который ему любезно предложил Николай Парфенович, но потом сам попросил и выпил с жадностью. Вообще же имел какой-то даже удивительно измученный вид» [Достоевский, 1972-1990, т. XIV, с. 449]. Неточка Незванова вспоминает, что: «Чай пили у нас очень редко: матушка позволяла себе эту, по нашим средствам, прихоть только тогда, когда чувствовала себя нездоровой и в лихорадке» [Достоевский, 1972-1990, т. II, с. 177].

Версилов в маленьком грязном трактире на канаве «говорил возбужденно, весело; смеялся бог знает чему и даже хихикал, чего я от него никогда не видывал. Он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский, 1972-1990, т. XIII, с. 222].

Шатов просит измученную, замерзшую жену: «Если бы ты согласилась например хоть чаю, а? Чай очень подкрепляет, а?» [Достоевский, 1972-1990, т. X, с. 435] и она «почти с жадностью принялась за чай» [Достоевский, 1972-1990, т. X, с. 436].

Вельчанинов, жестоко страдающий печеночными коликами на нервной почве «после второй чашки чаю-кипятка, выпитого залпом, <...> вдруг почувствовал облегчение» [Достоевский, 1972-1990, т. IX, с. 96-97].

Разумихин усердно поит Раскольникова, едва пришедшего в себя после болезни, с чайной ложечки чаем [Достоевский, 1972-1990, т. VI, с. 95].

«Свидригайлов набросился на чай, чтобы согреться, и выпил стакан, но съесть не мог ни куска, за совершенную потерей аппетита» [Достоевский, 1972-1990, т. VI, с. 389].

Но согласие «не есть, нежели не пить чаю» имеет, помимо физиологических, еще и социальные причины. Это последняя черта между бедностью и нищетой. Бедностью, которая, как Макар Девушкин, гордится, что может во многом себе отказать, но выгадать на чай и сахар, потому что «чаю не пить как-то стыдно» [Достоевский, 1972-1990, т. I, с. 17] и ужасается, глядя на соседа Горшкова: «Эк, до уничижения какого доводит людей нищета!» [Достоевский, 1972-1990, т. I, с. 89].

Материальное (финансовое) выражение этой черты находим в очерке И.Т. Кокорева «Чай в Москве». Прежде всего, описывая московский быт 40-х годов XIX века, он, как и Н. Поляков, отмечает, что: «Москвич скорее согласится отказать себе в другом каком удобстве жизни, даже не испечь пирогов в праздник, чем не напиться чаю

хоть раз в день» и приводит стоимость разового чаепития на семью из трех-четырех человек: «золотник чаю десять копеек, пол-осьмушки сахару семь копеек, воды на копейку, угля нередко свои: и так за восемнадцать копеек покупается все наслаждение» [Кокорев, 1959, с. 104].

Наблюдение Н. Полякова, что у москвичей приглашение на чай есть «деликатное приглашение на водку» не лишено оснований. Известное по всей России московское хлебосольство и трепетное отношение к чаю породило этот уникальный обычай — сочетать два совершенно разных гастрономических элемента: закуску и чаепитие.

Что такое закуска? Перед официальными обедами или во время танцев на именинах, свадьбах и прочих торжествах для мужчин организовывали буфет, то есть специально сервированный стол в отдельной комнате. Закуска состояла из нескольких крепких спиртных напитков, реже вина, и холодных мясных и рыбных блюд, паюсной икры, грибов, огурчиков. В повести «Скверный анекдот» приведено подробное описание такого стола [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 23].

К чаю обычно подавали всевозможные кондитерские изделия, варенья, мед, колотый сахар, свежие булки. Сочетание алкоголя, холодных закусок и сладкого стола за чашкой чая возникло в среде московского купечества и долгое время оставалось исключительно московским обычаем.

В романе «Униженные и оскорбленные» Наташа, предполагая «романтический вечер», накрывает особенный вечерний чай: «Между тем подали чай, тут же и закуску; была дичь, какая-то рыба, две бутылки превосходного вина от Елисеева» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 321].

В доме Маслобоева чайно-закусочное великолепие, как и следует, разнесено по разным столам: сладкий стол собственно к чаю, стол с холодными закусками и «строй превосходных хрустальных графинов с водками многочисленных сортов и прелестнейших цветов», стол с дорогими винами и шампанским [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 330].

В романе «Бесы» у Липутина «Подавали чай, стояла обильная закуска и водка; играли на трех столах, а молодежь, в ожидании ужина, затеяла под фортепиано танцы» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 41]. Варвара Петровна строго выговаривает Степану Трофимовичу: «Скоро день вашего рождения <...> Сделайте вечерний чай и пожалуйста без вина и без закусок; впрочем я сама всё устрою» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 64]. У Лебядкина Ставрогина ждал потухший

самовар и накрытая скатертью «почти щегольская» закуска [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 208].

В романе «Преступление и наказание» — уже упомянутые выше «чай, водка, селедка» и пироги. Кстати, именно в этом романе впервые прозвучало противопоставление водки чаю. В первой трети XIX века в России произошла постепенная замена привычного выражения «дать на водку» новым — «дать на чай». Эта смена словесного обозначения условной формы косвенного вознаграждения за оказанную услугу возникла изначально в московском лексиконе в среде ямщиков и перешла потом в другие рабочие слои русского общества. Безусловно, «чаевые деньги» не использовались исключительно по целевому назначению. Приглашение на чай еще долго оставалось «деликатным приглашением на водку». Однако возникновение новой тенденции в отношении к чаю и алкоголю у широких слоев населения стало объектом пристального изучения социологов. Эти исследования базировались на доказанной способности чая снижать потребление алкоголя. Кроме того, успокаивающее и проясняющее мысли действие чая и его неразорительная цена были существенным аргументом в общественной полемике. Об относительности пользы чая иронично замечал еще в начале XIX века поэт и публицист А.М. Бакунин [Бакунин, 2001, с. 94]:

Но мы, как верные сыны  
Отечества, воды не пьем, а квас  
И полугарное вино,  
И очень делаем умно —  
Оно здоровее для нас.  
А теплую водицу чай  
Назло нам выдумал Китай,  
И доведет нас до беды.  
Уж пьяный трезвому не пара,  
И лавки нет без самовара,  
И начал умничать народ.

И хотя именно за самоваром «умничают» герои Достоевского, в романе «Преступление и наказание» впервые прозвучало противопоставление чая и водки в аспекте категорий «добра» и «зла»: диалог Раскольников и полового в трактире, куда он зашел просмотреть газеты. Конспективно этот диалог выглядит следующим образом: «— Водки прикажете-с? — спросил половой. — Чаю подай. Да принеси ты мне газет, старых, этак дней за пять сряду, а я тебе на водку дам. —

Слушаю-с. Вот сегодняшние-с. И водки прикажете-с?» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 124] «Эй ты, — крикнул он половому, вставая и взяв фуражку, — сколько с меня? — Тридцать копеек всего-с, — отвечал тот, подбегая. — Да вот тебе еще двадцать копеек на водку» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 129].

Такой же торг, «чай-водка», происходит между Дмитрием Карамзовым и ямщиком Андреем, но уже в более акцентированном смысловом значении: «— Расчет, Андрей, принимай! Вот тебе пятнадцать рублей за тройку, а вот пятьдесят на водку... за готовность, за любовь твою... Помни барина Карамзова! — Боюсь я, барин... — заколебался Андрей, — пять рублей на чай пожалуйста, а больше не приму. Трифон Борисыч свидетелем. Уж простите глупое слово мое» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 375]. Уже в самом начале романа, на обеде в монастыре обозначилось противопоставление водки христианской трапезе. Оно незримо присутствует почти во всех ключевых сценах, а в цитируемом эпизоде служит для выражения опасения быть причастным к возможному преступлению. Для чего и берется в свидетели Трифон Борисыч.

Но возвращаемся к московским чайным обычаям. То, что у москвичей «Ни одно тяжёлое дело, ссора или мировая, дела по коммерческим оборотам и т. п. никогда не обойдутся без чая» — пример наследия китайских традиций, привнесенных в Россию дипломатическими службами и купеческими чайными караванами. Именно в купеческой среде и сформировался этот повсеместный обычай — обсуждать дела за чаем. Обычай, что важно, финансово не обременительный: популярная в таком случае «чайная пара» в трактире (большой чайник с кипятком, чайник с заваркой и несколько кусочков колотого сахара) стоил 3–4 копейки. «Торговому человек — писал И.Т. Кокорев — не приходится за делом думать о русском напитке, веселящем душу; зато он усердно накачивает себя китайским, решая за тремя парами его дела не на одну сотню тысяч» [Кокорев, 1959, с. 105].

«— И самоварчик поставим» — приглашают Лизавету в «семом часу» для обсуждения выгодного дела [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 51–52].

В Мокром перед допросом Мити: «— А не выпить ли сперва чайку? — перебил Николай Парфенович, — ведь уж, кажется, заслужили! Порешили, что если есть готовый чай внизу <...>, то выпить по стаканчику и затем «продолжать и продолжать» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 449].

Варенька Доброселова вспоминает: «Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом и за дело примемся» [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 20].

В XIX веке помимо деловых чаепитий был принят следующий распорядок дня: утренний чай — около 8 утра, вечерний чай — около 8 вечера, иногда поздний чай — в 11 вечера для близкого круга. Об этом незыблемом московском распорядке упоминал, например, Н.В. Давыдов с своим очерке «Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия» [Давыдов, 1964, с. 17–18].

В девятом часу утра наспех глотает свой чай господин Голядкин [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 159–160], утренним чаем начинается день Макара Девушкина [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 23], в девятом часу утра Марфа Игнатьевна интересуется у Ивана: «Где изволите чай кушать, у себя аль сойдете вниз?» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 252], к 9 часам Разумихин является в номера Бакалеева [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 164].

Но самое частое обращение к фиксированному времени чаепитий — в романе «Униженные и оскорбленные». Иван Петрович, как оказалось, читает почти 5 часов свой роман Ихменевым, так как: «Мы начали сейчас после чаю, а просидели до двух часов пополуночи» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 188]. Через год, больной и измученный он приходит к ним «перед вечером», когда «самовар кипел на столе» [Там же, с. 192]. «Было половин восьмого», когда Ваня с промокшим Ихменевым вернулся к Анне Андреевне и Матрена явилась с готовым самоваром [Там же, с. 213]. Сердитая Мавра выговаривает Наташе около 11 вечера: «Шутка ли, два часа самовар кипит» [Там же, с. 320]. В семь часов вечера приходит Иван Петрович к Маслобоеву, где «хорошенький тампаковый самовар кипел на круглом столике» [Там же, с. 330]. И так далее.

Вечерний чай, как правило, более событияен. К этому времени успевают завязаться всевозможные интриги, случиться неожиданные происшествия, обсуждение которых и происходит в форме всевозможных чаепитий.

Вот здесь следует вспомнить о том, что одна из личностных особенностей Достоевского-писателя — это выстраивать отдельные мизансцены по всем правилам сценического искусства. То есть, прежде всего, необходимы декорации, создающие определенную эмоциональную атмосферу. На фоне этих декораций фиксируется расположение участников событий и действие (разговор, диалог) начинается. Декорации чаепития — это элементы чайного антуража. К ним относится весь, так называемый, чайный приклад (чашки, чайники, самовары, чайные столики, чайная закуска и так далее) и устойчивые чайные традиции. При определенных обстоятельствах чайный антураж становится важной художественной деталью, символом, наполняется смыслом,



единым с его лексическим выражением, создавая целостность эмоционального образа. Зная и понимая предметно-бытовые и культурные особенности чаепития в современном Достоевском мире, можно увидеть (почувствовать) указания автора на эти «определенные обстоятельства».

Указания могут быть самого разного рода.

Прежде всего, чай в значении «чаепитие», процесс, имеющий значимый семиотический потенциал, принципиально отделен лексически от чая в значении «целебное средство». В болезненных, лихорадочных состояниях герои Достоевского пьют чай с жадностью, захлеб, залпом, набрасываются на чай и так далее.

Кроме того, внимание читателя привлекается каким-либо диссонансом, повтором (как правило трехкратным), неожиданным «крупным планом», использованием одного и того же предмета (композиции) в других сочетаниях, проясняющих смысл. Последнее — очень интересный прием, достаточно часто используемый Достоевским. При этом повторение одной и той же смысловой комбинации предметов может быть не только в пределах одного романного пространства. Эта комбинация, наделенная в одном из контекстов общепонятным смысловым значением, может быть перенесена в другой роман, с этим же или с прямо противоположным эмоциональным знаком.

Прежде чем проиллюстрировать все вышесказанное, необходимо определить параметры, в пределах которых реализуется семиотический потенциал чайного антуража.

Во-первых, следует помнить, что упоминаемые Достоевским чайные реалии и связанные с ними ритуалы есть его личностное отражение действительности. Однако это личное восприятие всегда основано на коллективном культурном опыте.

Во-вторых, чай в значении «чаепитие» подразумевает акт сотрапезы в ее сакральном значении — совместное употребление еды, устанавливающее отношения особой близости. Не утоление голода, а общение. Это свойство делает чаепитие идеальной декорацией, так как предполагает действие, смысловые диалоги, откровения.

И, наконец, обязательным элементом чаепитий-сотрапез является самовар.

Как уже было сказано ранее, формирование русских чайных традиций обязано именно изобретению самовара. До этого воду грели в горшках или медных чайниках, заваривали травы или настоящий китайский чай, пили с удовольствием и пользой. Но самовар создал атмосферу чаепитий. В самом его наличие есть принципиальная

разница между целебным питьем и чайным ритуалом. «Самовар есть самая необходимая русская вещь, именно во всех катастрофах и несчастьях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» — писал Достоевский в романе «Подросток» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 142].

С мифопоэтической точки зрения самовар — это источник животворного тепла, заключающий в себе 4 стихии: огонь, вода, воздух, без которого невозможно горение, и земля, то есть прах, зола, завершающая цикл.

Огонь — скрытая суть самовара, определила один из основных ритуалов чаепития. Чай prepares и подает гостям старшая в семье женщина, хозяйка. Это восходит к первобытному почитанию огня и культу женщины в родовой общине, хранительнице домашнего очага. В свою очередь огонь — это символ жизни, а его антитеза (самовар потухший, остывший) — символ умирания. Кроме того, из всех предметов чайного обихода именно самовар воспринимался как существо одушевленное (а значит способное жить и умирать) благодаря простым законам физики, согласно которым самовару свойственно, закипая, издавать всевозможные звуки, бормотать и петь на разные голоса. Наличие «голоса» и блестящая поверхность, отражающая неясные силуэты, создавали эффект присутствия собеседника и располагала к откровениям.

Еще П.А. Вяземский в своем известном стихотворении «Самовар», анализируя это исключительно русское явление, определил символическую суть самовара как «семейный наш очаг, семейный наш алтарь, ковчег домашних благ», заметив также, что «под его шумок кипит и разговор, как прыткий кипяток» [Муравьев, 1997, с. 126].

Согласно общепринятому этикету существовали две формы подачи чая. Назовем их — салонная и домашняя. Под салонной формой чаепития следует понимать всевозможные светские визиты с совершенно произвольным количеством гостей, расположившихся не обязательно вокруг стола, а в пределах гостиной. Например, «Дядюшкин сон»: чаепитие в доме Марьи Александровны [Достоевский, 1972–1990, т. II, 303, с. 370–371] или роман «Подросток», когда Анна Андреевна привозит старого князя домой к Аркадию [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 423–425] и даже гастрономическое изобилие на пяти столах в доме Маслобоева [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 330]. Общий признак такой формы чаепития — местоположение самовара. Самовар ставят на специальный чайный столик. И приготовлением чая может заниматься не только хозяйка, но и иная женщина, но имеющая с хозяйкой специальные отношения.

Например, Настасья Зяблова, проживающая в доме у Марьи Александровны в качестве бедной родственницы [Достоевский, 1972–1990, т. II, с. 203] или Даша — у Варвары Петровны Ставрогиной [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 56]. Самовар, со всеми его описанными выше свойствами, как бы вынесен за скобки общения присутствующих. Он не создает атмосферу доверительности. Напротив, даже самый дружеский тон разговора не выходит за рамки светской сдержанности чувств и пристальной наблюдательности.

Совершенно иной смысл у семейной формы чаепития, когда самовар располагался непосредственно на общем столе, как правило круглом, в удобной близости от хозяйки, разливающей чай. Расположение «вокруг» объединяло и уравнивало присутствующих. Этот временный круг незримых уз признавал лишь приоритет хозяйки дома, хранительницы очага, непосредственно из рук которой каждый получал чашку животворного напитка. Досягаемостью этой чашки определялся не только размер стола, но и количество приглашенных. Внутри магического круга чайного стола концентрировалась атмосфера душевного покоя и доброжелательности. Популярный в XIX веке голландский физиолог Якоб Молешотт писал об этом уникальном состоянии: «Образованные люди, собравшиеся за чайным столом, в состоянии поддерживать правильный разговор, — углубляться в вопросы, и тихая веселость, сообщаемая им под влиянием чая, по большей части дает возможность довести эти беседы до желаемого конца» [Молешотт, 1868, цит. по: Субботин, 1892, с. 155].

Таким образом, расположение присутствующих относительно самовара изначально определяет коммуникативный уровень мизансцены. И вполне естественно, что чаепитие «вокруг самовара» представляет несоразмерно больший интерес с точки зрения художественных возможностей.

Рассмотрим несколько примеров.

Роман «Преступление и наказание», семейный совет в номерах Бакалеева, проходивший «за круглым столом, на котором кипел самовар» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 226]. Этот образ как символ тепла и надежности семейных отношений звучал ранее и в воспоминаниях Вареньки Доброселовой [Достоевский, 1972–1990, т. I, с. 84] и Наташи: «Самовар мой кипит на дубовом столе...» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 227]. Достоевский вносит резкий диссонанс в этот визуальный образ счастливого семейного очага, привлекая внимание читателей к тому, как именно расположились за этим круглым столом присутствующие: «Дуня и Лужин поместились

напротив друг друга по обоим концам стола. Разумихин и Раскольников пришли напротив Пульхерии Александровны — Разумихин ближе к Лужину, а Раскольников подле сестры» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 226]. Эта детализация для чего-то очень важна Достоевскому. Здесь возникают одновременно эффект «крупного плана» (персональные перечисления присутствующих) и эффект диссонанса (нет ожидаемого продолжения чаепития как такового). Это нарушение изменяет эмоциональную атмосферу события. Но что собственно тревожного в этой детализации? Смею предположить, что самое важное — это намеренное геометрическое противоречие. Из-за указанного расположения Дуни и Лужина круглый стол имеет два конца. Перестает быть круглым, семейным, домашним. Становится прямоугольным, как принято было в трактирах или на вокзалах, подчеркивая неясность, временность, дорожную неустроенность бытия. Это и переключает внимание читателей на предощущение коренных изменений в семье. Что и происходит в финале мизансцены: разрыв с Лужиным (изгнание из семьи), принятие в семью Разумихина и уход Раскольникова из семьи. Уход из семьи — это то самое чувство отрезания себя «от всех и всего», связанное в романе с отказом Раскольникова принять милостыню от пожилой купчихи и девочки с зеленым зонтом. И вот благодаря именно цвету этого зонтика, цвету вечного драдедамового платка Сони, в финале незримо присутствует роковая сцена «семейного чаепития». Раскольников соглашается принять от Сони «несколько денег, чтобы завести у себя ежедневный чай» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 415–416].

Главная особенность чаепитий в романе «Бесы» — это акцент на чайную посуду. На противопоставление социально-бытовых свойств чашек и стаканов.

Чайная чашка всегда была и есть предмет исключительно домашнего обихода. Со стаканами несколько сложнее. Как недорогая чайная посуда они появились приблизительно в середине XIX века. Хрустальные стаканы в серебряных подстаканниках некоторое время были приняты в аристократических салонах. Но очень скоро мода на них прошла и стаканы прочно осели в трактирах, конторах и прочих казенных заведениях. А кроме того, стаканы приобрели популярность в среде либерально-демократической интеллигенции [Деханова, 2012, с. 112].

Особое внимание к предметам чайного обихода, акцентирование их общекультурных свойств личным опытом с направленной эмоциональной характеристикой, выстраивание, наконец, четко понимае-

мого символического образа — это, повторяю, особенность именно романа «Бесы».

Первое описание жилища Кириллова лаконично, оно лишь создает атмосферу этого дома: «Баба скоро внесла чай, то-есть большущий чайник горячей воды, маленький чайник с обильно заваренным чаем, две большие каменные, грубо разрисованные чашки, калач и целую глубокую тарелку колотого сахару. — Я чай люблю, — сказал он, — ночью, много; жожу и пью; до рассвета» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 91–92]. Необходимый комментарий к этому фрагменту — это описание чашек. Каменная посуда, в отличие от недорогого фаянса — это посуда из грубого фарфора. Хозяйские чашки на столе у Кириллова были большими, толстостенными с незатейливой яркой росписью стилем «Агашка» или, как его еще называли, «трактирным». Это старая русская манера росписи, основной сюжет которой — яркий розан с круглыми лепестками, выполненный крупными мазками кистью.

Эти чашки — яркий, узнаваемый современниками Достоевского образ — главная и ключевая деталь. Введение в тему. Второе описание стремительно развивает созданную ранее атмосферу, наделяя ее общепонятными образами и устойчивыми символами. Причем движение начинается снаружи внутрь дома, от внешних признаков к внутреннему смыслу.

Открытость и незащищенность Кириллова обозначается буквально у дверей его жилища: «Тут всё было отперто и даже не притворено».

В темных еще сенях утверждается тождество «жил и пил чай». И это не слова, это — постоянно кипящие в его доме самовары, жизнь, кипящая в чашках густого ароматного чая. Жизнь — это свет. «Сени и первые две комнаты были темны, но в последней, в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 184]. Смех младенца, «только-что из колыбели». А по полу прыгал яркий красный детский мяч.

В несколько штрихов Достоевский превращает старый флигель в Богоявленской улице в обитель света. Алексей Нилыч, странный господин с непривычной для обычного слуха речью, с «самым веселым и ясным смехом» и «детским выражением лица», так ему идущем, приехал строить мост [Там же, с. 78]. «Не дадут вам строить наш мост!» — заявляет ему вдруг Степан Трофимович при первом знакомстве, не понимая еще пророческого смысла сказанного. Вечный странник с нераспакованным чемоданом, Кириллов делится своим горячим чаем в ярких чашках со всем миром: и с повествователем событий [Там же, с. 91], и с Николаем Ставрогиным [Там же, с. 185], и с Марьей Шатовой [Там же, с. 436].

Однако в окружающем его мире господствуют стаканы. Это всегда один и тот же устойчивый визуальный образ — поднос со строем безликих стаканов, как символическое выражение теории Шигалева о «девяти десятых человечества», которые «должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо», приняв безграничное право над собой обладателей свободы личности [Там же, с. 312].

В первый раз поднос со стаканами упоминается при описании жилища местного блаженного Семена Яковлевича. Здесь, как и в доме Кириллова, есть постоянно кипящий самовар, его хозяин тоже пил «много чаю, которого был любителем» и пил чай тоже «обыкновенно не один, а наливал и посетителям». Но в общем описании есть одна деталь, вносящая диссонанс в привычную картинку дружеского чаепития. Вместо ярких чашек на столе Семена Яковлевича «стоял поднос чуть не с двумя дюжинами стаканов» [Там же, с. 256]. И чай он наливал далеко не всякому посетителю, «обыкновенно указывая сам, кого из них осчастливить». Связь между стаканами на подносе и восторженно-раболепным преклонением толпы перед местным пророком еще только обозначена. А вот на дне рождения Виргинского эмоционально-негативная оценка этого образа выписана Достоевским до мелочей.

«Отменно старые обои» и грязноватая скатерть создают атмосферу нечистоплотности. Что-то вроде засаленных полотенец в трактире. Это ощущение формального, казенного гостеприимства не в состоянии преодолеть даже кипящие на столе самовары. Не в состоянии, так как вместо полагающейся по такому поводу закуски, на столе был «огромный поднос с двадцатью пятью стаканами и корзина с обыкновенным французским белым хлебом, изрезанным на множество ломтей, вроде как в благородных мужских и женских пансионах для воспитанников». «Французская булка «как в пансионах» — это очень личный и крайне негативный для Достоевского образ. В романе «Подросток» — это одно из болезненных воспоминаний Аркадия о встрече с матерью. Чрезвычайно важна и характеристика женщины-хозяйки, разливающей чай. Это была «тридцатилетняя дева, сестра хозяйки, безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшая новые взгляды» [Достоевский, 1972–1990, X, с. 301]. Все это смещает акцент с социально-культурных свойств предмета (стаканов) на их художественный образ — «поднос со стаканами», ограниченное пространство, на котором рукой опытного пастуха уже собрано беспомощно блеющее стадо.

Завершенность образа «поднос со стаканами» позволяет Достоевскому в третьем эпизоде использовать его практически без соответ-

ствующей эмоционально-оценочной лексики. Последнее собрание «наших» происходит в глухом неприметном переулке в доме странного молчаливого мальчика, прапорщика Эркеля. Он, также как и все присутствующие «преклонился перед Петром Степановичем», и готов под «каким-нибудь социально-романическим предлогом» для пробы «убить и ограбить первого встречного».

Тягостная атмосфера запоздалого прозрения своего положения и нелепость попытки бунта выражена всего лишь одной символической фразой: «Эркель совершенно молчал и распорядился лишь подать чаю, который принес от хозяйек собственноручно в стаканах на подносе, не внося самовара и не впуская служанки» [Там же, с. 416]. Нет ни хозяйки, разливающей чай, ни хлеба, ни самовара. Никаких иллюзий. Только строй одиноких, безликих стаканов, ограниченных жесткой рамкой подноса.

Роман «Подросток» на первый взгляд далек от гастрономической тематики. Что неудивительно, так как повествование ведется от имени подростка, пока лишь калькирующего обычаи взрослой жизни и не имеющего личных вкусовых пристрастий. Однако окружающая его реальность буквально насыщена всевозможными гастрономическими реалиями, нуждающимися в комментариях: милютинская лавка и ресторан Дюссо, содержимое узелка матери, навесившей Аркадия в пансионе Тушара, апельсины, булки, устрицы, херес и пр. [Деханова, 2013, с. 313–342] И, конечно, непременные чаепития, из которых наиболее интересны — совместные чаепития отца и сына. Самому важному, домашнему диалогу у самовара, предшествует сцена их встречи в трактире и описание дома Софьи, где трепетное обожание женщин постоянно натывается на досадливую гримасу Версилова, где его комната имеет подчеркнута нежилую обстановку. Излюбленный трактир Версилова — это тоже нежилое пространство. Более того, это не просто трактир, а грязный клоак, выбранный по причине душевной скуки пресыщенного жизнью аристократа, находящего даже нечто фантастичное и щекочущее в изнанке человеческого бытия. Его дифирамбы местному чаю опровергаются сразу же: «он залпом выпил стакан чаю и налил новый» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 222]. Так пьют в лихорадочных состояниях, не замечая ни вкуса, ни запаха. Эти два эпизода, выполняющие важные характерологические функции, подсознательно готовят читателя к эмоционально-оценочному восприятию последней, третьей сцены.

Версиров приглашает Аркадия как бы к себе домой: «Это была небольшая квартира в три комнаты, которую он нанимал (или,

вернее, нанимала Татьяна Павловна) единственно для того “грудного ребенка”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 369]. Приглашает исключительно «по капризу сердца», так как ему «уже давно мечталось» что-нибудь ему сказать. И вот на протяжении двух глав романа подросток пленялся его словесной «белибердой», хотя и осознавал, что в отношении к этому человеку он уже начал «болезненно бояться лжи». Но сопротивляться очарованию Версилова, желающего очаровать, невозможно. «Он искренно и правдиво посмотрел на меня, с беззаветной горячностью сердца. В это мгновение внесли самовар, а Настасья Егоровна вдруг внесла ребенка, спящего.

— Посмотри на него, — сказал Версильов, — я его люблю и велел принести теперь нарочно, чтоб ты тоже посмотрел на него. Ну, и унесите его опять, Настасья Егоровна. Садись к самовару. Я буду воображать, что мы вечно с тобой так жили и каждый вечер сходились, не разлучаясь» [Там же, с. 371].

Приглашение к совместному чаепитию у самовара оговорено множеством деталей. Прежде всего, квартира эта не принадлежит Версильову. Татьяна Павловна снимает ее «единственно для того «грудного ребенка». Этому «грудному ребенку» уже полтора года, а у него нет имени, его пребывание у Версильова не оформлено ни юридически, ни каким-либо другим образом, он возникает и исчезает спящим, как нечто неодушевленное. Он абстрактен, как и любовь к нему Версильова. Утверждение «Я его люблю» тут же опровергается нетерпеливым «ну» в обращении к Настасье Егоровне: «Ну, и унесите его опять».

Однако, эта совокупность образов «чай», «самовар», «ребенок» уже использовалась ранее Достоевским в романе «Бесы».

В комнате, «в которой Кириллов жил и пил чай, сиял свет и слышался смех, и какие-то странные вскрикивания». «Среди комнаты стояла старуха <...> На руках у ней был полуторагодовой ребенок, в одной рубашенке, с голыми ножками, с разгоревшимися щечками, с белыми всключенными волосками, только-что из колыбели». Увидев Ставрогина, этот ребенок (девочка), «припал к старухе и закатился долгим, детским плачем; та тотчас же его вынесла» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 184].

Детский смех, ребенок, кипящие самовары, чай в ярких чашках<sup>4</sup> — живое воплощение жизни. В романе «Подросток» Достоевский использует те же составные части этого образа, сохраняя даже возраст ребенка, но не в утвердительной форме и не со знаком «минус», а,

<sup>4</sup> Подробнее о каменных чашках Кириллова: [Деханова, 2012, с. 111].



скорее, в форме сомнения: как бы семья, как бы дом, как бы настоящее чувство.

Это изначальное эмоциональное ощущение полуправды, несмотря на долгие восторги за чаем, незаметно перешедшим (что важно) в шампанское<sup>5</sup>, завершается лексически оформленным чувством неясного смущения Аркадия: «Да и как же могло случиться, мелькнуло во мне вдруг, чтоб такое «двухлетнее наваждение» исчезло как сон, как чад, как видение?» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 387].

Постепенное расширение границ животворного смысла чаепития-сотрапезы от символа семейного очага до символического образа «живой жизни» подводит нас в романе «Братья Карамазовы» к пониманию чая (чаепития) как художественной детали, наделенной смыслом христианского символа.

Эта трансформация вполне закономерна, если учесть, что еще в древнем Китае существовал миф о божественном происхождении чая, и в основе светского ритуала чаепития лежал религиозный культ почитания напитка, приготовленного из этого растения. Как уже было сказано ранее, чай (как продукт) проникал в быт и культуру западных территорий неотделимо от своих ритуальных свойств. Именно поэтому чай, в отличие от любых других иноземных продуктов, всегда сохранял атмосферу исключительности и уважения к нему, а его предметно-бытовые свойства имели огромный художественный потенциал.

Для понимания обсуждаемой нами трансформации образа чаепития-сотрапезы у Достоевского, важно знать сопутствующее ему предметное окружение.

Для формирования символа семейного очага было достаточно совместного упоминания огнедышащей природы кипящего самовара и стола (в идеальном случае — дубового), за которым собиралась вся семья.

В романе «Бесы» кипящему самовару сопутствуют яркие расписные чашки, красный мяч, ребенок (младенец), яркий свет, а поясняющая реплика «жил и пил чай» формирует понимание предметного ряда как символическое выражение жизни.

<sup>5</sup> С шампанским, а тем более с тремя бокалами (Аркадий и Версиков выпили бутылку на двоих) у Достоевского связано понятие «роковой черты». Подробнее об этом: [Деханова, 2007, 107-116]. Подросток после трех бокалов шампанского не единожды испытывает восторженный прилив дружеских чувств, оставляющий впоследствии неприятный осадок сомнения или «эквой гадости». См., например, эпизод «Аркадий — Ламберт — «Милютинская лавка» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 355]. Подробнее об этом: [Деханова, 2013, с. 332–334].

В романе «Братья Карамазовы» доминантными гастрономическими элементами (кроме коньяка и сладостей) являются хлеб, уха, чай.

Прежде всего следует отметить, что роман «Братья Карамазовы» чрезвычайно «гастрономичен». В его построении можно увидеть очевидные элементы правил подачи блюд, принятых в XIX веке на торжественных обедах, конфликтные состояния героев связаны с упоминанием определенных гастрономических элементов, а сам роман по своей религиозно-гастрономической сути — это роман о несостоявшейся сотрапезе, о невозможности возлюбить ближнего. Эта установка дается еще в самом начале романа на обеде у игумена и многократно подтверждается в отношении всех главных персонажей [Деханова, 2007, с. 483–493].

Обед у игумена — отправная точка не только одной из концепций романа, но и развиваемого далее смысла чаепития как христианского символа.

Достоевский детально перечисляет все гастрономические элементы этого обеда: «превосходно выпеченный хлеб трех сортов, две бутылки вина, две бутылки великолепного монастырского меду и большой стеклянный кувшин с монастырским квасом, славившимся в околотке. Водки не было вовсе». «Обед приготовлен был на этот раз из пяти блюд: была уха со стерлядью и с пирожками с рыбой; затем разварная рыба, как-то отменно и особенно приготовленная; затем котлеты из красной рыбы, мороженое и компот и, наконец, киселек вроде бланманже» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 79]. Уточняется даже название и качество двух бутылок поданного вина: «Портвейн старый Фактори, медок разлива братьев Елисеевых» [Там же, с. 496–498].

Из всего перечисленного для дальнейшего обсуждения важны следующие гастрономические детали: хлеб, вино, уха.

Символический смысл хлеба не требует специальных комментариев, хотя следует обратить внимание на то, что Алеша не съел хлеб в родительском доме [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 160], а Митя в остроге бросил на пол принесенные Грушенькой пироги (по сути, хлеб).

С винами тоже все понятно. Портвейн (белый) — обычное сопровождение горячих первых блюд, а красное вино на столе игумена вообще не требует комментариев.

А вот уха со стерлядью требует пояснений. Определение ухи и ее отличие от рыбного супа дает «Кулинарный словарь» В.В. Похлебкина [Похлебкин, 2002, с. 412–413] и книга Е. Молоховец. Основная суть

в следующем: «Супы рыбные бывают двух сортов, а именно: чистый, рыбный навар или бульон называется ухой, а приправленный мукою с маслом и разными гарнирами называется рыбным супом» [Молоховец, 1901, с. 148]. Название ухи определяется названием рыбы, а время варки не превышает 15–20 мин. Таким образом, уха — это рыба в чистом прозрачном бульоне. Гастрономический элемент визуально соотносим с образом рыбы в воде, с христианским символом рыбы. Кроме того, приглашение на уху звучит столь же естественно, как и приглашение на чай.

В дальнейшем лексема «уха» сопровождает ряд ключевых эпизодов романа. Прежде всего, это глава «Братья знакомятся». Именно здесь, в преддверии казуистических рассуждений Ивана о невозможности любви к ближнему, Достоевский ставит в один ряд «уху» и «чай». В кратком обмене приветственными репликами трижды упоминается комбинация «чай — уха»: «— Прикажу я тебе ухи аль чего-нибудь, не чаем же ведь ты одним живешь, — крикнул Иван, по-видимому ужасно довольный, что залучил Алешу. Сам он уж кончил обед и пил чай. — Ухи давай, давай потом и чаю, я проголодался, — весело проговорил Алеша». «Иван позвонил полового и приказал уху, чай и варенья» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 208].

Совместное упоминание чая и рыбы не только предвосхищает рассуждения Ивана о вере. Лихорадочный бред окровавленного Дмитрия, сжимающего в руках ящик с пистолетами, неожиданно прерывает авторская реплика: «Вошел впопыхах Миша с пачкой размененных денег и отрапортовал, что у Плотниковых «все заходили» и бутылки волокут, и рыбу, и чай — сейчас всё готово будет». Из всего перечисленного ранее хаотического изобилия продуктов — только рыба, чай и бутылки с вином. Все, что необходимо и что уже готово для церковного таинства. Кроме того, следует вспомнить и обсуждаемое ранее противопоставление чая водке в диалоге Андрея и Мити. Оно связано с тем же трапезным столом игумена, на котором «водки не было вовсе». Противопоставление традиционных христианских символов (хлеб, вино) мирскому злу (водке) и в то же время водки — чаю, имеет один и тот же нравственный ориентир.

Этот новый, религиозный аспект смысла чаепития, выстраиваемый постепенно вдоль всего художественного пространства романа, завершает жизненный путь главных его героев. Это не только Дмитрий, но и Федор Павлович, который за несколько часов до смерти «окончил свой чай». Это и завершение скрытого диалога Смердякова и Ивана. Смердяков, слишком поздно осознавший, в

какие искуcительные игры завлекло его оскорбленное самолюбие, решается на самый тяжкий грех самоубийства, отрекаясь от созданного им же Демона.

Иван трижды встречается со Смердяковым. На втором свидании в крохотной комнатке в доме Марьи Кондратьевны мы видим «На столе стоял небольшой, сильно помятый медный самоварчик и поднос с двумя чашками» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 50]. Неожиданно резкой репликой, с коротким опровергающим «но» изменяется угол зрения: «Но чай Смердяков уже отпил, и самовар погас...» [Там же]. Смердяков еще только «чай отпил», но Иван уже знает, что «самовар погас». Не смотря на вполне здоровый вид Смердякова и целеустремленное изучение французских вокабул. И действительно, на третьем, последнем свидании Смердяков «очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел. Глаза впали, нижние веки посинели» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 58]. Не объяснимое физически и разительное изменение. Впечатление от этой страшной картины живого трупа лексически фиксируется испуганным шепотом Марьи Кондратьевны: «оченно больны-с, не то что лежат-с, а почти не в своем уме-с и даже чай велели убрать, пить не захотели» [Там же, с. 57]. И вот тут происходит стремительное превращение бытовой детали в ее художественную форму, наполненную символическим религиозным смыслом. Вопреки добровольному отказу от жизни незримый самовар с остывающим чаем оставался там до последних мгновений жизни Смердякова. И только под утро, когда все уже было кончено, Марья Кондратьевна зашла к нему в комнату, чтобы «самовар прибрать» и увидела, что «он у стенки на гвоздочке висит» [Там же, с. 85]. Как брeнная телесная рухлядь. Иван ненадолго пережил утрату своего alter ego. Известие о смерти Смердякова застигло его возле стакана совершенно холодного чая. Чае, который он сам заварил накануне и к которому так и не смог прикоснуться.

Говоря о символическом значении остывшего самовара и холодного чая как очевидных знаках умирания, следует упомянуть аналогичный эпизод в романе «Бесы». Петруша Верховенский, как и Иван Карамазов, посещает свою жертву трижды, подготавливая к исполнению известного уговора. С его появлением в доме, где «жил и пил чай» Кириллов, где всегда кипели самовары и горячий чай разливали в чашки с яркими розанами, чай вдруг стремительно остывает.

Это, противное естеству его жизненного пространства состояние, констатирует и сам Кириллов. Обращаясь к стоящему с чайником в руках Верховенскому, говорит: «Чего вы? Чай хотите пить? Холодный». Органическая невозможность для Кириллова угощать холодным

чаем — попытка отказа. Но Верховенский так же уверенно пресекает ее, как и попытку бунта в доме Эркеля, добавляя жутковатого смысла реплику: «смерть хочется пить». И Кириллов, занимая свое место среди стаканов на подносе, принимает неизбежность смерти, угощая Верховенского холодным чаем: «— Пейте. Чай холодный хорошо» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 290]. При этом в его обиходе вместо чашек с яркими розанами вдруг появляется стакан. Видя, что Петр Степанович «схватился было за чайник и искал порожней посуды», он предлагает: «Дайте я вам другой стакан принесу». Затем «сходил в шкаф и принес чистый стакан».

Семантический круг чаепития-сотрапезы будет неполным, если хотя бы кратко не упомянуть его очень важное этикетное свойство — приглашение к совместному чаепитию. На эту чайную традицию указывал в своем очерке о московском быте Н. Поляков: «Приглашение на чай у Москвичей почитается самым дружеским расположением друг к другу» [Поляков, 1858, с. 8]. По сути своей — это символический жест братания, выражение расположения, сострадания, открытости диалогу. Можно пожать протянутую руку, а можно и отказаться. Отказ всегда драматичен. Именно поэтому он так интересен для Достоевского.

Среди множества самых различных отказов от предложенного чая самый простой и изящный — в романе «Идиот». Ипполит «помочил свои губы в чашке чаю, поданной ему Верой Лебедевой, поставил чашку на столик и вдруг, точно законфузился, почти в смущении осмотрелся кругом» [Достоевский, 1972–1990, т. VIII, с. 240]. Очевидность этого жеста тут же комментируется Евгением Павловичем: «— Сконфузился таки, я так и ждал! — шепнул вдруг Евгений Павлович князю: — это ведь опасно, а? Вернейший признак, что теперь со зла, такую какую-нибудь эксцентричность выкинет» [Там же, с. 241].

Самый радикальный отказ — это центральная, ключевая сцена в романе «Записки из подполья». Уникальность отказа состоит в том, что само приглашение содержит категорический отказ на возможное соучастие: «— Пей чай! — проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей». «Чай стоял на столе; мы до него не дотрагивались: я до того дошел, что нарочно не хотел начинать пить, чтоб этим отяготить ее еще больше; ей же самой начинать было неловко» [Достоевский, 1972–1990, т. V, с. 172].

Самый необычный отказ — это финальная встреча Сони и Свидригайлова. Происходит она, как мы помним, после его драматического объяснения с Дуней, перечеркнувшего все надежды, которыми был

исполнен приехавший в город Свидригайлов. Это событие лишило смысла все его дальнейшее земное пребывание. Предощущение смерти нарастает с каждым новым витком событий.

«Весь этот вечер до десяти часов он провел по разным трактирам и клоакам, переходя из одного в другой» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 383]. Вечер был душный и мрачный, разразилась гроза. Он зашел домой, забрал все деньги, порвал какие-то бумаги, как человек, уже не собирающийся вернуться и, не переменяв платье, весь промокший до нитки, пришел к Соне. «Она была не одна; кругом нее было четверо маленьких детей Капернаумова. Софья Семеновна поила их чаем. Она молча и почтительно встретила Свидригайлова, с удивлением оглядела его измокшее платье, но не сказала ни слова. Дети же все тотчас убежали в неопisanном ужасе» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 384]. Поведение Сони — это резкий диссонанс, переключаящий внимание читателей с картинки семейного чаепития на причины столь странного поведения, противоречащего всем общекультурным нормам. Тут можно вспомнить и высказывание Н. Полякова о приглашении на чай, и самого Достоевского — об исключительных свойствах самовара, особенно «во всех катастрофах и несчастиях, особенно ужасных, внезапных и эксцентрических» [Достоевский, 1972–1990, т. XIII, с. 142], о его старике Ихменеве: «— Гм... ведь неприятно, когда промокнешь; а тут тебе и чаю не хотят приготовить» [Достоевский, 1972–1990, т. III, с. 220], и о Лебядкине, приглашающего за стол промокшего Ставрогина: «Но... вы так обмокли... не угодно ли будет чаю?» [Достоевский, 1972–1990, т. X, с. 207]. Поведение Сони — загадка, но ответ на нее — страшен: не могла она пригласить к чаю и посадить за стол покойника! Поэтому в таком ужасе, как от живого мертвеца, выбежали из комнаты дети. Завершив земные обязательства, Свидригайлов находит последнее пристанище в гостинице, напоминающей видом почерневший старый сарай, в тесной как гроб клетушке, где «проснувшиеся мухи лепились на нетронутую телятину» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 393]. Где призрак Марфы Петровны уже не навестит, хоть «и место пригодное, и минута оригинальная» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 389]. И он знает, почему. Мертвые мертвым не являются.

Констатация смерти неприглашением к чаю — кульминация мизансцены. Дальнейшее упоминание чая — это лишь следствие признания смерти. Это — и видный через щелку в соседней комнате натюрморт, составленный из символов мирской суеты и бренности бытия. Вся жизнь этих предметов уже в прошлом: «На столе догорала свеча, стоял почти пустой графин водки, рюмки, хлеб, стаканы,

огурцы и посуда с давно уже выпитым чаем» [Там же]. И разделение на живое «тогда» и мертвое «теперь»: «Под окном, должно быть, действительно было что-то вроде сада и, кажется, тоже увеселительного; вероятно, днем здесь тоже певали песенники и выносился на столики чай. Теперь же с деревьев и кустов летели в окно брызги, было темно, как в погребе» [Достоевский, 1972–1990, т. VI, с. 391–392].

Мокрая холодная тьма, окружающая Свидригайлова, возможно, возникла из детских воспоминаний Достоевского. Когда-то на Божьем дому было место, куда свозили трупы убогих, безродных и самоубийц, дожидавшихся там единственного в году, на Семик, дня их поминаения. Темный сарай с мокрой ямой. Вода в сарае по языческому еще поверью защищала живых от неотпетых покойников [Федоров, 2004, с. 30–31]. Промозглый дождь сопровождает весь последний путь Свидригайлова.

\* \* \*

Гастрономический язык русской литературы стремительно становится мертвым языком. Культурные традиции живы, пока их соблюдают. Вкус и запах, эти эфемерные субстанции, исчезают из нашего современного образа жизни, наполненного избытком информации. Еда становится досадной необходимостью, на которую приходится тратить время. Но остается надежда, что среди читателей всегда найдутся те, кто охваченные страстью изыскательства, перелистают знакомые страницы, вслушиваясь в неспешный рокот закипающего самовара, понимая тонкую логику забытого этикета, ощущая, как дыхание, бесчисленные оттенки смысла вещного ряда ушедшей эпохи, приближаясь к пониманию личности автора, что, несомненно, важнее самых подробных биографических данных.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ароматы и запахи... 2010 — Ароматы и запахи в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. 672 с.

Афинская, 2015 — *Афинская З.Н.* «Французская кухня» как мотив русской языковой личности // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 319–328.

Бакунин, 2001 — *Бакунин А.М.* Собр. стихотворений. Тверь: Золотая буква, 2001. 206 с.

Вайнштейн, 2010 — *Вайнштейн О.* Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 1. С. 5–16.

**О.А. ДЕХАНОВА. КОММЕНТАРИИ К «ГАСТРОНОМИЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ»  
ДОСТОЕВСКОГО КАК НЕОБХОДИМЫЙ ИНСТРУМЕНТ «МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ»**

Волошинов, 1996 — *Волошинов В.Н.* М.М. Бахтин. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Бахтин под маской. М.: Лабиринт, 1996. Вып. 5(1): Статьи Круга Бахтина. 176 с.

Давыдов, 1964 — *Давыдов Н.В.* Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Ушедшая Москва. М.: Московский рабочий, 1964. С. 6–67.

Деханова, 2013 — *Деханова О.А.* Роман «Подросток». Идея еды // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. С. 313–342.

Деханова, 2007 — *Деханова О.А.* Театр трапезы в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М.: Наука, 2007. С. 483–507.

Деханова, 2007а — *Деханова О.А.* Три бокала рокового вина // Достоевский и современность: материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007. С. 107–116.

Деханова, 2012 — *Деханова О.А.* Чайная церемония // Достоевский и современность: материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, 2012. С. 104–112.

Джонсон, Робинсон, 2003 — *Джонсон Х., Робинсон Дж.* Вино: Атлас мира. М.: Издательство Жигульского, 2003. 352 с.

Переписка, 1976 — *Достоевский Ф.М., Достоевская А.Г.* Переписка. Л.: Наука, 1976. 481 с.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Еда и культура, 2015 — Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. 362 с.

Ковшова, 2015 — *Ковшова М.Л.* Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М.: Гнозис, 2015. 380 с.

Кокорев, 1959 — *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. 279 с.

Лотман, 1994 — *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб: Искусство-СПб, 1994. 399 с.

Молешотт, 1868 — *Молешотт Я.* Учение о пище / 2-е изд. СПб.: Изд. книжного магазина Черкесова, 1868. 288 с.

Молоховец, 1901 — *Молоховец Е.* Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве. СПб: Тип. Н.Н. Клубукова, 1901. 1052 с.

Муравьев, 1997 — *Муравьев В.Б.* Московские слова и словечки. М.: Изограф, 1997. 552 с.

Павловская, 2015 — *Павловская А.В.* Нужна ли нам наука о еде? // Еда и культура (сборник статей). М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2015. С. 7–43.

Поляков, 1858 — *Поляков Н.* Москвичи дома, в гостях и на улице. М.: Тип. А. Семена, 1858. 167 с.



КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Похлебкин, 2002 — *Похлебкин В.В.* Кулинарный словарь. М.: Центрполиграф, 2002. 540 с.

Субботин, 1892 — *Субботин А.П.* Чайная торговля в России и других государствах. СПб.: Тип. Север. Телегр. Аг-ва, 1892. 706 с.

Топоров, 1980 — *Топоров В.Н.* Еда // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. Т. 1. 671 с.

Достоевский в воспоминаниях... 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 623 с.

Федоров, 2004 — *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

Чудаков, 1992 — *Чудаков А.П.* Слово-вещь-мир. М.: Современный писатель, 1992. 317 с.

Впервые опубликовано: *Деханова О.А.* Комментарии к «гастрономическому языку» Достоевского как необходимый инструмент «медленного чтения» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 32–68. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-3-32-68>

## ЛИТЕРАТУРА ФЭНТЕЗИ: НЕОБХОДИМОСТЬ КОММЕНТАРИЯ

**Информация об авторе:** Анна Леонидовна Гумерова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: [gratia4@yandex.ru](mailto:gratia4@yandex.ru)

**Аннотация:** Данная статья посвящена изучению роли и функции комментария в произведениях литературы фэнтези на примере комментария к роману «Властелин колец» Дж. Р.Р. Толкина, саге Дж. Роулинг о Гарри Поттере и другим менее известным произведениям — «Трилогии о мече» Э. Раткевич, романам В. Камши из цикла «Отблески Этерны». В статье рассматриваются такие приемы, как комментарий исследователя, комментарий переводчика, который должен помогать читательскому восприятию авторского текста, авторский комментарий; изучаются возможности многослойного комментария с использованием Интернета; уделяется внимание переходу от комментария в обычном смысле к композиционному чтению текста. Наличие и распространенность различных форм авторского комментария к произведению — и комментарий в обычном смысле и различные приложения в виде «энциклопедии описываемого мира» — в литературе фэнтези, как и его сравнение с авторским комментарием в фантастической литературе, не относящейся к фэнтези, показывают особую роль комментария в фэнтези — читателю необходимо полностью адекватное замыслу автора понимание описываемого мира и событий, и именно в литературе фэнтези эта функция комментария, важная и для другой литературы, становится очевидной, выходит на поверхность. В статье делается вывод — адекватный комментарий к литературе фэнтези требует обращения ко многим сферам человеческого знания — религии, философии, истории, культурологии, социологии и т.д., и с помощью различных форм авторского комментария литература фэнтези в определенном смысле сама формирует своего читателя.

**Ключевые слова:** комментарий, перевод, авторский комментарий, литература фэнтези, композиционное чтение, интернет.

© 2024. *Anna L. Gumerova*

## THE NECESSARY COMMENTARY ON FANTASY

**Information about the author:** Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: [gratia4@yandex.ru](mailto:gratia4@yandex.ru)

**Abstract:** This article examines the role and functions of commentary in fantasy literature by the example of J.R.R. Tolkien's novel *The Lord of the Rings*, J.K. Rowling's Harry Potter saga and several relatively less known works, such as *The Trilogy of the Sword* by E. Ratkevitch and *Gleams of Aeterna* series by V. Kamsha. The article considers methods and problems concerning commentary, such as the differences between researchers' commentary, translator's commentary (that a priori should make the original text closer to the reader's reception); authorial commentary; possibilities of multilayered commentary with the use of Internet; transition from commentary in the ordinary sense to composition reading. Presence and abundance of the various forms of the author's commentary to the work (both commentary in the ordinary sense and various appendixes in the shape of "encyclopedias of the world") in fantasy, as well as their comparison to the writer's commentary in science fiction (which is not fantasy), allows us to see the particular role of commenting in fantasy. The reader must understand the declared world and its events equivalently to the author's intentions; and this function of the commentary (that is important for other genres, too) becomes evident, exposes itself in fantasy. The article states that the adequate commentary to fantasy demands a lot of knowledge in different areas (religion, philosophy, history, cultural science, sociology, etc.); fantasy, by means of various forms of the author's commentary, shapes its reader in some ways

**Keywords:** commentary, translation, author's commentary, fantasy, composition reading, Internet.

Изучение комментария к литературе фэнтези прекрасным образом отвечает на вопрос о том, что собой представляет собственно литература фэнтези. Если мы понимаем комментарий в его самом буквальном значении, комментарий, то есть со-мыслие, то тот, кто комментирует текст, так или иначе оказывается третьим участником процесса чтения и восприятия текста — наряду с автором и читателем. Причем именно тем участником, который рассказывает о произведении, помогая его восприятию — в каком-то смысле создавая идеального читателя, того, к кому произведение обращено. И таким образом, по комментарию — в том, разумеется, случае, если он соответствует произведению, а не противоречит ему — может стать однозначно очевидно, о чем же на самом деле написана эта книга — о чем ее читают, о чем, условно говоря, приходится думать читателю для того, чтобы ее понять.

Традиция комментария к фэнтези появилась почти одновременно с самой литературой фэнтези — как будет видно из статьи, разрыв между временем написания романа-эпопеи «Властелин Колец» Толкина и появлением комментированных изданий, например, составил менее пятидесяти лет, а в случае саги Дж. Роулинг о Гарри Поттере комментарий отчасти писался до завершения автором собственно саги. Более того, в некоторых случаях романы фэнтези содержат автокомментарий — то есть, если перед нами не игра с читателем, автор сам таким образом формирует нужное ему восприятие текста. Итак, какой же комментарий оказался нужен литературе фэнтези?

С одной стороны, казалось бы, не всякий тип комментария представляется необходимым для фэнтези. Так, например, существует проблема реального комментария к фэнтези, учитывая в особенности то, что большинство литературы фэнтези пишется в настоящее время, в эпоху интернета. Из тех книг, о которых я пишу в статье, к таким относятся все, кроме, собственно, «Властелина колец» Толкина (а комментарии М. Каменкович и В. Каррика оказались ровно на рубеже до-интернетной и интернетной эпохи). В частности, тот вариант комментированного перевода романа Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень», на который я ссылаюсь, не был издан, он существует только в интернет-варианте. Один из вариантов словаря-комментария к саге Дж. Роулинг о Гарри Поттере тоже существует только в интернет-варианте, и о нем я скажу ниже.

У исследователей проблемы комментария зачастую возникает вопрос — какую роль комментарий будет играть сейчас? Нужен ли, предположим, реальный комментарий, если читатель может найти нужную ему информацию самостоятельно? При этом произведения фэнтези, как многие другие произведения фантастической литературы, обращаются к несуществующим в нашем мире реалиям. Какого рода комментарий здесь необходим, и необходим ли? Отчасти об этом я скажу в статье.

Классический вариант комментария — это комментарий переводчика, редактора или исследователя к авторскому тексту, и поэтому начну я с него.

Один из наиболее интересных опытов комментария к «Властелину колец» Толкина можно найти в переводе М. Каменкович и В. Каррика, который вышел в 1994–1995 гг. Это был первый перевод «Властелина колец», снабженный комментариями переводчика<sup>1</sup>. В предисловии к переводу с комментариями М. Каменкович и В. Каррик подробным образом дают свою теорию комментария — пишут о том, что они считали необходимым включить в свой комментарий не только неизвестные читателю реалии, но и объяснить философский и рели-

<sup>1</sup> Перевод В. Муравьева и А. Кистяковского 1988–1992 гг. не включал в себя «Приложения» — авторскую, написанную самим Дж.Р.Р. Толкином хронологию событий, предшествовавших романному сюжету и событиям романного сюжета, небольших исторических справок о персонажах, действующих в романе, и их предках — т.е. своеобразный автокомментарий к тексту романа, содержащий довольно много сведений, необходимых для восприятия романа. «Приложения» на русском языке впервые появились в переводе В. Грушецкого и Н. Григорьевой. В переводе М. Каменкович и В. Каррика они тоже есть. Было бы интересно провести исследование о том, каким образом воспринимается «Властелин Колец» при наличии «Приложений» и без «Приложений», соответственно, однако исследования такого рода затруднительны.

гиозный смысл определенных эпизодов так, как их мог бы увидеть Толкин.

«Сегодня ничто не мешает нам войти в этот мир и разобраться — что же автор хотел сказать на самом деле? <...> Предлагаемый читателю перевод снабжен относительно подробными комментариями, которые сегодня, на заре, так сказать, толкиноведения в России, носят, конечно, лишь предварительный характер. Тем, кто знакомится с «Властелином Колец» впервые, мы советуем открыть комментарий не раньше, чем будет перевернута последняя страница последнего тома, поскольку комментарий может разрушить цельность впечатления; всякий комментарий вторичен по отношению к тексту, и, пожалуй, сам Толкин отнесся бы к идее постраничного комментария с иронией. Несмотря на тесную связь с древними сказаниями, языками, историей, литературой, философией и богословием, вселенная Толкина самостоятельна и несет свою ценность в себе самой. И древнеисландские саги, и поэзия средневекового Херефордшира, и писания короля Альфреда — лишь материал, которым пользуется автор, создавая свой собственный свободный мир <...> В Англии, на родине Толкина, постраничного комментария к «Властелину Колец» не существует до сих пор, ибо автору такого предприятя пришлось бы объединить в своей работе все последние достижения толкинистики, а это нелегко, да и не все материалы из архива Толкина к настоящему времени опубликованы, так что комментатор рисковал бы слишком быстро отстать от времени. Однако русскому читателю изданные на Западе материалы недоступны вообще и вряд ли будут доступны в ближайшее время, а познакомиться с ними хотя бы отчасти, право же, стоит, и в первую очередь с письмами Толкина, в которых содержится множество драгоценных замечаний по тексту «Властелина Колец». <...> Памятуя, что Толкин был глубоко верующим, «практикующим» католиком, мы позволяли себе привлекать в качестве философского комментария только тексты, принадлежащие христианской традиции. На Западе и у нас были предприняты попытки истолковать «Властелина Колец» в духе эзотерических учений, однако, как свидетельствует Кристофер Толкин, его отец никогда не интересовался ни теософией, ни оккультизмом, и в его библиотеке не было ни одной книги, посвященной этим предметам» [Толкин, 2000, т. I, с. 12–13].

Действительно, многие их комментарии отсылают к определенным историческим или литературным реалиям. Так, скажем, реплика одного из героев эпопеи: «— С ледников катится вниз белый поток, — начал он. — Там, где он выбегает из сумрака долины, стоит зеленый холм. Холм обнесен мощной стеной, рвом и колючей изгородью. За изгородью видны крыши домов, а посередине, на зеленой поляне, высятся палаты,

построенные, по-моему, не кем-нибудь, а людьми. Кажется, эти палаты крыты золотом. Блеск их виден издалека...» [Толкин, 2000, т. II, с.174] прокомментирована так: «Ср. “Беовульф” (ст. 304–314):

Так за вожатым  
Спешит дружина  
Мужей войнолюбых  
Широкой дорогой, —  
И вдруг перед ними  
В холмах воссияла  
Златослепящая  
Кровля чертога,  
Жилища Хродгара...

Слова Леголаса — точный перевод строк из “Беовульфа” (ст. 310–314):

...под небом не было  
знатней хоромины,  
чем та, озарявшая  
окрестные земли...» [Там же, с. 600–601]<sup>2</sup>

Значительная часть комментариев представляет собой справку о значении того или иного слова на языке эльфов в мире Толкина или о персонаже, если он встречался в каком-либо другом тексте Толкина. Так, например, к упоминаемому слову «Валинор» дается такая справка (привожу ее полностью, поскольку она представляет собой интересный пример сочетания комментария переводчика и рассказа о географических реалиях, известных автору, причем ряд этих реалий дается в комментарии без перевода). «Валинор — часть материка под названием Аман (кв. “свободный от зла”), лежащего на западе от Средьземелья. Валинор расположен в центре материка и огражден с севера, юга и востока горами Пелори, а на западе — Эккайей, великим океаном, омывавшим в ПЭ и ВЭ все материки Арды (Земли), которая в те времена не была круглой: Эккайю ограничивала так называемая Стена Ночи, за которой лежала Безвременная Пустота. Другие названия Эккайи — Внешнее или Опоясывающее Море. Валинор — обитель Валар(ов) (высших ангельских сил, тесно связанных с сотворенным миром, — см. прим. к гл. 3 ч. 1 кн. 1, Гилтониэль! О Элберет!), Майяр(ов) — низших

<sup>2</sup> Возможно, слова Леголаса было бы точнее назвать отсылкой к «Беовульфу», чем точной цитатой, однако это вопрос терминологии.

ангельских сил и — позже — части эльфов (эльфы, жившие в Валиноре, назывались Ваниар(ами)). Единственный город Валинора — Валимар. В середине Валинора возвышается гора Таникветиль, на которой, в Илмарине, обитают Манвэ и Варда — верховные Валар(ы)» [Толкин, 2000, т. I, с. 716]. Заметим, что комментаторы дают подробный историко-географический комментарий «изнутри мира», не переводя при этом ни одного названия, кроме названия «Арда», к которому дается уточнение «Земля». В самом романе-эпопее Толкина множество примеров того, как персонаж понимает слова на незнакомом языке — и, во всяком случае, достаточно примеров слов и выражений, оставшихся непереуверенными с эльфийского языка, как некий маркер ситуации. «Сам не знаю, что имею в виду, поскольку «эстетику» просто невозможно уловить в тенета слов. Никто мне не верит, когда я говорю, что моя большая книга — это попытка создать мир, в котором язык, отвечающий моим личным эстетическим предпочтениям, показался бы настоящим. Но это правда. Один любопытствующий (в числе многих других) желал знать, о чем вообще «В.К.» и не «аллегория» ли это. А я сказал, что это — попытка создать ситуацию, в которой самым обычным приветствием было бы «элен сила луменн’ оментиэлмо», и что фраза эта возникла задолго до книги» — писал Толкин в одном из своих писем [Толкин, 2004, с. 300].

В ряде случаев комментаторы отсылают читателя к письмам Толкина. Так, например, к словам одного из персонажей: «Саурон непричастен к созданию Трех Колец. Его рука к ним не притрагивалась. Но говорить о них не разрешено. Это все, что я могу открыть тебе сегодня, в час сомнения. Кольца эльфов не лежат праздно. Но они изначально замыслились не как оружие и не для того, чтобы вести войну. В них такой силы нет. Те, кто их выковал, не стремились ни к власти, ни к могуществу, ни к обладанию сокровищами. Творцы этих Колец хотели созидать, исцелять, постигать суть вещей и ограждать мир от порчи» [Толкин, 2000, т. I, с. 433] приводится такой подробный комментарий:

В письме к Н. Митчисон от 25 сентября 1954 г. [Толкин, 2004, с. 197] Толкин писал: «Некоторые обозреватели называли все это (первую книгу ВК, в то время только что опубликованную. — М.К. и В.К.) простоватым: якобы нет тут ничего, кроме элементарной борьбы добра со злом, причем все хорошие герои на редкость хороши, а плохие — на редкость плохи. Возможно, такое мнение простительно для человека, у которого совсем нет времени и у кого перед глазами только часть целого (хотя уж Боромира-то можно было бы не проглядеть!), а главное — у которого нет под рукой написанных гораздо раньше, но пока что не опубликованных эльфийских сказаний. Но эльфы вовсе не

безупречны и не всегда правы. Не столько потому, что они заигрывали с Сауроном; с его помощью или без нее, они были и всегда оставались по натуре своей “бальзамировщиками”. Они хотели, как говорится, есть пирог так, чтобы от него не убывало: жить в смертном, историческом Средьземелье (они полюбили его, и, возможно, привилегированное положение представителей высшей расы сыграло в этом свою роль) и в то же время делать все возможное, чтобы остановить в нем всякие изменения, задержать историю, прекратить рост, хранить Средьземелье неизменным для собственного удовольствия, пусть наполовину пустынным — ничего, только бы они могли неизменно оставаться в нем творцами и художниками. Это желание неизменности исполняло их печалью и ностальгическим сожалением» [Там же, с. 735].

Очевидно, такой комментарий помогает объединить авторский мир воедино, найти параллели между художественными произведениями и письмами Толкина. И это письмо Толкина, помимо всего прочего, дает нам понять, что комментарий к его роману-эпопее необходим — поскольку сам Толкин, очевидно, все время подразумевает некую историю своего мира, которая могла бы, если бы читатели ее знали, быть полезной для понимания его романа. Со времени написания комментария Каменкович и Каррика многие из упомянутых Толкином в этом фрагменте «неопубликованных эльфийских сказаний» были изданы и появились в России сперва на английском, а затем и на русском языке. Должно быть, отчасти из-за этого комментарий Каменкович и Каррика не получил широкого распространения и признания среди знатоков творчества Толкина — те, кто хотели знать о романе больше, искали то, что писал сам Толкин, а те, кому было достаточно «Властелина колец», не были заинтересованы в комментарии.

Скажу здесь вкратце о том, что могло бы быть предметом отдельного исследования.

Состояние черновики Дж.Р.Р. Толкина и их стремительное издание и распространение в России в середине девяностых годов двадцатого века послужило, помимо прочего, еще одному интересному казусу. Стало известно, что уже существующий и переведенный на тот момент «Сильмариллион», сборник легенд того же мира, где происходит действие и «Властелина Колец», однако относящийся к более раннему времени — к которому, замечу, в романе существует ряд отсылок, и многие из них прокомментированы М. Каменкович и В. Карриком — не написан самим автором, а собран его сыном Кристофером Толкином из различных черновиковых записей. Поиск источников «Сильмариллиона» среди черновики Толкина является предметом изучения



у таких исследователей творчества Толкина, как Д. Годкин и Е. Лебедева. Однако благодаря прочтению самих источников выяснилось, что многие легенды, использованные в Сильмариллионе, существовали в нескольких вариантах, отличающихся и по содержанию, и по стилю.

Именно в это время, в начале девяностых годов, появляется самый известный и наиболее влиятельный «фанфик» к «Сильмариллиону» — «Черная книга Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой. Это альтернативная история «Сильмариллиона», с условно-гностической картиной мира и с противоположной во многом оценкой действующих лиц — отрицательными «Светлыми» персонажами и положительными «Темными». Однако потрясающая значимость этого альтернативного текста среди поклонников творчества Толкина была обусловлена в том числе обращением авторов напрямую к источникам «Сильмариллиона», которые, как об этом пишет упомянутая Е. Лебедева, в начале девяностых существовали «в одном экземпляре в Библиотеке иностранной литературы...», в силу чего к ним мало кто имел доступ. «Интересно, что когда-то ЧКА действительно “добавляла информацию”, и не только апокрифическую — авторы при написании первого издания изучили и Лосты <...>, и 10 том (Атрабет, космогония “версии круглого мира”), и 12-й (имена потомков Финве из Шибболета, кажется, впервые на русском языке появившиеся в приложениях к ЧКА-1), и “Неоконченные сказания” (поздние версии истории Галадриэли)... Т.е. в данном случае парадигма первого издания “знающие истину Темные и не знающие ее Светлые” в каком-то смысле была причудливым отражением действительности» [Лебедева].

Вернемся к комментарию Каменкович и Каррика, в котором есть более интересные и более спорные случаи. Комментарий может быть не только «реальным» — а, в сущности, почти все, о чем было написано выше, представляет собой именно реальный комментарий, несмотря на то, что реалии могут относиться как к нашему миру, как, например, цитаты из поэмы «Беовульф», так и к миру Толкина — объяснение понятия «Валинор» и космологии мира Толкина. Каменкович и Каррик совершенно справедливо замечают, что тексты Толкина нуждаются в своего рода богословской или философской трактовке. Как видно из пояснения выше, многие религиозные и философские идеи Толкина оказались незнакомыми русскому читателю. Ко многим ситуациям исследователи действительно дают свои объяснения — однако ссылаются они по большей части на работу священника Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины». Так, комментируя следующее высказывание одного из главных положительных героев: «Потому что это обычные кони. И черные плащи — обычные плащи: Всадники набра-

сывают их, когда хотят придать форму своей пустоте. Это нужно, когда приходится иметь дело с живущими» [Толкин, 2000, т. I, с. 358], они приводят следующую цитату:

Вот что пишет Флоренский в СиУ (глава «Грех») о людях, без остатка поглощенных грехом (что относится и к Черным Всадникам): «...Злой характер... безусловно не существует для Бога и праведных... Таковой — чистая мнимость, сущая только для себя, и символом его может служить кусающая свой хвост змея (ср. связь Всадников с Кольцом и прим. к гл. 2, где рассматривается символика Кольца с привлечением этого образа в связи с толкованием Флоренским проблемы греха. — М.К. и В.К.). Е.П. Блаватская называла спиритических “духов” выразительным названием “скорлуп”... Слово “скорлупа” весьма подходит для обозначения “для себя”. Это, именно, — пустая “кожа” личности, но без тела, — личина... не имеющая субстанциальности. Однако, само собою, я беру предельный случай полной осатанелости» (СиУ, с. 219). Можно было бы подумать, что Кольцепризрак задуманы как прямая иллюстрация к словам Флоренского, — однако излишне напоминать, что Толкин и Флоренский никаким образом не могли влиять друг на друга [Там же, с. 702].

Очевидно, что здесь мы имеем дело с попыткой создать общий контекст не просто для художественного мира одного писателя, как это было в предыдущем примере, но для христианской литературы двадцатого века, и попытка довольно удачная и не лишенная смысла. Однако, учитывая сказанное в предисловии об отсутствии интереса Толкина к теософии и оккультизму, несколько удивляет избирательность комментаторов. Во всяком случае, нет ни одной причины, которая препятствовала бы соотнести Толкина напрямую с, предположим, Блаватской или же, поскольку речь в предисловии шла о библиотеке Толкина, выбрать источник, с которым Толкин был бы знаком наверняка<sup>3</sup>.

Можно видеть, таким образом, что комментарий Каменкович и Каррика являет собой пример одного из самых ярких комментариев к роману фэнтези, и что такой комментарий необходимо должен не только совмещать отсылки к литературно-историческим реалиям,

<sup>3</sup> Также хотелось бы, чтобы в комментарии не было вскользь брошенных фраз вроде: «Толкин отзывался о творчестве Уильямса с уважением, однако без энтузиазма и оценивал его книги как по большей части ему чуждые. Одной из отталкивавших Толкина черт Уильямса было увлечение последнего оккультизмом (например, один из романов писателя основан на символике гадальных карт Таро), которого Толкин как правоверный католик не принимал категорически» без указания на источник [Толкин, 2000, т. II, с. 613].

которые встречаются в произведении и отсылки к другим, смежным с данным, произведениям этого автора, но и давать философско-богословское осмысление произведения для того, чтобы произведение стало понятнее читателю — в сущности, сделать своего рода перевод в том случае, если исходное произведение принадлежит к малознакомой читателям культуре. Произведения фэнтези, несмотря на кажущуюся простоту формы и принадлежность к массовой литературе, практически всегда так или иначе затрагивают то, что описывается словом «эзотерика» — мистический пласт бытия, магию, религию, мифологию и прочее, призывая таким образом читателя и, следовательно, комментатора обратиться к этой же тематике. Однако, с другой стороны, у такого комментария есть слабые места, которые видны в работе Каменкович и Каррика — всегда есть риск «отредактировать» автора, попробовать уложить его в рамки своих убеждений. Замечу, что то же самое может произойти и с переводом.

М. Каменкович и В. Каррик ссылаются как на образец для своих на издание «Хоббита» 1988 года с комментариями Дугласа Андерсона. Это одно из немногих комментированных изданий произведений Толкина в англоязычной среде, с тех пор оно переиздавалось еще дважды. Комментарии в этом издании постраничные, на полях текста, и содержат по большей части информацию о различиях текста в разных изданиях и объяснения культурных реалий. Так, например, фраза «Then he took out his morning letters» прокомментирована так: «in England in the 1930s there were at least two mail delivers per day» [The Annotated Hobbit, 2003, p. 39]. Очевидно, что за пятьдесят лет, прошедших от написания сказки «Хоббит» до публикации этих комментариев, подобные реалии могли измениться, и такой комментарий оказался необходим. Комментарий Андерсона отмечает также языковую игру в сказке Толкина. Так, например, к фразе: «What a lot of things you do use *Good Morning* for!» приводится такой комментарий: «Deidre Green, In her article “Tolkien’s Dictionary Poetics” <...> notes that <...> it “shows Bilbo using the same phrase as both a greeting and a farewell” and calls attention between basic meaning and connotation» [Там же]. Язык произведений Толкина действительно очень богат, он, как филолог, трепетно и внимательно относился к языку и использовал максимум возможностей, заложенных в нем, поэтому такой комментарий нужен и англоязычному читателю. В комментарии Андерсона, в отличие от комментария Каменкович и Каррик, не так много места уделено параллелям с другими реалиями литературы, культуры, мифологии и так далее, на которые Толкин мог бы отсылать, и практически нет попытки восстановить философско-религиозный контекст сказки.

Действие произведений литературы фэнтези может происходить в некоем параллельном мире, созданном автором специально для произведения, или же в нашем мире, в его настоящем, прошлом или будущем, увиденном или понятом иначе. Среди поклонников творчества Толкина часто ведутся споры, к какому из этих вариантов относится «Властелин колец» Толкина — каким образом Толкин связывает мир своих произведений с нашим. Однако в любом случае известно, что мир, где происходят события «Властелина колец», был продуман Толкином задолго до написания романа, и Толкин продолжал обдумывать его до конца жизни. История этого мира начинается, если обращаться к хронологиям, созданным Толкином, за семь с небольшим тысяч лет до сюжета «Властелина колец», многие страны, события и герои этой истории упоминаются и в «Хоббите», и во «Властелине колец», причем не обо всем сам Толкин считает необходимым рассказывать в «Приложениях», о которых я писала в начале статьи. Поэтому вполне логично, что комментарий к произведениям Толкина включает в себя множество отсылок на его же произведения. Так, Андерсон в своих комментариях к «Хоббиту» перечисляет стихотворения Толкина, где упоминается дракон.

Надо сказать, впрочем, что в целом такая ситуация для литературы фэнтези не особенно характерна — здесь Толкин стоит особняком. Действие многих произведений фэнтези происходит в авторских мирах, но, как правило, они выглядят гораздо более цельными, чем мир Толкина — во всяком случае, за ними вполне реально проследить, просто читая книгу или серию книг подряд. Наличие же множества неизданных черновиков истории мира, которая, тем не менее, представляется автору существующей объективно и воздействующей на события в изданных книгах — это особая черта мира Толкина.

Однако литература фэнтези характерна множеством отсылок к мировой культуре (религии, богословию, философии, магии, истории и т.д.), и, очевидно, именно их необходимо или во всяком случае возможно комментировать.

Так, например, в одном из романов современной фэнтези-саги Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» (1997), действие которой, замечу, происходит в современной автору Англии конца двадцатого века, встречается такой внесценический персонаж, как Николая Фламель. В сущности, этот роман, первый в саге, в определенном смысле построен вокруг образа Николая Фламеля, что достаточно логично следует из названия — исторический Николая Фламель был алхимиком и занимался поисками философского камня. Причем Николая Фламель упоминается в произведении наряду с сугубо

внутренними персонажами саги. Так, вот как характеризуется один из главных персонажей романа, директор волшебной школы «Хогвартс»: «Альбус Дамблдор. В настоящее время — директор Хогвартской школы. Пользуется славой величайшего колдуна современности. Известен победой над чёрным колдуном Гриндельвальдом в 1945 году. Открыл двенадцать применений крови дракона. Также знаменит работами в области алхимии со своим коллегой, Николая Флямелем. В свободное время профессор Дамблдор увлекается камерной музыкой и кеглями» [ГП и философский камень]. Заметим характерное именно для этой саги переплетений исторических реалий и реалий «внутри мира». Альбус Дамблдор оказывается коллегой реально существовавшего алхимика Николая Фламеля, а в 1945 году он побеждает некоего «чёрного колдуна», который носит явно немецкую фамилию — читателю предоставляется выбор, считать ли это просто аллюзией на реальную историю или же автор хочет сказать, что в истории Второй Мировой Войны было задействовано магическое сообщество.

Действие «Гарри Поттера» происходит по большей части в волшебной школе «Хогвартс», где учатся и дети из семей волшебников, и дети из обычных семей, обнаружившие волшебный дар. Это дает Роулинг возможность, не используя прием автокомментария, о котором я буду подробно говорить ниже, пояснить необходимые ей детали — ее герои могут обратиться к школьной библиотеке для поиска необходимой им информации, или же персонаж из обычной семьи может спросить что-либо у персонажа-волшебника. Так, о философском камне героиня из обычной семьи читает именно в библиотеке волшебной школы:

Издrevле алхимические изыскания были направлены в основном на получение философского камня, знаменитой субстанции, обладающей поразительными свойствами. Этот камень обращает любой металл в чистое золото. С помощью него также производят эликсир жизни, который наделяет пьющего его бессмертием. За последние несколько столетий поступало немало сообщений об успешном изготовлении философского камня; в настоящее время единственный известный экземпляр принадлежит господину Николаю Флямелю, заслуженному алхимику и поклоннику оперного искусства. Господин Флямель, недавно отметивший свой шестьсот шестьдесят пятый день рождения, ведет уединенный образ жизни в графстве Девон со своей женой Перенеллой (шестьсот пятидесяти восьми лет) [ГП и философский камень].

То есть, с одной стороны, по авторскому замыслу комментарий необходим, чтобы читатель понял смысл ситуации, и он дается — Гарри Поттер с друзьями находят книгу и читают это в ней. С другой стороны, сама Роулинг явно не раскрывает образ Николая Фламель полностью, и никоим образом не дает понять, что Николай Фламель, в отличие от, скажем, Альбуса Дамблдора — реально существовавший человек. Вместо нее это делает переводчик, Юрий Максудов — к упомянутому абзацу он дает такой комментарий:

Как это ни странно, Флямель с супругой являются лицами историческими. Николай Флямель (1330–1418?) — один из крупнейших французских алхимиков своего времени. В 1357 г. владел небольшой книжной лавкой, для которой и приобрел известный кабалистический папирус, т.н. «Книгу Иудея Авраама». Долгое время (более 20 лет) пытался разгадать «истинный смысл» этой книги (в частности, под видом паломничества совершил длительное путешествие по еврейским общинам Испании — части папируса были написаны на арамейском, которого он не знал, а во Франции тогда евреям жить воспрещалось), положив таким образом начало мифу о том, что она в конце концов открыла ему секрет философского камня. К старости (а прожил он по тем временам неприлично долго) Флямель стал щедрым филантропом, учредил несколько фондов, вкладывал деньги в развитие искусств, что способствовало развитию легенды. Краткое изложение его научных достижений дошло до нас благодаря английскому переводу его трактата «Тайное описание благословенного камня, именуемого философским», вышедшему в 1624 г. Вокруг смерти его жены (и его собственной) рассказывали достаточно различных историй (например, что оба этих события он в точности предсказал и тщательно к ним подготовился) для того, чтобы пошли слухи, что на самом деле они инсценировали похороны и скрылись. Упоминание «оперного искусства» объясняется тем, что в 1761 Флямеля с женой якобы видели на спектакле в парижской Opera [Там же].

По одному этому комментарию видно, насколько продуман мир саги «Гарри Поттер», насколько глубоко он встроен в культурную действительность нашего мира. Не могу не отметить, что комментатор очень деликатно отнесся к тексту романа, указав дату смерти Николая Фламель под знаком вопроса — другие интернет-источники, не относящиеся к роману «Гарри Поттер и философский камень», уверенно называют годом смерти Николая Фламель 1418 год. Действительно, в тексте романа говорится, что Николай Фламель и его супруга умерли

в 1995 году, и будь в комментарии указан год смерти 1418-ый, как в обычных биографических источниках, повествующих о Фламеле, это диссонировало бы с сюжетом романа.

Интернет дает возможность для сочетания нескольких видов комментария в одной статье так, что она при этом не выглядит перегруженной и не представляет собой смешение разных жанров комментария. Существует проект комментария к саге «Гарри Поттер» авторского коллектива «Неокортекс» (научный руководитель — Анна Белкина, PhD). К сожалению, на настоящий момент проект не закончен, однако по имеющемуся материалу можно получить представление о работе коллектива.

Типичная словарная статья в этом проекте выглядит так:

Определяемое слово: «N.E.W.T. (Nastily Exhausting Wizards Tests)»

Один из возможных переводов: «П.А.У.К. (Претруднейшая Аттестация Умений Колдуна)». Тут же дана ссылка на другие варианты переводов.

Далее — толкование со ссылкой на книгу, в которой упоминается это понятие:

«Высшая квалификация, которую может получить ученик Хогварца (Hogwarts). Эту квалификацию надеется получить Перси (Weasley, Percy) в (PA16).»

Далее — перевод.

«newt (англ.) — зоол. тритон.

nastily (англ.) — гадко, мерзко, неприятно, противно;

exhausting (англ.) — утомительный; изнурительный;

wizard (англ.) — колдун, чародей; волшебник;

test (англ.) — 1) проверка, испытание; тест; 2) контрольная работа (в школе, университете и т. д.).»

И наконец — справка о том, что Роулинг подразумевает. То, что было бы понятно английскому читателю и непонятно русскому. «Система школьного образования в Англии — ступенчатая. Во многих колледжах есть как начальная школа (Junior School) — обычно ее посещают дети с восьми лет и до одиннадцати, так и старшая школа (Senior School), которая в свою очередь предполагает несколько ступеней обучения. Первый-второй классы с одиннадцати до тринадцати лет, третий класс, к концу которого ученики выбирают профилирующие предметы (в это время в Хогварце Гермiona, например, выбрала Арифмантику (Arithmancy)), затем два года подготовки к выпускным экзаменам GCSE (у магов — COВы (O.W.L. (Ordinary Wizarding Levels))), и с шестнадцати лет — так называемая шестая форма (Sixth form) —

обычно это двухгодичный курс, по окончании которого студенты сдают экзамены, приравненные к экзаменам на степень бакалавра (N.E.W.T. (Nastily Exhausting Wizards Tests))» [Neocortex].

Этот комментарий, очевидно, более необходим русскоязычному читателю, который может не иметь представления о стандартной английской форме обучения. Другие комментарии этого проекта носят более общий характер. Так, к статье «International Confederation of Warlocks' Statute of Secrecy / Статус Секретности Всемирной Конфедерации Чародеев» дается такой комментарий: «Свод законов, направленных на сокрытие волшебного мира от мира магглов. Принят в 1692 году в после продолжительных и ожесточенных дебатов, в разгар серьезных гонений на магический мир (FB). В 1750 году в I.C.W.S.S. была добавлена статья 73 о полной и безоговорочной ответственности магических руководящих органов за обеспечение абсолютной секретности магического мира в пределах своей территории. <...> Летом 1692 года в городе Салем, штат Массачусетс, состоялся ряд процессов, известных как Процессы Салемских Ведьм, в ходе которых с июня по сентябрь 1692 г. 20 жителей города были казнены по обвинению в ведьмовстве, и более 200 человек ждали подобной участи в заключении. Казни прекратились в сентябре 1692 после вмешательства губернатора штата. Возможно, это событие и явилось той самой кульминацией гонений на магический мир, в результате которых был принят I.C.W.S.S.» [Neocortex: Statute]. Таким образом авторы комментариев выводят на поверхность отсылку на исторический факт, о котором Дж. Роулинг очевидно думает и подразумевает, но не упоминает напрямую.

Если же говорить о комментарии как о комментированном чтении с особым вниманием к деталям, то можно обратить внимание на интересный проект «Большая игра профессора Дамблдора» [Большая игра]. В этом проекте подробно разбираются первые три книги саги о Гарри Поттере, причем авторы исходят из предположения, что история Гарри Поттера может быть прочитана с самого начала не просто как серия романов, в каждом из которых Гарри на все более и более взрослом уровне, соответствующем возрасту как своему, так и гипотетического читателя, вынужден сражаться с главным злодеем саги Волдемортом, но как четкое и последовательное воплощение замысла второго героя саги, профессора Дамблдора, с определенной целью — он должен вырастить Гарри Поттера именно таким, чтобы тот наверняка победил Волдеморта. Авторы применяют метод внимательного (в сущности, композиционного) чтения, сосредотачиваются на значимых и повторяющихся деталях и с успехом доказывают свою идею. В работе



подробно прокомментированы с точки зрения «большой игры профессора Дамблдора» три первые книги саги, я ограничусь только одним примером в качестве иллюстрации. В романе «Гарри Поттер и узник Азкабана» есть персонаж по имени Сибилла Трелони — она преподает прорицания и славится своими нелепыми предсказаниями, причем читателю всячески показывают, что ее предсказания не имеют смысла, несмотря даже на то, что именно благодаря ее предсказанию становится известно, что Гарри Поттер должен и имеет возможность убить Волдеморта. Однако авторы теории «Большая игра» замечают, что за время всего романа Сибилла Трелони не делает ни одного ложного предсказания. Так, в одной из сцен этот персонаж появляется в таком обычном своем комичном виде:

«— Я глядела в магический кристалл, господин директор, — ответила Трелони мистическим, потусторонним голосом. — И к своему вящему удивлению, увидела себя: я покидаю свое одинокое убежище и спускаюсь к вам. Разве могу я бросать вызов судьбе? И я поспешила сюда. Прошу вас простить мне опоздание...

— Ну, разумеется, какой разговор?.. — У Дамблдора в глазах заплясали лукавые огоньки <...> Трелони, однако, не села, она обвела сидящих взглядом огромных глаз и вдруг вскинула:

— Я не смею, профессор! Если я сяду, нас будет тринадцать. Не забывайте: когда вместе обедают тринадцать человек, кто первый встанет, тот первый умрет» [Роулинг, 2001, с. 257–258].

Авторы «Большой игры» комментируют этот эпизод так: «Кстати и о Трелони: она в очередной раз видит правильно — и в очередной раз ничего не может интерпретировать. Желающие могут заняться арифметикой и вычислить, что без нее за столом именно тринадцать человек. Потому что тринадцатый — Питер (анимаг в виде крысы в кармане у Рона — А.Г.). Сибилла в данном случае работает Счастливым Числом» [Большая игра].

В финале этого романа мы понимаем, что для развития сюжета было очень важно, что в кармане Рона все время действия находился Питер в виде крысы, хотя для читателя это оставалось неизвестным до определенного момента. Авторы убедительно показывают, что в романах Роулинг практически нет лишних деталей, напротив, все подчинено довольно строгому плану. Особого внимания заслуживает тот факт, что проект был начат тогда, когда были написаны только первые пять книг — и с помощью метода композиционного чтения авторы предсказали многие сюжетные ходы шестой и седьмой книг саги, а как мы узнаем из одной из последних сцен книги — не ошиблись и с ключевой своей идеей, с тем, что Волдеморт может умереть, только убив Гарри,

и именно к этому исходу его готовит Дамблдор — к неперемому сражению, в котором, однако, Гарри не должен убить Волдеморта, иначе будет нарушено основное условие. Таким образом, этот проект, помимо прочего, явственно показывает, что композиционное чтение при правильном его использовании является абсолютно верным способом чтения художественного произведения и лучшим способом для понимания мысли автора.

Выше я говорила о том, что автор при необходимости может тем или иным образом объяснить нужное ему понятие изнутри произведения — например, использовать метод «наивного персонажа», который знает о мире не намного больше, чем читатель, или отправить персонажа в библиотеку, с тем чтобы читатель прочитал то же, что персонаж. Однако существует еще один способ, которым автор может дать пояснения. Особенно часто этот способ применяется по отношению к внутренним понятиям авторского мира фэнтези. Назовем его «внутренний комментарий». Автор таким образом дает пояснения к специфическим понятиям описываемого мира. Этот прием появляется отнюдь не только в литературе фэнтези — он характерен и для научно-фантастической литературы. Так, например, в романе Вадима Шефнера «Лачуга должника» (1979 год), где действие происходит в двадцать втором веке, герой-рассказчик оговаривается следующим образом: «По ходу своего повествования я порой буду повторять некоторые общеизвестные истины и с излишней дотошностью толковать о том, что всем землянам отлично и без меня известно. “Почему?” — спросите Вы. А потому, что труд мой предназначен не только для жителей Земли, но и для иномирян. Издательство известило меня, что в дальнейшем он, возможно, будет астрофицирован. Естественно, разумные обитатели иных планет хуже, нежели мы, знакомы с реалиями земной жизни, и я, считая своим долгом полнее удовлетворить их любознательность, не вправе избегать подробностей, детальных описаний и пояснительных сносок» [Шефнер, 1995, с. 6]. Непосредственно к слову «астрофицирован» дается первая сноска такого рода: «То есть переведен на инопланетные языки». Таких сносок в романе достаточное количество. Здесь автор романа, то есть Вадим Шефнер, очевидно стремится к тому, чтобы создать у читателя впечатление действия, происходящего в будущем, и внутритекстовые объяснения придуманных им понятий такому впечатлению помешали бы — поэтому его персонаж-рассказчик использует форму реального комментария, пригодную во всех возможных случаях, которая сама по себе создает впечатление действия, происходящего в будущем — поскольку делается якобы для «иномирян».

Комментарии такого рода могут появляться и в литературе фэнтези. Однако здесь они чаще имеют другое значение. Автор романа словно выступает в роли исследователя описываемого им мира и комментирует мир, таким образом создавая его — или же намеренно приближая созданный им мир к читателю. Здесь я скажу о двух романах, написанных в недавнее время на русском языке.

Так, в цикле Э. Раткевич из трех романов — «Деревянный меч» (1997), «Рукоять меча» (2000) и «Меч без рукояти» (2001) к романам дается подробный комментарий в конце текста, посвященный истории и мифологии описываемого мира. Типичная словарная статья выглядит так:

**«Изменение реальности.** Совершено Кенетом во время битвы с великим черным магом Инсанной. Не только победив, но и полностью изъав Инсанну из реальности, Кенет изменил ее на восемь веков назад. Помнят о совершенных изменениях только драконы (они по своей природе не способны их забыть), сам Кенет либо люди, которым он почему-либо решил о них рассказать. Подробнее о сути совершившихся изменений см. в романе “Деревянный меч”» [Раткевич, 2002, с. 873–874].

Надо сказать, что сама история «изменения реальности» в романе рассказана очень подробно и представляет из себя ключевой поворот сюжета, поэтому вряд ли этот комментарий необходим читателю для понимания мира. Скорее можно представить себе некую энциклопедию, существующую внутри описываемого Раткевич мира, в котором это текст был бы не комментарием, а словарной статьей — и можно предположить, что такая энциклопедия необходима по авторскому замыслу.

В произведениях Э. Раткевич, как и во многих других произведениях фэнтези, присутствуют реалии, характерные для нашего мира. Однако в своем внутреннем комментарии автор не дает никаких отсылок к нашему миру, оставаясь целиком внутри создаваемого ей мира: «Морион. Черный хрусталь. В империи считается весьма ценным самоцветом, но в ювелирном деле не используется: хотя морион в качестве амулета и обладает кое-какими благими свойствами, но он слишком сильно связан с потусторонним миром, чтобы ради столь малого блага кто-нибудь осмелился надеть украшение с морионом — тем более что его положительные характеристики неспецифичны, и для достижения тех же целей более разумно применить любой другой камень со сходными свойствами, но без его недостатков. Используется в основном черными магами» [Там же, с. 874]. Описание камня приблизительно соответствует обычному значению этого камня в эзотерических трактовках нашего мира. Однако Раткевич добавляет

слова «в империи», полностью перенося реалии в описываемый ею мир и никак не давая понять, что мир «Деревянного меча» как-то соотносится с нашим миром — об этом остается думать читателю.

Надо заметить, что в литературе фэнтези мифология или мистический пласт бытия обычно переплетается с историей мира — это одна из базовых черт фэнтези. Так, в цикле романов В. Камши «Отблески Этерны» главы называются по картам Таро. В авторском комментарии соответствующие карты прокомментированы, дано их приблизительное значение, таким, например, образом: «Высший аркан Таро “Луна”. Символизирует ночь, погружение в потемки души, страхи, заблуждения, тайные враги. Может означать двойственное поведение друзей, необоснованные претензии, повышенную эмоциональность и интуицию, неустойчивый характер. Перевернутая карта (П.К.) означает, что некто прячется за маской, никому нельзя полностью доверять. Иногда означает разоблаченный вовремя обман или неожиданно легко достигнутую цель» [Камша, 2007, с. 81]. Однако кроме этого, в романах дается комментарий к реалиям описанного мира, при этом, замечу, довольно уникальный. Так, например, в главе «Оллария. “Le Roi des Epees” & “Le Neuf des Epees”» романа «От войны до войны» (2005) главный герой описывает вкус и происхождение тех или иных вин, подробно их перечисляя. «Девичья слеза». Это очень сухое вино из гостильской лечуза вянка». И к каждому из них автор дает сноску — тут же, на странице текста: «Ближайший земной аналог — совиньон блан» [Там же, с. 487]. Заметим, что в этом случае автор явно демонстрирует, что находится снаружи текста, наравне с читателем.

Насколько необходим такой комментарий? Представляется, что автор находится рядом с читателем и объясняет, «на что это похоже» из того, что читателю может быть известно — как если бы один человек рассказывал другому занимательную историю, приводя сравнения из известного ему опыта. То есть и в этом случае автор создает понимающего читателя, пользуясь для этого формой автокомментария. Однако это вполне может быть своеобразной игрой с читателем — автор словно и сам смотрит на описываемый им мир как на нечто чужое. Если в случае Э. Раткевич (как и, замечу, Дж.Р.Р. Толкина) можно предположить наличие некоего внутреннего автора, то в романах В. Камши внутреннего автора очевидно нет<sup>4</sup>.

Таким образом о комментариях в литературе фэнтези можно сказать следующее.

<sup>4</sup> Подобного же рода комментарий появляется в известной книге Сю-занни Кларк «Джонатан Стрендж и мистер Норрел» (2004), где часть информации просто выносится автором в сноски.

Комментарий в литературе фэнтези необходим так же, как и в любой другой серьезной литературе, в которой авторский замысел может быть не сразу понятен читателю. На настоящий момент наиболее распространен комментарий, связывающий реалии авторского мира с реалиями нашей истории. Из того, какой комментарий оказывается нужным, видно, что литература фэнтези совсем не относится к разряду развлекательной — как правило, комментаторы обращаются к мистическому, религиозному пласту, истории, истории литературы и т.д. Очевидна также необходимость комментария к философской и религиозной составляющей фэнтези, поскольку практически вся литература фэнтези связана с мифологией, магией или эзотерикой. Однако такой комментарий требует определенной деликатности от комментатора — мы видим, что существует определенный риск подогнать представления автора под свои представления.

Характерной чертой фэнтези является возможность авторского комментария. Можно сказать, что традиция автокомментария идет от «Приложений» Дж.Р.Р. Толкина к роману «Властелин колец», которые, впрочем, не представляют собой именно комментария. С другой стороны, автокомментарий может быть определенного рода игрой с читателем, и в таком случае следует смотреть традицию не только фантастической литературы, но и литературы постмодернизма, для которой игра с читателем характерна. Это напоминает нам о том, что бурное развитие фэнтези хронологически совпадает с появлением постмодернизма, и, несомненно, отчасти обладает его чертами.

И комментарий, и автокомментарий к литературе фэнтези зачастую помогает решить единую задачу — приблизить читательское восприятие к авторскому. При этом наличие автокомментария — и в каком-то смысле комментария переводчиков — показывает, что для литературы фэнтези особенно важно, чтобы ее читали правильно или чтобы между автором и читателем возникало сомыслие.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Большая игра — Большая игра профессора Дамблдора. URL: [http://Samlib.ru/erik\\_a/bi.shtml](http://Samlib.ru/erik_a/bi.shtml) (дата обращения: 01.04.2022).

ГП и философский камень — *Роулинг Дж. Гарри Поттер и философский камень* / пер. с англ. Ю. Максудова. URL: <http://argaman.narod.ru/potter/01.htm> (дата обращения: 01.04.2022).

Камша, 2007 — *Камша В. От войны до войны. Цикл «Отблески Этерны»*. Книга вторая. М.: Эксмо, 2007. 576 с.

А.Л. ГУМЕРОВА. ЛИТЕРАТУРА ФЭНТЕЗИ:  
НЕОБХОДИМОСТЬ КОММЕНТАРИЯ

Лебедева — *Лебедева Е.* Серая книга Нольдор. URL: <http://kemenkiri.narod.ru/bibl.htm> (дата обращения: 01.04.2022).

Раткевич, 2002 — *Раткевич Э.* Деревянный Меч. Рукоять Меча. Меч без рукояти. М.: Изд-во АСТ, 2002. 880 с.

Роулинг, 2001 — *Роулинг Дж.* Гарри Поттер и узник Азкабана. М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2001. 510 с.

Толкин, 2000 — *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин Колец. Трилогия. СПб.: Амфора, 2000. Книга II: Две Башни / пер. с англ. 590 с.

Толкин, 2004 — *Толкин Дж.Р.Р.* Письмо 205 // Письма. М.: Эксмо, 2004. 576 с.

Шефнер, 1995 — *Шефнер В.С.* Лачуга должника. СПб.: Всемирная литература, 1995. 608 с.

Neocortex — Neocortex. URL: <http://neocortex.ru/index/n1.html> (дата обращения: 18.02.2022).

Neocortex: Statute — The International Confederation of Warlocks' Statute of Secrecy URL: <http://neocortex.ru/index/i1.html#International> (дата обращения: 18.02.2022).

The Annotated Hobbit, 2003 — The Annotated Hobbit: Revised and Expanded Edition. The Hobbit, or There and Back Again / annotated by Douglas A. Anderson. L.: HarperCollins, 2003. 414 p.

## ИСТОЧНИК КАК ИСТОЧНИК ЗАБЛУЖДЕНИЯ: «ЗАПИСКИ» И.И. ГОРБАЧЕВСКОГО, КОММЕНТАРИЙ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

**Информация об авторе:** Сергеева Валентина Сергеевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела теории литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru

**Аннотация:** В данной статье рассматривается проблема соотношения документального и субъективного в тех случаях, когда перед исследователем оказывается описание события или конкретного человека, составленное по умолчанию пристрастными лицами или однобоко освещающее предмет описания. Исследовательское «визионерство» Н.Я. Эйдельмана, сочетание исторического подхода и инсайдерского взгляда на некоторые не до конца проясненные моменты восстания Черниговского полка (29 декабря 1825 г. — 3 января 1826 г.), с опорой на полухудожественные (воспоминания современников, не бывших притом очевидцами случившегося) и документальные тексты (следственные материалы) — это авторский метод, который позволяет психологически убедительно реконструировать возможный ход событий и внутреннюю мотивацию участников как бы с точки зрения одного из них. Сюжет переводится из чисто исторической в литературную, даже мифологическую плоскость, что вполне логично, учитывая возникновение в отечественной культуре XX века «мифа о декабристах» в целом; художественные произведения и рассказы отсутствующих ложатся рядом с документом и сами становятся документами, атрибутами «науки о человеке». При наличии массы субъективного и непроясненного (как в случае с Любарским эпизодом), творческая интерпретация текста становится несомненным вариантом его прочтения, а исторический комментарий позволяет содержанию сохранять нравственную актуальность и формировать читательскую позицию по отношению к ключевым героям. В свою очередь, мы, с опорой те же самые материалы, создаем параллельную реконструкцию событий, комментируя не только Горбачевского, чьи «Записки» послужили одним из основных источников для Эйдельмана, но и самого Эйдельмана, создавшего документально-литературный мир «Апостола Сергея».

**Ключевые слова:** комментарий, следственные дела, мемуары, достоверность, декабристы.

## A SOURCE AS THE CAUSE OF CONFUSION: COMMENTARY AND INTERPRETATION ON I.I. GORBACHEVSKY'S NOTES

**Information about the author:** Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: [yogik84@mail.ru](mailto:yogik84@mail.ru)

**Abstract:** This article examines the problem of correlation between documentary and personal when the researcher faces the description of an event or a certain person made by some biased people or dealing with the question single-mindedly. N.Y. Eidelman's research "visionariness", combining an historical approach with the insider view of some unclear moments of the Chernigov Regiment revolt (29 Oct 1825 — 3 Jan 1826) backed by both half-fictional (memoirs of those not having been witnesses to what happened) and documentary (investigation materials) texts, is a method that allows to reconstruct with psychological credibility the possible course of events and inner motives of those taking part in the Revolt as if from a participant's point of view. The plot is transferred from an historical to a literary, even mythological area, that is quite logical considering the development of the "Decembrist myth" in the Russian culture of the 20<sup>th</sup> century; fiction and tales of those staying out of the scene are being posed next to documents and become themselves documents and "human science" attributes. Given that there are a lot of personal and unresolved matters (as it is in the case of the scene in Lubar), the creative interpretation becomes an appropriate variant of its reception, and the historical commentary allows the content to keep ethic actuality and to shape the readers' opinion on the main characters. In our turn, we, by means of the same materials, are working at the parallel event reconstruction, commenting not only Gorbachevsky, whose *Notes* were one of the main Eidelman's sources, but also Eidelman himself, who created the fictional and non-fictional world of *Apostle Sergei*.

**Keywords:** commentary, investigation materials, memoirs, credibility, Decembrists.

Еще не было окончательно доказано,  
Сахалин — остров или нет? Там кончались  
границы человеческого знания и начина-  
лось безграничное воображение...

*Н.Я. Эйдельман. «Апостол Сергей»*

При чтении художественно-документальной литературы нередко возникают два вопроса: в каких случаях художественный компонент оказывается доказательнее документального и допускает ли литература свидетельства «слово отсутствующего свидетеля»? Если текст написан человеком, который не был, буквально, очевидцем тому-то и тому-то, и если исследователь доверяет ему в целом, достаточно ли



этого, чтобы доверять и в частности, в конкретных сценах, где как раз автор-то свидетелем и не был? Максимум, что он мог сделать в таких случаях, это поговорить с подлинными очевидцами (если они были доступны и расположены делиться информацией), либо поступить как создатель чисто художественного текста — достроить, домыслить самостоятельно, имея дело с крупными данными и известными. Если мы не доверяли бы в таком случае, скажем, человеку, дающему показания — доверяем ли мы писателю? И почему?

Достоин ли доверия исследователь и читателя Карамзин — автор «Истории государства Российского»? Карамзин-историк отнюдь не отвергает художественное вдохновение в сфере документального: «История...» по форме — научный труд, но по сути — художественное произведение (и, мы помним, современники ее читали и воспринимали как таковое)<sup>1</sup>. Элемент художественности, очень сильный в «Истории...», сочетается с достоверными историческими фактами. Пушкин считал «Историю» высочайшим образцом словесности, лучшей прозой в литературе. Белинский говорил о «беллетристическом» таланте Карамзина («живой искусный литературный рассказ», «поэма, писанная прозой» и т.д.). В «Истории...» нет вымышленных фабул, автор не сочиняет сюжет, но извлекает его из реальных исторических событий и ситуаций — иными словами, невыдуманные герои действуют в заданных историей обстоятельствах. «История, — писал Карамзин, — не терпит вымыслов». Однако сам он, отрицая «вымысел» и призывая к поиску «действий и характеров», все-таки не обошелся без художественных вкраплений, и критика сразу обратила на это внимание. «Историограф, — писал о Карамзине польский историк Иоахим Лелевель, — старается отгадать чувствования и внутренние побуждения исторических лиц для объяснения происшествий» [Северный архив, 1823, с. 287]. То есть, допустимая область применения творческой фантазии, по Карамзину, — не сюжеты и события, а психология персонажей. Историк не только восстанавливает закономерности исторического процесса, но и устанавливает

<sup>1</sup> Карамзин не был здесь первым — проблема историографии, в том числе в аспекте формирования нужного мнения у читателей, стояла живо и в XVIII в. (труды Татищева, Щербатова и т.д.). Можно сказать, что у истоков метода стоял Федор Эмин со своей «Российской историей», построенной как связный беллетризованный рассказ, в котором герои разговаривали языком восемнадцатого столетия. Карамзин, что характерно, иронизировал по поводу научных качеств этого исторического труда, в частности обвинял автора в ссылках на несуществующие документы, и называл «Российскую историю» самым неудачным «романом» Федора Эмина. См.: [Карамзин, 1851, с. 594–596].

психологические связи между личностными особенностями изображаемых персонажей и судьбой страны.

Под вымыслом Карамзин, таким образом, понимает то, что «нарочно» придумано, а не то, что восстановлено (и в реальности могло быть именно так). *Безапелляционное, с глубоко прописанной психологической мотивацией, обвинение Бориса Годунова в убийстве царевича Дмитрия — это гениальный художественный концепт.* (И как таковой его впоследствии подхватывает Пушкин — и своего «Бориса Годунова» «с благоговением и благодарностью» посвящает Карамзину<sup>2</sup>.) На вопрос «убийца ли Борис?» Карамзин отвечает с уверенностью: да, убийца, поскольку это следует из его природы — именно такой человек, стремясь к власти, должен был убить; такой человек должен был именно убить. Сейчас мы бы, возможно, сказали, что автор «Истории...» создал определенный *психологический типаж*.

Есть разные режимы чтения и отношения к литературе; в определенном режиме текст может не прочитываться и не распознаваться как «документ» (или, напротив, как «художественное произведение»). И «документ», и «литература» — это, во многом, схема, сознательно удерживаемый регистр, который позволяет читателю распознать текст как свидетельство или, наоборот, счесть его плодом художественного вымысла. Восстановить спорную ситуацию во всей ее полноте, иногда вопреки признанному источнику, в ряде случаев помогает лишь подробный историко-литературный комментарий — не только к документам, но и к словам очевидца, в какой бы форме они ни были выражены, и к внутренним «режимам» текста.

Конечно, Карамзин пишет не о событиях, бывших на его памяти; а то, о чем рассказывает декабрист И. Горбачевский в своих «Записках», напротив, извлекается отнюдь не из летописей и хроник<sup>3</sup>. Но, как

<sup>2</sup> «Карамзин очень доволен твоим трагическим занятием и хотел отыскать для тебя Железный Колпак, он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Бориса дикую смесь набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе. Это противоположность драматическая. Я советовал бы тебе прислать план трагедии Жуковскому для показания Карамзину, который мог бы быть тебе полезен *в историческом отношении* (Курсив мой. — В.С.)...» (письмо Вяземского Пушкину от 6 сентября 1825 года). Цит. по: [Пушкин, 1926, т. I, с. 283]. В «Борисе Годунове», кроме того, Пушкин значительно изменил и облик царевича Дмитрия, сравнительно с официальной историей.

<sup>3</sup> И.И. Горбачевский (1800–1869) — член «Общества соединённых славян», участник восстания на Юге (29 декабря 1825 г. — 3 января 1826 г.) Приговоренный к пожизненной каторге, в 1827 году прибыл в Читинский острог, в 1830 переведён в Петровский Завод. С 1839 года жил на поселении. В 1855 году, после смерти Николая I, когда многие оставшиеся в жи-

известно, даже возможность общения с живыми свидетелями не упрощает процесс. Если расставлять информацию по степени достоверности, то, казалось бы, свидетельство непосредственного очевидца должно стоять на вершине шкалы, но недаром существует излюбленное криминалистами выражение «врет как очевидец». Существует эксперимент, подтверждающий так называемый феномен ложной памяти. Участникам опыта рассказали в подробностях сюжет, якобы прошедший несколько месяцев назад в телевизионных новостях. Хотя на самом деле такой сюжет в новостях не показывали, 20 процентов испытуемых «вспомнили» его и даже дополнили рассказ недостающими, на их взгляд, деталями<sup>4</sup>.

Есть один исторический эпизод, который нашел свое отражение в «Записках» Ивана Горбачевского, посвященных, в том числе, восстанию Черниговского полка в начале января 1826 года. Описываемая Горбачевским ситуация такова: 27 декабря 1825 года (т.е. уже после событий в Петербурге) в местечко Любар, где находится в это время командир Ахтырского гусарского полка Артамон Муравьев, один из активных участников тайного общества, приезжают Сергей и Матвей Муравьевы-Апостолы. Вслед за ними прибывает Михаил Бестужев-Рюмин, с известиями о том, что бумаги братьев взяты и по пятам идет погоня. Дальнейшее у Горбачевского изложено достаточно подробно:

— Мы умрем в самую пору, — возразил Матвей [предлагая покончить жизнь самоубийством. — В.С.], — подумай, брат, что мы четверо главные члены, и что своею смертью можем скрыть от поисков правительства менее известных.

— Это отчасти правда, — отвечал С. Муравьев, — но однако же еще не мы одни главные члены Общества. Я решился на другое. Артамон Захарович может переменить вид дела.

вых декабристы, воспользовавшись амнистией, уехали в европейскую часть России, остался жить в Петровском Заводе. «Записки» Горбачевского впервые были опубликованы в 1882 году в «Русском архиве» П.И. Бартенева как «Записки неизвестного из Общества соединённых славян». Они считаются одним из основных источников документальных сведений о восстании декабристов.

<sup>4</sup> В известном советском научно-популярном фильме «Я и другие» (1971), состоящем из ряда социально-психологических экспериментов, сходный феномен продемонстрирован в эпизоде «Нападение». Сидящим в аудитории студентам лектор объясняет, что показаниям свидетелей не следует доверять, так как людям свойственно ошибаться; внезапно врываются несколько человек, которые хватают и уносят лектора. Это, разумеется, инсценировка; вернувшийся невредимым преподаватель просит студентов описать случившееся.

И обратясь к Артамону Муравьеву, он предложил ему немедленно собрать Ахтырский полк, идти на Траянов, увлечь за собою Александрийский гусарский полк (так, как прежде и обещал Артамон Муравьев), явиться нечаянно в Житомир и арестовать всю корпусную квартиру. Не ожидая ответа от Артамона, С. Муравьев вслед за сим написал две записки: одну — к Горбачевскому, другую — к Спиридову и Тютчеву, в коих уведомлял их о начале восстания и приглашал к содействию, назначив Житомир сборным пунктом. Отдав сии записки Артамон Муравьеву, он просил его убедительно отправить их тотчас с нарочными. Артамон, взяв от него сии записки, после некоторого молчания начал говорить о невозможности восстания и, между прочими отговорками, сказал:

— Я недавно принял полк и потому еще не знаю хорошо ни офицеров, ни солдат, мой полк не приготовлен еще к такому важному предприятию: пуститься на оное — значит заранее приготовить неудачу.

Ротмистр Семичев, который пришел к Артамону Муравьеву за несколько минут <кажется так> до приезда Бестужева, при таком ответе своего командира о расположении полка не мог воздержаться от возражения.

— Я думаю совершенно противное, г. полковник, — сказал он, — в этом случае нужна решительность и сильная воля; если вы не хотите сами говорить с офицерами и солдатами, то соберите полк в штаб-квартиру и остальное нам предоставьте.

Замечание Семичева пробудило надежду в сердце Муравьева, его просьба приняла вид требования, представляя будущность, ожидающую членов Общества; от требования он перешел к упрекам, но Артамон Муравьев не хотел и слышать о возмущении.

— Я сейчас еду, — сказал он с жаром, — в С.-Петербург к государю, расскажу ему все подробно об Обществе, представлю, с какой целью оно было составлено, что намеревалось сделать и чего желало. Я уверен, — продолжал он, — что государь, узнав наши добрые и патриотические намерения, оставит нас всех при своих местах, и верно найдутся люди, окружающие его, которые примут нашу сторону.

При сих словах он сжег на свечке записки, писанные Сергеем Муравьевым к славянам.

С. Муравьев потерял терпение.

— Я жестоко обманулся в тебе, — сказал он с величайшею досадою, — поступки твои относительно нашего Общества заслуживают всевозможные упреки. <...> После сего я прекращаю с тобою знакомство, дружбу, и с сей минуты все мои сношения с тобою прерваны.

После минутного молчания С. Муравьев еще раз попытался уговорить Артамона Муравьева, написал новую записку в 8-ю бригаду и, отдавая ее Артамену, сказал с выражением горести:

— Доставь эту записку в 8-ю бригаду; это последняя моя к тебе просьба; одна услуга, которую я смею от тебя ожидать.

Артамон Муравьев взял записку и, казалось, тронутый просьбами своего родственника и сочлена, соглашался доставить оную славянам, но лишь только С. Муравьев уехал, он ее уничтожил, как и прежние. Славяне после сетовали на С. Муравьева и именно за то, что он из Любара не дал им никакого известия, и впоследствии только узнали причину непонятого его молчания<sup>5</sup>.

И. Горбачевский свидетелем описываемых событий не был.

Тем не менее, «Записки» Горбачевского — несомненно, источник сведений о восстании, и источник ценный, в том числе благодаря обилию подробностей (но в тех случаях, когда автор не был очевидцем, именно подробности-то ему и приходится додумывать, по своей воле заставляя участников размышлять и говорить, как это делают авторы исторических романов). Однако как же быть, если в источник, по той или иной причине, вкралась неточность, вошедшая затем в исследовательский канон как нечто неоспоримое, хоть из-за безусловного доверия к автору, хоть из-за невозможности верификации?

Оговоримся здесь, что дополнительные трудности при интерпретации «Записок» до некоторой степени создает сама эпоха — есть прочная традиция беллетризованной (и «политизированной», и «нравоучительной») истории; есть традиция построения вторичного мира на основе, во-первых, личного читательского опыта и, во-вторых, общего культурного кода (например, античного). Наконец, в это же время активно бытует (и теоретически осмысливается) жанр литературного анекдота — «краткой повести», по определению Н.И. Греча, с претензией на подлинность события и достоверность рассказа<sup>6</sup>. Следует помнить, что целый клубок человеческих отношений способен вырасти и развиваться из убедительного авторского «вброса». В этом можно убедиться, взяв хотя бы «Записки о моей жизни» вышеупомянутого Н.И. Греча, ярко обрисовавшего культурный фон первой поло-

<sup>5</sup> Здесь и далее цит. по: [Горбачевский, 1963].

<sup>6</sup> Не случайно новелла Ф. Булгарина «Военная шутка» (с подзаголовком «Невымышленный анекдот») была опубликована в «Полярной звезде» за 1823 г. вместе с повестями А. Бестужева «Вечер на бивуаке» и «Роман и Ольга» и историческими думами К. Рылеева.

вины XIX века, с неизбежными литературно-салонными сплетнями<sup>7</sup>. Возможный комментарий к Горбачевскому (который, в свою очередь, спустя много лет разъясняет и комментирует события конца 1825 года) неизбежно становится и комментарием к литературным контекстам. И это блистательно проиллюстрировал Эйдельман, о чем ниже.

Итак, как же вспоминают об упомянутых событиях непосредственные участники?

На следствии Артамон описывает события 27 декабря так:

Разговор был между нами относительно 14 декабря в Петербурге, оне мне сообщали известия, слышанные ими; вот что занимало нас до приезда Бестужева Рюмина и нисколько не было тогда в помышлении Муравьева Апостола сделанное им возмущение в Черниговском полку, и не полагаю чтоб Швейковский и Тизенгаузен разделяли бы предприятие его. <...> Решался Муравьев остаться у меня и если по следам его за им приедут, отдаться в руки, убеждая брата своего Матвея и Бестужева ехать, на что те не соглашались, и я имянно сказал, что если бы я искал себя спасти, то должен бы был их арестовать, но этого не сделаю, а я же предложил им всем вместе ехать; придумать холоднокровно дорогою, что предпринять на будущее время, и стараться изведать, точно ли бумаги его взяты, без приказания его взять... Бестужев обратился ко мне и говорит: ты верно не отстанешь с полком, говоря то, что ты говорил, и предлагая, что ты предлагал. Тут-то я почувствовал и не в первой раз следствия преступных слов и вместе увидел, что говорил то, чего не мог выполнить; но... дабы не покраснеть пред ими, открыв себя, я новым преступлением сделался виновным, обещая содействие [Дело А.З. Муравьева, 1954, с. 110].

То есть: Артамон Муравьев на предложение поднять полк отвечает, по его собственным словам, *согласием*, хотя в дальнейшем и оговари-

<sup>7</sup> Заметим, что Греч в «Записках» оставляет своего рода *этический* комментарий к воспоминаемой им эпохе: «Буду щадить своих ближних сколько возможно, но пощада эта будет ограниченная, — предупреждает он на первой же странице. — Слабости людей, невольные их прегрешения, свойственные всякому человеку, — имеют право на умолчание их; но пороки гласные и вредные, подлость, коварство, злоба, лицемерие, неблагодарность, мстительность должны быть изобличены и тем самым наказаны.

Мне возражат: об умерших должно говорить только... Только правду! — прерву я вашу речь. Выставляя и карая порок, чту и возвышаю добродетель. Не один нынешний или будущий мерзавец (а на таковых всегда и везде большой урожай), читая описание душевных качеств и дел подобного себе во время оно, призадумается и, может быть, сделает одной подлостью менее. Довольно будет и этой пользы от моих записок». Цит. по: [Греч, 2000, с. 6].

вается старательно, что он это сделал только «из тщеславия» и ради того, чтобы его оставили в покое.

Братья Муравьевы-Апостолы в своих показаниях описывают эту ситуацию достаточно сдержанно:

Менее четверти часа по прибытии нашем, приехал Бестужев и известил нас, что ночью с 24 на 25-е Декабря. Гебель сопровождаемый жандармским офицером пришел к моему брату, который взял все бумаги и книги как мог найти и что поехал в Житомир. Мой брат решил отправиться тотчас, чтобы отклонить от нашей двоюродной сестрицы [В.А. Муравьевой, жены А.З. Муравьева. — В.С.], которая была нездорова, нечаянность нашего арестования у ней (Матвей Муравьев-Апостол) [Дело М.И. Муравьева-Апостола, 1950, с. 203].

В Любаре, по приезде моем, вскоре прибыл Бестужев с известием, что приехали меня арестовать и бумаги уже взяли. Тогда решились мы прежде бежать, но после отправились в полк с намерением оной собрать начатое действовать. Через час же после прибытия нашего к Ар. Муравьеву приехал туда же Бестужев с известием, что приезжали в Васильков забрать нас. Вследствии сего и чтобы избавить А.Муравьева от всякой ответственности, мы решились сейчас ехать от него, но без всякого положительного намерения начинать действие, что и сам А. Муравьев должен припомнить. <...> Что же касается до содействия полков, то в рассуждении Ахтырского мог я иметь хоть какую надежду, по Ар. Муравьеву, в рассуждении же Александрийского я никакой иметь не мог... (Сергей Муравьев-Апостол) [Дело С.И. Муравьева-Апостола, 1927, с. 285].

Как видно, ни о каком предложении поднять полк (и, следовательно, об отказе и ссоре) в показаниях Матвея и Сергея Муравьевых-Апостолов в принципе не идет речи, а Сергей напрямую даже отрицает какое-либо «положительное намерение», видимо, не желая усугублять и без того тяжелую ситуацию. Быть может, описывая случившееся 27 декабря у него дома, А.З. Муравьев зачем-то солгал следствию, объявив, что в ответ на предложение вывести полк (кем бы оно ни было сделано) он ответил согласием, тогда как в реальности он отказал кузену? Но это ложное показание мало того что было ни для чего не нужным, оно еще и утяжелило бы его собственную вину, и без того значительную. Гораздо понятнее, когда подследственный лжет, чтобы облегчить свою участь или чтобы снять часть вины с близкого человека; но кузены Муравьевы уже не в тех отношениях, чтобы отводить удар друг от друга...

Из показаний Михаила Бестужева-Рюмина явствует, что, во-первых, предложение было, во-вторых, Артамон Муравьев согласился содействовать (пускай с оговоркой «если мы выступим» — но эта оговорка, кажется, не особенно смущает участников разговора: в самом деле, трудно вести полк, не зная куда и зачем), и, в-третьих, подмогу из Любара ждали вплоть до разгрома восстания (3-го января), не зная, что Артамон Муравьев был арестован в Бердичеве в ночь на первое.

В ночь с 25 на 26 декабря прибыли жандармы, чтобы взять Муравьева [Сергея. — В.С.], но он был в Любаре. Я поехал к нему. Мы с ним говорили о том, что делать. Поднять на местах расквартированных неподготовленные войска было делом трудным. Хотя Ар. Муравьев обещал присоединиться к нам, если мы выступим, но расстояние, которое необходимо было покрыть для достижения этого соединения, было велико. Полки, которые встречались на нашем пути, не были нашими. Все эти обстоятельства нас обескуражили, и мы решили скрыться (Михаил Бестужев-Рюмин) [Дело М.П. Бестужева-Рюмина, 1950, с. 47].

Итак: Сергей утверждает, что прибывшие решились уехать из Любара без всякого намерения начинать действия. Матвей еще более лаконичен: «брат решил отправиться тотчас» (предлог — чтобы не быть захваченными в Любаре). Наконец, Бестужев упоминает об обещании Артамона Муравьева присоединиться и даже как будто оправдывает его: *«но расстояние... было слишком велико»*. Вероятно, в ответ на предложение вывести полк (было ли оно сделано Сергеем Муравьевым-Апостолом или Бестужевым) А.З. Муравьев действительно ответил согласием, пускай с некоторыми оговорками, главная из которых — *«если мы выступим»*. Полного разрыва, как это описано у Горбачевского, скорее всего, в тот день не произошло. Однако именно версия «Записок» во многом предопределила отношение к А.З. Муравьеву, наряду с другим текстом документально-художественного характера — «Белой Церковью» Ф.Ф. Вадковского. У обоих авторов Артамон Муравьев практически напрямую назван одним из виновников неудачи восстания на Юге.

Если вдуматься, во всей этой ситуации есть один по-человечески важный нюанс, который всерьез меняет ракурс «картинки». «Не обещал — и не прислал помощь, хотя ждали и надеялись, что одумается» (как это описывает Горбачевский); «обещал — но не прислал» (как это, видимо, было для Сергея Муравьева, не знавшего, напомним, об аресте двоюродного брата)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Неизвестно, узнал ли в ходе следствия Сергей Муравьев-Апостол, что Артамон Муравьев и не смог бы прийти к нему на помощь.



Известный писатель и историк Н.Я. Эйдельман в «Апостоле Сергее» комментирует рассказ Горбачевского: «Как восстановил Иван Горбачевский последовавшую затем сцену? Ведь из четырех ее участников двое вскоре погибнут, одного надолго изолируют от друзей, и только Артамона можно было в Сибири расспросить, но факты таковы, что Артамон вряд ли захотел бы вспоминать... И тем не менее, оставляя на совести автора некоторые подробности, историки уверены в большой правдивости рассказа»<sup>9</sup>. В этих словах чувствуется презумпция виновности: «факты таковы», «вряд ли захотел бы вспоминать». Это — степень уверенности, которая возможна только в том случае, если Горбачевский прав безусловно. Но то, что автор называет здесь фактами, — скорее, постфакты (что Сергей Муравьев третьего января под Ковалевкой в итоге остался без поддержки кавалеристов, на которую рассчитывал). Логика комментатора идет от обратного: не «достоверен ли Горбачевский», а «виноват ли Артамон Муравьев в Любаре», и если мы принимаем, что виноват, значит, остается только «восстановить», как именно. А мы, вслед за автором, принимаем<sup>10</sup>.

«Апостол Сергей» — комментарий или определенный опыт интерпретации? Во всяком случае, это, несомненно, удавшийся опыт создания «поэтической истории», которая встраивает реальные исторические события в поэтический контекст других событий, включая эпос и Библию. Эйдельман дает пояснительные замечания к тексту Горбачевского, приводит свои рассуждения, толкования, исходя из психологически убедительного достраивания ситуации — в буквальном смысле слова, это и *есть* комментарий (com-memini, со-воспоминание)<sup>11</sup>. Психологическая достоверность происходящего, которая выводит на этическую проблематику, пробуждает определенные чувства и в читателе, вынуждая его подключаться к процессу со-воспоминания, комментаторского со-творчества<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Здесь и далее цитаты из «Апостола Сергея» приведены по изданию: [Эйдельман, 1980].

<sup>10</sup> Следует заметить, что в этой истории есть очень характерное слепое пятно: записка Сергея Муравьева-Апостола к артиллеристам, которую, согласно показаниям Артамона Муравьева и «Запискам» Горбачевского, уничтожили, **подшита в следственном деле Горбачевского**. Тем не менее, для историков она продолжала оставаться «уничтоженной». За информацию об этой записке я благодарю современных исследователей Р. Добкач и Н. Соколову.

<sup>11</sup> Хотя вектор движения здесь определить непросто. От текста Горбачевского к реальному историческому эпизоду? От реального исторического эпизода к Горбачевскому?

<sup>12</sup> «Нечто авторское, изобретенное, вымышленное» — таковы значения слова *commentum* в классической латыни.

Это — комментарий к событиям, о которых мы почти ничего не знаем на самом деле, но можем «дистраивать», если располагаем архивными материалами и знанием исторической ситуации, а также способны сочетать нашу собственную логику с внутренней логикой конкретных исторических лиц, в той мере, в какой мы умеем ее реконструировать, пережить, прочувствовать. Изложение Декабрьских событий всегда представляет определенную историческую — и личную — концепцию. Трудно спорить с тем, что декабристский миф служил и служит средством направления общественного мнения, а история используется для того, чтобы формировать современность. Вероятно, так это было и для Эйдельмана, и для тех, кто в 70–80-е гг. XIX в., когда это стало возможно и поощряемо, публиковал в «Русском архиве» многочисленные воспоминания и «записки» декабристов. Мы имеем дело, по сути, с отражением отражения: реально существовавшие люди превращаются сначала в объекты следственных дел, а потом в героев литературно-мемуарных произведений, собственных и чужих. Особняком стоит вопрос, можно ли опираться на следственные дела как на источник<sup>13</sup>. Этот миф вообще почти не существует в чистом виде, декабристов как таковых *мы не знаем*, во всяком случае не знаем *многих*. Воспоминания, следственные дела, даже письма (особенно если есть подозрение, что к публикации они были отредактированы авторами либо душеприказчиками) — все это, так или иначе, призма. Повезло исследователю, если от человека, судьбой которого он занимается, остался хотя бы личный архив; а если архива нет или он сохранился не целиком, так что в уцелевших письмах полностью отсутствуют упоминания о некоторых важных событиях? Если опираться приходится только на чужие слова, чужие пересказы?

Книги Эйдельмана трудно отнести к какому-то определенному жанру — их называют и научно-художественными, и научно-популярными, и исторической беллетристикой. «Их жанр более точному определению, чем “историческая проза Эйдельмана”, наверное, вообще не поддается»<sup>14</sup>. Споры о специфике его сочинений продолжаются до сих пор, но, вероятно, справедливым будет сказать, что Эйдельман — достойный продолжатель художественно-документального метода Карамзина. В том смысле, что в отсутствие

<sup>13</sup> Сошлюсь здесь на статью Е.В. Ивановой «Следственные дела как биографический источник». Статья входит в коллективный труд «Биография в истории культуры» (М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 472–493).

<sup>14</sup> Эти слова Н.Я. Эйдельмана приведены по изд.: [Порудоминский, 1990].

«чистого» (нарочитого) вымысла как организующего принципа повествования он достигает художественного эффекта, перерабатывая исторические реалии и при необходимости реконструируя их на основании психологической убедительности, литературной традиции и — быть может, справедливо будет сказать — личного визионерства<sup>15</sup>. Только так — живя в героях и объединяя их авторской установкой — удастся соединить личное и творческое, литературное и научное.

«Это, как известно, является законом литературным, но что же делать, если жизнь, история представляют невыдуманные художественные детали!»<sup>16</sup>

Слова Ивана Горбачевского, независимо от того, как их воспринимать, — это исторический факт, нуждающийся в объяснении. По сути, историк Эйдельман провозглашает историческую достоверность *воображения*, возможность домыслить так, что восстановленное окажется не просто логически убедительным, но подлинным и правдивым. Это (без малейшей иронии) очень эффективный метод — восстановление ситуации глазами тех, кто в ней участвовал, буквально воскрешение чужой памяти. Нужно иметь в виду одно: восстанавливаемая точка зрения не может быть универсальной, всеобщей, она всегда кому-то принадлежит. И в случае с изложенным в «Апостоле Сергее» — *это точка зрения Сергея Муравьева-Апостола, который считает Артамона Муравьева предателем*. Эйдельман не называет рассказ Горбачевского «предположением» или «версией» и не отвечает на собственный вопрос — «Как восстановил Иван Горбачевский последовавшую затем сцену?» — оставляя его риторическим. Ответ на него парадоксальный: не «восстановил таким-то способом», а «да, восстановил». «Историки уверены в большой правдивости рассказа», и нам остается сделать вывод: Горбачевский рассказал именно то, что было; во всяком случае, если он и ошибся, то в *незначительных* деталях.

Вообще Горбачевский — «свидетель», с которым историкам уже приходилось входить в столкновение, если не в прямой конфликт. Н.Я. Эйдельман первым среди советских историков признал истинным утверждение Горбачевского о существовании запрета для членов Южного общества поддерживать знакомство с Пушкиным.

<sup>15</sup> Однако здесь же они и расходятся; Карамзин пытается осмыслить историю и себя как продукт этой истории, Эйдельман, по сути, пишет автобиографическую прозу, визионерски отождествляя себя с одним из героев.

<sup>16</sup> Цит. по: [Порудоминский, 2014].

При этом Эйдельман объяснял решение Верховной Думы клеветническими измышлениями о Пушкине, дошедшими до М.П. Бестужева-Рюмина и С.И. Муравьева-Апостола через Александра Николаевича Раевского, одесского знакомого поэта. В качестве аргумента, указывающего на то, что Александр Раевский клеветал на поэта, Эйдельман, вслед за Т.Г. Цявловской, приводит *стихотворение* Пушкина «Коварность» (1824), где, по мнению ученого, строки «Но если сам презренной клеветы // Ты про него невидимым был эхом» указывают на Раевского [Цявловская, 1974, с. 46; Эйдельман, 1979, с. 143–168]. Общепринятой эта гипотеза не стала, хотя Ю.М. Лотман также считал, что причиной «вопиющей несправедливости» Горбачевского в отношении Пушкина послужили «слухи из третьих рук». Впрочем, поведение Пушкина в Одессе (а до того в Петербурге и в Кишиневе), как известно, имело настолько эпатажный характер, что для разрыва отношений с поэтом могло и не потребоваться ничьих дополнительных «измышлений».

В отсутствие прямых объяснений — психологически убедительные слухи, совпадения, случайные обстоятельства, наконец, стихотворение в качестве аргумента. Эйдельман совершает перевод исторического свидетельства в художественную плоскость, с требованием той же степени доказательности, которая требуется от художественных произведений. Она не *меньше*, она *иная*: для достоверности художественному произведению нужна определенная внутренняя логика, развитие сюжетных линий, убедительный баланс персонажей и т.д.

При внимательном чтении документов, в первую очередь показаний участников разговора 27 декабря в Любаре, появляется почти детективная интрига — «свидетель, которого не заметили». Это — ротмистр Семичев, о котором не упоминают в своих показаниях ни братья Муравьевы-Апостолы, ни Михаил Бестужев, ни Артамон Муравьев... и не упоминает Эйдельман<sup>17</sup> — хотя имя Семичева называет Горбачевский, чьи «Записки» служат для Эйдельмана одним из основных источников. Но если для Горбачевского логично назвать Семичева (по причинам, о которых будет сказано чуть ниже) — притом он оговаривается: «кажется, так» — то для Сергея Муравьева-Апостола, чью точку зрения последовательно восстанавливает Эйдельман, присутствие Семичева не имеет уже ровно никакого значения...

<sup>17</sup> Точнее, утверждает, что никакого Семичева и не было: «ведь из **четырёх**... участников двое вскоре погибнут, одного надолго изолируют от друзей». Четверо участников — это братья Муравьевы-Апостолы, Артамон Муравьев и Михаил Бестужев-Рюмин.

Кроме Горбачевского, о Семичеве упоминают Вадковский и неизвестный комментатор к Вадковскому (предположительно — Матвей Муравьев-Апостол, имевший возможность после амнистии 1855 г. ознакомиться с мемуарами бывших соратников). По собственному признанию Семичева во время следствия, он вышел из комнаты до того, как начался серьезный разговор, и ничего «крамольного» не слышал, кроме обрывка беседы о том, что «бунта не умели сделать». Однако из «Записок» Горбачевского и комментариев к мемуарам Вадковского («Белая Церковь») картина складывается чуть ли не противоположная — что Семичев активно убеждал Артамона Муравьева действовать, что его слова «пробудили надежду» в душе Сергея Муравьева-Апостола и т.д. Конечно, можно сказать, что никакого противоречия на самом деле нет: на следствии человек (что логично) преуменьшил свое активное участие, а потом, в более спокойной обстановке, рассказал, как всё случилось в действительности. Но проблема в том, что, во-первых, никакого «потом» с участием Семичева не было: ни на каторгу, ни в ссылку он не попал и с бывшими «однодельцами» более не контактировал. А во-вторых, из четырех *непосредственных* участников разговора о присутствии пятого, хоть в каком-нибудь формате, на следствии не вспоминает *никто вообще*. Семичева как будто нет в этот момент в комнате; нет и никакого упоминания о подаваемых им репликах (если они звучали) — довольно бурных, если верить Горбачевскому и Вадковскому, и напрямую адресованных главным действующим лицам. Сам факт его присутствия всплывает только в собственных показаниях Семичева — и в позднейших воспоминаниях, написанных по сведениям «из третьих рук»<sup>18</sup>.

Мы, возможно, не восстановим со стопроцентной достоверностью, как развивались события на самом деле. Теоретически, после разгрома восставшего Черниговского полка третьего января 1826 г. те, кто еще не был арестован, имели шанс встретиться, например в Житомире, и поговорить о недавних событиях (в Житомире до ареста совершенно точно был Горбачевский и еще некоторые декабристы-«южане»). Таким образом, чисто теоретически Семичев мог пересечься «на нейтральной территории» с Горбачевским, Андреевичем (двумя днями позже Сергея Муравьева-Апостола полу-

<sup>18</sup> Так, «Белая Церковь» Ф.Ф. Вадковского составлена на основании рассказов трех участников событий (штабс-капитана В.Н. Соловьева, подпоручика А.А. Быстрицкого и прапорщика А. Е. Мозалевского), из которых также ни один не присутствовал при разговоре 27 декабря в Любаре. См. подробнее: [Оксман, 2008, с. 215–228].

чившим от командира Ахтырского полка прямой отказ содействовать) и другими «южанами». Если дело и вправду обстояло так, то, вероятно, из обрывочного рассказа незаметного очевидца, о котором забыли все присутствующие, и некоторых дополнительных сведений, не связанных с событиями 27-го декабря напрямую, но вполне укладывающихся в общую картину, выросла наиболее психологически убедительная версия случившегося. Парадокс: если бы Горбачевский в своих «Записках» откровенно «восстанавливал» ситуацию при помощи творческого воображения, у него могла бы получиться более вероятная правда, чем при использовании совокупного свидетельства нескольких абсолютно реальных, но по-своему пристрастных лиц (Семичева, ушедшего с половины разговора, или раздосадованного отказом Андреевича).

Иными словами, совмещение живых людей в реальных обстоятельствах, возможно, и создало для автора «Записок» ситуацию, почти противоположную той, что реконструируется по показаниям непосредственных участников. *Артамон Муравьев не прислал помощь (это факт), он ответил отказом тому, кто обратился к нему после приезда Сергея Муравьева-Апостола (это тоже факт), значит, нужно восстановить, что предшествовало двум этим фактам, которые сами по себе имеют в глазах повествователя знак «минус».* И именно эта ситуация легла в текст Горбачевского как чисто художественный эпизод, поскольку по своей художественной достоверности она соответствовала внутренней логике развития сюжета и литературному канону (если есть герой, должен быть и антагонист). Горбачевский сам задает литературный модус восприятия своих «Записок», строя их по законам художественного произведения и дописывая пространные, на несколько страниц, диалоги героев, как романист — Эйдельман «ловит» этот творческий посыл и усиливает.

Историк положился на внутреннюю достоверность того, что было реконструировано — не очевидцем, но по словам очевидца; литературная и психологическая доказательность оказалась сильнее — и, по сути, важнее — исторической. Стихи и «свидетельства из третьих рук» ложатся бок о бок с документом и сами становятся документами, атрибутами «науки о человеке», пользуясь собственным определением Н.Я. Эйдельмана. Проницательность историка сродни проницательности поэта. «И как ни опасно вымышлять, домышлять, переводить стихи на мемуарный язык, но, думаем, с должной осторожностью, — можно, нужно» [Эйдельман, 1987]. Комментарий самого Эйдельмана к сцене в Любаре — литературный, из эпоса (и очень неоднозначный, сам по себе требующий комментария).

Нечто, имеющее прямое отношение к спору братьев в Любаре, происходит в великой древнеиндийской поэме «Махабхарата». Между одним и другим — тысячи лет и тысячи верст, громадная культурная и историческая пропасть. Тем интереснее...

Накануне великой битвы знаменитый богатырь Арджуна засомневался в ее целесообразности, хотя много лет дело шло именно к этому междоусобному столкновению. Целых 18 глав Арджуна делится своими сомнениями с богом Кришной.

Герой ждет, что бог, так высоко ценящий мудрость и добро, согласится с ним и поможет отвратить кровопролитие. Однако Кришна опровергает Арджуну.

Кришна: Итак, на дело направь усилие, о плодах не заботься...

Арджуна: Если ты ставишь мудрость выше действия, то почему к ужасному делу меня побуждаешь?

Кришна: Неначинающий дел человек бездействия не достигает. И не таким отречением он совершенства достигнет... Свой долг, хотя бы несовершенный, лучше хорошо исполненного, но чужого. Лучшее — смерть в своей дхарме, чужая дхарма опасна...

Дхарма — здесь путь, судьба [Эйдельман, 1980].

Но Арджуна в конце концов принимает бой, а братьев 27 декабря в Любаре, в буквальном смысле, не двое, а трое. Кто здесь Арджуна — сомневающийся Матвей Муравьев-Апостол или Артамон Муравьев? Но это и неважно; важно то, что ссора и соперничество братьев — архетипический сюжет, равно как и вынужденное (роком, судьбой и т.д.) столкновение с кровными родичами, которое можно принять или не принять, непоправимо изменив тем самым множество судеб. Кроме мифологического, Эйдельман задает еще один мощный литературный контекст прочтения целого — библейский — используя возможности, заложенные Горбачевским (и Матвеем Муравьевым-Апостолом — в «Восстании Черниговского полка»<sup>19</sup>). По сути, это откровенно выражено в заглавии книги — «Апостол Сергей».

Кажется, будто ожил тот язык — и снова в крестовый поход на басурман зовет новый Апостол, глаголящий во имя господне. Сергей Муравьев и Бестужев-Рюмин приготовили цитаты из Ветхого и Нового

<sup>19</sup> Эти воспоминания М.И. Муравьев-Апостол продиктовал, после того как в «Русском Архиве» (1871 г., № 1) были опубликованы документы, посвященные восстанию Черниговского полка. В том же году воспоминания М.И. Муравьева-Апостола были напечатаны в «Русском Архиве» (1871 г., № 6, с. 229–238).

завета, которыми можно обосновать революцию, и дух древней проповеди захватывает их самих. Давно известно, что по многих великих восстаниях и походах, имевших вполне рациональные, понятные исторические причины, все же последним толчком к взрыву была не логика, а чувство, порой — мистика, даже шаманство, заставлявшие забывать доводы против, да и доводы за... И вот уж движутся тысячи крестоносцев за Петром-Пустынником, десятки тысяч немцев реформируют веру, не углубляясь в тонкости захватывающей проповеди Лютера. Показывает «царские знаки» на груди и увлекает казаков сладостным обманом Емельян Пугачев.

Неважно кто — пророк или разбойник, Петр-Пустынник, Лютер или Пугачев. Главное — способность поднять, увлечь и повести за собой в едином мистическом порыве.

Барон Соловьев в последний день 1825 года видит сцену из древней Руси или древнего Рима: три брата [Сергей и Матвей Муравьевы-Апостолы и девятнадцатилетний Ипполит, покончивший с собой после разгрома восстания. — В.С.], словно братья Горации, храм, молебен, свобода...

Указание на древнюю Русь или древний Рим здесь, по сути, авторская условность, минимально необходимый фон для того, чтобы произошел переход в художественный регистр и, собственно, состоялось читательское узнавание. В какой конкретно исторической реальности происходит описанная сцена — древнеримской, древнерусской, библейской или «последнего дня 1825 года» — неважно ни барону Соловьеву, ни читателям; гораздо важнее совпадение читательского опыта. Трое братьев — в первую очередь, маркер литературной (или, точнее сказать, нарративной, поскольку и до-литературной тоже) реальности. Во всяком случае, так обстоит дело с братьями Горациями, которые, в отличие от неопределенных героев древней Руси, названы здесь напрямую. Барон Соловьев, вероятно, видит трех братьев варяжской легенды — Рюрика, Синеуса и Трувора — в изложении Карамзина<sup>20</sup> или сцену из трагедии Корнеля «Гораций». На русском языке «Гораций» прошел впервые в 1817 г. и, по воспоминаниям современников, имел замечательный успех.

<sup>20</sup> «Братья, именем Рюрик, Синеус и Трувор, знаменитые или родом или делами, согласились принять власть над людьми, которые, умев сражаться за вольность, не умели ею пользоваться». Цит. по: [Карамзин, 1988, т. I, с. 69].



Что именно видит читатель, предоставляется решать ему самому, на основании собственного читательского опыта и способности к воображению.

Древняя и страшная ситуация: герой, его пылкий и верный друг, робкий, хотя и искренний сторонник, предатель. Христос, Иоанн, Петр. Сергей Муравьев-Апостол, Михаил Бестужев, Матвей.

22. И, отозвав Его, Петр начал прекословить Ему: будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобою!

23. Он же, обратившись, сказал Петру: отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн! потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое.

24. Тогда Иисус сказал ученикам Своим: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною,

25. ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее...

(Матф. 16:22–25)

Горбачевский:

Но сие действие было непродолжительно: его брат Матвей много вредил ему. Не имея ни твердости в характере, ни желания жертвовать всем для достижения цели, этот человек, со своею детскою боязнью, своими опасениями, смущал С. Муравьева и отнимал у него твердость духа. После каждого разговора с братом С. Муравьев впадал в глубокую задумчивость и даже терялся совершенно. Офицеры, заметя сие, старались не оставлять Матвея наедине с братом и даже хотели просить С. Муравьева, чтобы он удалил его от полка.

Матвей Муравьев-Апостол (и эти строки в «Апостоле Сергее» цитирует Эйдельман):

Надежда, что восстание на юге, отвлекая внимание правительства от товарищей-северян, облегчит тяжесть грозившей им кары, как бы оправдывала в его глазах отчаянность его предприятия; наконец и то соображение, что, вследствие доносов Майбороды и Шервуда, нам не будет пощады, что казематы те же безмолвные могилы; все это, взятое вместе, посеяло в брате Сергее Ивановиче убеждение, что от предприятия, по-видимому безрассудного, нельзя было отказаться и что настало время искупительной жертвы [Декабрист М.И. Муравьев-Апостол, 1922].

И, наконец, Эйдельман, уже напрямую:

Сергей Муравьев не мог, вернее не хотел, подкрепить чудом свое Апостольство.

Художественная логика требует убедительного завершения. Если есть Иоанн и Петр, должен быть Иуда.

Эйдельман:

Узнав об этом, офицеры Черниговского полка решили (или сделали вид, что решили), будто приезжавший [в ночь на 3-е января, накануне разгрома восставших под дер. Ковалевка. — В.С.] офицер был командир Ахтырского полка Артамон Муравьев, и радовались нечаянной помощи от человека, на которого перестали рассчитывать. Позже решили, однако, что это была вражеская хитрость и что гусарам нужно было только узнать расположение и дух черниговских солдат, так как еще до рассвета все они скрылись.

Это — почти дословное, с некоторыми изменениями, повторение слов Горбачевского в «Записках» («Но, вероятно, это было не что иное, как хитрость» — «позже решили, что это была вражеская хитрость»). Пускай Сергей Муравьев-Апостол слышал реально бывшее обещание в Любаре (сам факт которого для нас подтверждают показания и других участников), но в «Апостоле Сергее» с потрясающей психологической достоверностью и последовательностью восстанавливается *точка зрения Сергея Муравьева*, который не знает про арест двоюродного брата, случившийся в ночь на 1-е января, и продолжает ждать помощи. 3-го января Сергею Муравьеву уже *не важен сам факт* обещания, важно другое: обещание было дано — и не было исполнено; более того, есть подозрения, что Артамон Муравьев, зная о начавшемся мятеже, привел свой полк на подавление и принял участие во «вражеской разведке». Ergo, Артамон — предатель.

Трудно предположить, что при работе над книгой Эйдельман не видел следственных показаний, где о данном в Любаре обещании содействовать говорят разные лица и по-разному, но никто *не* говорит об отказе; для Сергея Муравьева важно не то, что обещание было дано, а то, что оно не было выполнено. После разгрома под Ковалевкой двоюродный брат для него — не союзник, а предатель; таким он входит и в документально-литературный мир Горбачевского-Вадковского-Эйдельмана. И, чтобы понять, в чем причина расхождения между

фактом историческим и фактом художественным — и почему художественно-документальный источник, в первую очередь «Записки» Горбачевского, вдруг оказался «источником заблуждений» — требуется комментарий к тексту, контексту и человеку.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Горбачевский, 1963 — *Горбачевский И.И.* Записки. Письма / изд. подг. Б.Е. Сыроечковский, Л.А. Сокольский, И.В. Порох. М.: Изд-во АН СССР. 1963. URL: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/1462> (дата обращения: 01.04.2022).

Греч, 2000 — *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М.: Захаров, 2000. 463 с.

Декабрист М.И. Муравьев-Апостол, 1922 — Декабрист М.И. Муравьев-Апостол. Воспоминания и письма / предисл. и примеч. С.Я. Штрайха. Петроград: Былое, 1922. URL: [http://www.hrono.ru/libris/lib\\_m/mu\\_ap\\_chern.html](http://www.hrono.ru/libris/lib_m/mu_ap_chern.html) (дата обращения: 01.04.2022).

Дело А.З. Муравьева, 1954 — Дело А.З. Муравьевёва // Восстание декабристов. Документы. М.: Наука, 1954. Т. XI / под ред. проф. М.В. Нечкиной. С. 91–132.

Дело М.И. Муравьева-Апостола, 1950 — Дело М.И. Муравьева-Апостола // Восстание декабристов. Документы. М.: Госполитиздат, 1950. С Т. IX / под ред. проф. М.В. Нечкиной. 177–284.

Дело М.П. Бестужева-Рюмина, 1950 — Дело М.П. Бестужева-Рюмина // Восстание декабристов. Документы. М.: Госполитиздат, 1950. Т. IX / под ред. проф. М.В. Нечкиной. С. 1–176.

Дело С.И. Муравьева-Апостола, 1927 — Дело С.И. Муравьева-Апостола // Восстание декабристов. Документы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. Т. IV. С. 228–412.

Иванова — *Иванова Е.В.* Следственные дела как биографический источник // Биография в истории культуры / сост. и отв. ред. Е.В. Иванова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 472–492.

Карамзин, 1851 — *Карамзин Н.М.* Сочинения: в 10 т. СПб.: Изд. Александра Смирдина, 1851. Т. 1. 258 с.

Карамзин, 1988 — *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 4 т. М.: Книга, 1988. Т. 1. 691 с.

Оксман, 2008 — *Оксман Ю.Г.* Записка Ф.Ф. Вадковского о восстании Черниговского полка // Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820 гг. М.: Гос. публ. ист. библи. России, 2008. С. 215–228.

Порудоминский, 1990 — *Порудоминский В.И.* История продолжается // Московский комсомолец. 1990. № 89 (18 апреля). С. 15.

Порудоминский, 2014 — *Порудоминский В.И.* Уроки Эйдельмана. К 25-летию со дня смерти Натана Эйдельмана // Зарубежные задворки. 2014. №12 (декабрь). URL: <http://za-za-verlag.net/bumzur/za-za-12.pdf> (дата обращения: 01.04.2022).

Пушкин, 1926 — *Пушкин А.С.* Письма: в 3 т. / под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. М.; Л.: Гос. Изд-во, 1926. Т. 1: Письма, 1815–1825. 539 с.

**В.С. СЕРГЕЕВА. ИСТОЧНИК КАК ИСТОЧНИК ЗАБЛУЖДЕНИЯ:  
«ЗАПИСКИ» И.И. ГОРБАЧЕВСКОГО, КОММЕНТАРИЙ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Северный архив, 1823 — Критика. Рассмотрение «Истории Государства Российского», соч. Г. Карамзина. 2-я статья // Северный архив. 1823. № 22. С. 287–297.

Цявловская, 1974 — *Цявловская Т.Г.* «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М.: Молодая гвардия, 1974. Кн. 10. С. 12–84.

Эйдельман, 1979 — *Эйдельман Н.Я.* «Я не могу забыть» (Декабрист Горбачевский о Пушкине) // *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и декабристы. М.: Худож. лит., 1979. С. 143–168.

Эйдельман, 1987 — *Эйдельман Н.Я.* Обреченный отряд. М.: Сов. писатель, 1987. URL: [http://www.belousenko.com/books/litera/Eydelman\\_Otriad.htm](http://www.belousenko.com/books/litera/Eydelman_Otriad.htm) (дата обращения: 01.04.2022).

Эйдельман, 1980 — *Эйдельман Н.Я.* Апостол Сергей: Повесть о Сергее Муравье-Апостоле / 2-е изд. М.: Политиздат, 1980. URL: [http://az.lib.ru/m/murawxewapostol\\_s\\_i/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/m/murawxewapostol_s_i/text_0050.shtml) (дата обращения: 01.04.2022).

## БИОГРАФИЯ АВТОРА КАК ИСТОЧНИК КОММЕНТАРИЯ К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

**Информация об авторе:** Карен Ашотович Степанян (1952–2018), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

**Аннотация:** В статье обосновывается мысль, что в силу специфики творческого метода Достоевского связь его биографии с глубинным смыслом его произведений очень сильна, и если не принимать во внимание эту связь, наше понимание этих произведений может быть неполным или даже неверным. Если брать в соображение только отражение в этих произведениях многочисленных самых разнообразных внешних источников (художественных, библейских, философских и т.п.), обычно указываемых в комментариях, то может создаться впечатление полного плюрализма авторской позиции или постоянных возражений автора самому себе, ибо Достоевский всегда стремился представить каждую мировоззренческую позицию максимально полно. Но реальный личный опыт писателя, прошедшего путь каждого из своих главных героев, скрепляет все произведение в единое смысловое высказывание. Однако личный опыт почти никогда не переносился Достоевским в художественный текст напрямую и тем более не передоверялся напрямую тому или иному персонажу. Это всегда был переосмысленный опыт и позиция автора по отношению к нему уже в период написания романа как раз и позволяет выявить авторскую идею всего произведения или правильно понять тот или иной фрагмент его. Причем это относится не только к реальным событиям жизни писателя, но и к опыту прочтения и осмысления важнейших для него авторов, чьи сочинения тоже стали личными фактами его биографии (к примеру, переписка Белинского с Гоголем и произведения Шиллера). Очевиднее всего это проявилось в итоговом произведении Достоевского — романе «Братья Карамазовы».

**Ключевые слова:** творческий метод, личный опыт, переосмысление, авторская позиция, Шиллер, реальность.

© 2024 *Karen A. Stepanyan*

## THE AUTHOR'S BIOGRAPHY AS A NECESSARY SOURCE OF COMMENTARY FOR F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL *THE BROTHERS KARMAZOV*

**Information about the author:** Karen A. Stepanyan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

**Abstract:** The article examines Dostoevsky's creative method, showing how the meaning of its works assumes a strong connection with his biography. When this connection is not considered, our understanding of Dostoevsky's texts may be

incomplete or even mistaken. Commentaries usually list a variety of external stimuli (literary, artistic, Biblical, philosophic, et al.), thus leading the reader to think that Dostoevsky either took an utterly pluralistic stance or was engaged in constant self-objection, as he always shows each worldview thoroughly and in detail. The personal experience of the author, who covered the life path of each of his characters, cement the entire work into a unified statement. However, Dostoevsky never transposes it directly into his novels and he never entrusts it directly to one character. His experience is always reinterpreted, and only understanding the author's position towards it in the moment of writing the novel we can properly comprehend the authorial intentions and ideas. This rule can be applied both to real-life experiences, and the experiences he gained by reading and interpreting authors who were of crucial importance for him and whose works can be regarded as elements of his biography (for instance, Belinsky's correspondence with Gogol or Schiller's works). This feature of Dostoevsky's creative method is particularly evident in his final work, *The Brothers Karamazov*.

**Keywords:** creative method, personal experience, reinterpretation, authorial idea, Schiller, reality.

«Достоевский принадлежит к тем писателям, — считал Н.А. Бердяев, — которым удалось раскрыть себя в своем художественном творчестве. В творчестве его отразились все противоречия его духа, все бездонные его глубины. Творчество не было для него, как для многих, прикрытием того, что совершалось в глубине. Он ничего не утаил, и потому ему удалось сделать изумительные открытия о человеке. В судьбе своих героев он рассказывает о своей судьбе, в их сомнениях — о своих сомнениях, в их раздвоениях — о своих раздвоениях, в их преступном опыте — о тайных преступлениях своего духа. <...> Он всего себя вложил в свои произведения. По ним можно изучить его. <...> Особенность его гения была такова, что ему удалось до глубины поведать в своем творчестве о собственной судьбе, которая есть вместе с тем мировая судьба человека. Он не скрыл от нас своего Содомского идеала, и он же открыл нам вершины своего Мадонского идеала. Поэтому творчество Достоевского есть откровение» [Бердяев].

Такой взгляд, если принять его, доказывает необходимость обращаться к биографии автора при комментировании произведений великого русского писателя и даже в какой-то мере облегчает эту работу, ибо жизненная биография Достоевского уже достаточно хорошо и подробно исследована в литературоведении. Но связь биографии автора с его творчеством всегда сложна и специфична, а у Достоевского, может быть, более, чем у кого бы то ни было. Как справедливо полагал В.В. Набоков, сами по себе жизненные впечатления не создают хороших писателей [Набоков, 1987, с. 178]. Поэтому задача комментатора — не просто выявить соответствие тех или иных событий в

личной жизни и в произведениях автора, но попытаться проследить и осмыслить процесс претворения деталей биографии в составную часть художественного мира. Однако при этом надо пытаться избежать и другой ошибки: превратить комментарий в своего рода «апроприацию текста»<sup>1</sup>. И еще: очень важно показать, что если не принимать во внимание связь биографии Достоевского с тем либо иным компонентом в его произведениях или со всем произведением в целом, то наше понимание текста будет неполным, порой даже неверным.

Слова Бердяева о том, что Достоевский вкладывал всего себя в свои произведения, на наш взгляд, в наибольшей мере могут быть отнесены к итоговому роману писателя. Место и значение «Братьев Карамазовых» в своей творческой биографии прекрасно сознавал и сам автор. «Никогда ни на какое сочинение мое не смотрел я серьезнее, чем на это», — признавался он в черновике письма к В.Ф. Пуцыковичу от 28 июля 1879 г. [Достоевский, 1972–1990, т. XXX, с. 259]<sup>2</sup>. А год спустя сообщал в письме к И.С. Аксакову: «Кончаю “Карамазовых”, следственно, подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо много в нем легло меня и моего» [Там же с. 214]. Как справедливо констатировал еще в 1930-е годы Б.Г. Рейзов, «для своего автора роман этот не был только литературным вымыслом, продуктом его воображения и философской мысли. Это была сама действительность, жизнь, история, нечто гораздо более правдивое и мучительное, чем простая художественная фикция»<sup>3</sup>. В принципе иначе и не могло быть для писателя, всегда отдававшего предпочтение действительности перед фантазией: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей глаз и кто в силах?*» [Достоевский, 1972–1990, т. XXIII, с. 144].

Вряд ли можно отрицать, что своего рода подготовкой к созданию «Братьев Карамазовых» послужил для Достоевского опыт общения со

<sup>1</sup> Определение В.М. Живова из его выступления на «круглом столе» «Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху» в рамках XI Лотмановских чтений [Комментарий..., 2003].

<sup>2</sup> Все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского приводятся по Полному собранию сочинений в 30-ти томах (Л.: Наука, 1972–1990). Заглавные буквы в именах Бога и Богородицы, вынужденно пониженные по требованиям советской цензуры, восстанавливаются. В этих и во всех остальных цитатах курсивом даны слова, выделенные автором, жирным шрифтом — выделенные нами.

<sup>3</sup> Цит. по: [Достоевский, 2005, с. 489].

всей мыслящей Россией в течение нескольких лет в «Дневнике писателя». Здесь, помимо автобиографичности самого жанра дневника и ответственности, налагаемой подобного рода изданием, требовалось еще, для вящей убедительности текста, не только подкрепление своих суждений личным опытом, но и, так сказать, твердое стояние в собственной личности (а не искусственном, теряющемся во многих отражениях нарраторе). Если для Достоевского читатель — полноправный думающий субъект (по Бахтину), то тогда для поддержания диалога с ним требуется не разногласие героев и не просто дирижер, организующий эту разногласицу (по Бахтину же), но некая «точка сборки» (определение В. Губайловского [Губайловский, 2007, с. 59]), полноправная личность, со своим, *основанном на реальном опыте*, видением мира<sup>4</sup>. Опыт «Дневника писателя» состоял еще и в том, что в каждом выпуске требовалось претворение жизненных впечатлений в текст, общезначимый не только для современных автору читателей, но и, так сказать, в «большом времени». Еще в 1861 г. Достоевский утверждал: «Творчество, основание всякого искусства живет в человеке как проявление части его организма, но живет нераздельно с человеком. А следственно, творчество и не может иметь других стремлений, кроме тех, к которым стремится весь человек» [Достоевский, 1972–1990, т. XVIII, 101]<sup>5</sup>.

Как писал Г.М. Фридлендер: «В процессе его (Достоевского. — К.С.) творчества постоянно взаимодействуют три момента — с одной стороны, жизненные впечатления, опыт личных переживаний, с другой — неисчерпаемый резервуар историко-культурных и литературных ассоциаций, результаты чтения текущей журнальной полемики и газетной хроники и, наконец, подверженный определенным вариациям и историческим трансформациям устойчивый набор основных типических идей и ситуаций» [Фридлендер, 1996, с. 18]. Правда, в таком описании выпадает то, что Достоевский в известном письме к А.Н. Майкову назвал «делом поэта», — восприятие душой автора послания

<sup>4</sup> Достоевский «крепко верил в себя и в человека, и вот почему был так искренен, так легко принимал даже свою субъективность за вполне объективный реализм» [Страхов]. Добавим: это и был «объективный реализм», «реализм в высшем смысле».

<sup>5</sup> «Заговорив о Некрасове как о поэте, действительно никак нельзя миновать говорить о нем как и о лице, потому что в Некрасове поэт и гражданин — до того связаны, до того оба необъяснимы один без другого и до того взятые вместе объясняют друг друга, что, заговорив о нем как о поэте, вы даже невольно переходите к гражданину и чувствуете, что как бы принуждены и должны это сделать и избежать не можете» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVI, с. 120] (последний выпуск «Дневника писателя» за декабрь 1877 г., перед перерывом на создание «Братьев Карамазовых»).



свыше. Но опыт личных переживаний, безусловно, является важнейшей составляющей того «рудника», о котором пишет здесь Достоевский<sup>6</sup>. С. Шаулов обратил внимание на то, что в Пушкинской речи (готовившейся и произнесенной в период создания «Карамазовых»), подчеркнуто: обрести тайну пушкинского творчества возможно, «только пройдя лично нравственный путь поэта» [Шаулов, 2012, с. 69].

При этом, как было верно замечено, Достоевский «никогда буквально не повторял своих слов в речах героев и наоборот; всегда существует некий сдвиг, который вносит изменение, не позволяющее однозначно решить эту проблему» [Фокин, 1996, с. 193]. Но делается это, на наш взгляд, не потому, что «таково хитроумие этого писателя: не дает поймать себя на слове», — как считает С.С. Аверинцев и с чем согласен автор цитируемой статьи [Там же, с. 193–194]. А потому, что в этом самом «сдвиге» и заключается та смысловая дистанция, которая создалась между позицией самого Достоевского и позицией его героя *к тому времени*, когда последний повторяет слова и мысли своего автора. И это относится, конечно, не только к словам и высказываниям, но и, главным образом, к тем жизненным ситуациям, которые из жизни Достоевского переходят в его произведения. Это всегда результат осмысления (а порой и переосмысления по сравнению с непосредственной реакцией) и выявления глубинной сути этих событий и ситуаций. У Достоевского, писал Ф.Б. Чирсков, личность автора «являлась одновременно субъектом и объектом художественного мышления» [Чирсков, 2001, с. 32]. При этом Достоевский, в отличие от многих своих современников, никогда не писал воспоминаний (за исключением «Петербургских сновидений в стихах и прозе» и нескольких главок в «Дневнике писателя») или автобиографию, хотя и несколько раз планировал осуществить это. Он «сделал

<sup>6</sup> «Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог, Живой и Сущий, совокупающий свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» [Достоевский, 1972–1990, т. XXIX, с. 39].

художественное произведение из самого себя», по собственному определению [Достоевский, 1972–1990, т. XVIII, с. 13].

Кроме того, необходимо, на наш взгляд, учитывать такое обстоятельство, могущее, допускаем, показаться спорным. В произведениях послекаторжного периода, особенно в своих великих романах, начиная с «Преступления и наказания», Достоевский приносил покаяние за грехи молодости, когда он, по собственному признанию, «страстно принял все учение» Белинского [Достоевский, 1972–1990, т. XXI, с. 12]<sup>7</sup> и другие, более радикальные революционные идеи своего окружения (Дуров, Григорьев, Спешнев), готов был, по воспоминаниям современников, к восстанию и выходу с красным знаменем на площадь, выслушивал (по меньшей мере) рассуждения петрашевцев о необходимости «подрывать и разрушать всякие религиозные чувства», ибо «религия препятствует развитию человеческого ума, а потому и счастья»<sup>8</sup>. Если статьи «Старые люди» и «Одна из современных фальшей»<sup>9</sup> из «Дневника писателя 1873 г. К.В. Мочульский считает «актом **публичного** покаяния, беспрецедентным в истории русской духовной жизни» [Мочульский, 1995, с. 276], то в художественных произведениях это покаяние совершалось скрыто<sup>10</sup>. В «Братьях Карамазовых» (где есть неожиданная, вроде бы, вставка в речи прокурора об обостренном чувстве вины, свойственном больным эпилепсией<sup>11</sup>) это проявляется прежде

<sup>7</sup> Достоевский так излагает основы этого учения: «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мною с атеизма. <...> Семейство, собственность, нравственную ответственность личности он отрицал радикально». Христос, если бы появился сейчас, «примкнул бы к социалистам и пошел за ними. <...> Нельзя насчитывать грехи человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что **человеку невозможно не делать злодейств**» [Достоевский, 1972–1990, т. XXI, с. 11–12].

<sup>8</sup> См об этом: [Мочульский, 1995, с. 273–282].

<sup>9</sup> Где Достоевский, между прочим, признается, что «даже убийство à la Нечаев», не остановило бы «если не всех, конечно, то по крайней мере некоторых из нас», петрашевцев [Достоевский, 1972–1990, т. XXI, с. 131].

<sup>10</sup> О том, как «полное суждение себя» — выражение из Подготовительных материалов к «Преступлению и наказанию» [Достоевский, 1972–1990, т. VII, с. 138] — проявлялось в этом романе см. наш доклад «Роман “Преступление и наказание” в творческой биографии Достоевского: изменение сюжетной структуры произведения, поэтики и принципов художественной антропологии» на XVI симпозиуме Международного Общества Достоевского в июне 2016 г. в Гранаде (изд. в журнале «Mundo Eslovo», 2017, № 16, с. 245–253).

<sup>11</sup> «Сильно страдающие от падучей болезни, по свидетельству глубочайших психiatров, всегда наклонны к беспрерывному и, конечно, болез-

всего в образе Ракитина. После убийства Федора Павловича он хочет написать статью «с оттенком социализма», оправдывающую Митю как убийцу: «дескать, нельзя было ему не убить, заеден средой» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 28]; его высказывания: «Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 76] — как и *внешне* комические речи Коли Красоткина о мистицизме, Вольтере, социализме и Христе — напоминают о знаменитом неподцензурном письме Белинского Гоголю, которое Достоевский трижды читал товарищам по кружку Петрашевского (один раз на общем собрании)<sup>12</sup>. В «Объяснении», написанном уже по требованию Следственной комиссии, Достоевский свел все свои разногласия с Белинским к «идеям о литературе и направлении литературы», что же касается письма Гоголю, то «не согласен ни с одним из преувеличений», содержащихся в нем (что именно он относил к «преувеличениям», не разъяснено), и добавил, что читал все переписку Белинского с Гоголем, «воздержавшись от всяких замечаний и с полным беспристрастием» [Достоевский, 1972–1990, т. XVIII, с. 127–128]. Допустимо предположить, что был бы не согласен с сутью письма, наверно, как-то выразил это тогда и вспомнил об этом в «Объяснении».

Излагая в этом письме Гоголю *свои* убеждения и *свое* видение

ненному самообвинению» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 137].

<sup>12</sup> Белинский, напомним, писал автору «Выбранных мест...»: «Россия видит своё спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а со здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение. <...> Что Вы подобное учение опираете на православную церковь — это я ещё понимаю: она всегда была опорой кнута и угодницей деспотизма; но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между Ним и какою-нибудь, а тем более православною, церковью? Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину Своего учения. И оно только до тех пор и было *спасением* людей, пока не организовалось в церковь и не приняло за основание принципа ортодоксии. <...> Но смысл учения Христова открыт философским движением прошлого века. И вот почему какой-нибудь Вольтер, орудием насмешки потушивший в Европе костры фанатизма и невежества, конечно, больше сын Христа, плоть от плоти Его и кость от костей Его, нежели все Ваши попы, архиереи, митрополиты и патриархи, восточные и западные» [Белинский]. См. также об этом: [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 583–584].

русского народа и положения дел в России, Белинский добавляет: «Неужели вы этого не знаете? А ведь все это теперь вовсе не новость для всякого гимназиста...». Без учета этих слов Белинского, несомненно запомнившихся Достоевскому, трудно в полной мере оценить блестящий ход писателя: вложить в уста школьника Коли Красоткина суждения Белинского и других *прогрессивных* мыслителей того времени. Тем самым выявлялась отнюдь не истинность и общеприемлемость этих суждений, а, наоборот, их смехотворно-юношеская (в «высшем смысле») незрелость. Можем мы оценить и путь, пройденный Достоевским в своем духовном развитии за минувшие тридцать лет.

Но не менее важный расчет с «уклонениями» своей молодости Достоевский производит в работе над образом Ивана Карамазова. Спорят о том, кто послужил прототипом для Дмитрия, Ивана и Алеши Карамазовых — Иван Шидловский, Владимир Соловьев и т.д.; на наш взгляд, прототип тут один — сам Федор Михайлович Достоевский на разных этапах своей духовной эволюции. Когда Любовь Федоровна Достоевская пишет, что отец «изобразил себя в Иване Карамазове» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 542], мы не можем ее свидетельство полностью отвергать, хотя бы потому, что она могла почерпнуть это из рассказов матери. Да и как написать монолог великого инквизитора без того, чтобы не пропустить все его (и его создателя, Ивана Карамазова) доводы, «противные» вере, через самого себя<sup>13</sup> и затем объективировать их? Если допустить иное (то есть все

<sup>13</sup> Выйдя из каторги, Достоевский пишет знаменитое письмо Н.Д. Фонвизиной, где есть такие строки: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 176]. Христос, не знающий истины, — это ведь позиция великого инквизитора, только с противоположным итоговым выбором! Духовную эволюцию, пережитую Достоевским с той поры и до создания «Братьев Карамазовых», можно оценить, если сопоставить с этим письмом слова из Подготовительных материалов к итоговому роману: Господь «простит и Пилата высокоумного, об истине думавшего, ибо не ведал, что творил. Что есть Истина? А она-то стояла перед ним, сама Истина» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 249].

взято не из личного опыта, в котором уже разрешена эта проблематика, что засвидетельствовано самим Достоевским в записи для себя: «через большое горнило сомнений моя осанна прошла» [Достоевский, 1972–1990, т. XVII, с. 86], а из многочисленных внешних источников, обильно приводимых в комментариях и подкрепляющих позицию Ивана или опровергающих ее), то можно прийти к мысли, что Достоевский на страницах своих произведений и даже в своем итоговом романе «бесконечно спорил с самим собой», по выражению одного из исследователей [Бурсов, 1981, с. 210]. Либо же, парадоксальным образом, может показаться, что Достоевский опровергает Ивана лишь внешне, в угоду Православной Церкви и господствовавшей в стране идеологии, а сердцем он все-таки на стороне Ивана. В обоих случаях наше понимание романа будет искажено. Признание самого Достоевского, именно в связи с романом «Братья Карамазовы», о том, что его осанна проходила через «большое горнило сомнений» и *прошла*, мы не можем игнорировать. Равно как и пережитое Алешей духовное преображение, описанное в главе «Кана Галилейская», невозможно описать, не пережив нечто сходное самому<sup>14</sup>. Б.Н. Тихомиров, чьему перу принадлежит один из лучших разборов поэмы «Великий инквизитор», аргументированно утверждает, что Достоевский «передает <...> своему герою — католическому первосвященнику — многое из своих *собственных* сокровенных переживаний. <...> Можно сказать, что образ Ивана Карамазова (в том числе и поэма Ивана “Великий инквизитор”) — это и есть (в значительной степени) выражение “сомнений” самого Достоевского. Но — преодолеваемых, побеждаемых не просто в процессе, но *самим творческим процессом* создания романа» [Тихомиров, 2012, с. 106, 123]. Об этом, впрочем, признавался и сам Достоевский; в черновике письма М.Н. Каткову он писал: «Инквизитор. (Иван холоден<sup>15</sup>.) Такие концепции, как билет обратно и Великий инквизитор, пахнут эпилепсией, мучительными ночами» [Достоевский, 1972–1990, т. XXX<sub>1</sub>, с. 251]. Однако такое, видимо, показалось слишком откровенным самому Достоевскому и этот вариант письма

<sup>14</sup> С. Бочаров, на наш взгляд, несколько сужает проблему, когда пишет, что «“политическая религия” (выражение из письма Чаадаева Пушкину, обозначающее учение Сен-Симона. — К.С.) и впоследствии внутренняя с нею борьба стали одним из главных событий, в конце концов и приведших его (Достоевского. — К.С.) к “Великому инквизитору”» [Бочаров, 2007, с. 95].

<sup>15</sup> Отсылка к Апокалипсису, к посланию Ангелу Лаодикийской церкви: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч!» (Ап. 3:15)

отправлен не был. Но было еще *отправленное* письмо А.Н. Майкову, где Достоевский, сообщая о своем замысле — написать «Житие великого грешника», признавался: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист...» [Достоевский, 1972–1990, т. XXIX, с. 117]. Именно *в процессе осуществления этого замысла* (разбившегося на несколько романов) с Достоевским совершается духовная эволюция, завершившаяся признанием в Записной тетради после окончания работы над «Братьями Карамазовыми»: « “Карамазовы”. Мерзавцы дразнили меня необразованною и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой (в рукописи — «такое». — К.С.) силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой **силы отрицание**, которое **перешел** я» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVII, с. 48]. И немного далее: «Не как мальчик же я верую в Бога и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла»<sup>16</sup>.

Часто цитируется запись Достоевского в ночь смерти первой жены «Маша лежит на столе...», в частности слова о том, что «на земле человек в состоянии переходном. Сам Христос проповедовал Свое учение только как идеал, Сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече), ибо это закон природы, потому что на земле жизнь развивающаяся»; побеждается же «закон природы» стремлением к идеалу, когда человек убеждается, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [Достоевский, 1972–1990, т. XX, с. 172–175]. Но эта запись, надо полагать, касается не только отношений между супругами: «Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнове-

<sup>16</sup> К.В. Мочульский писал: «Роман Братья Карамазовы раскрывается перед нами как духовная *биография автора* и его *художественная исповедь*. Но, превращенная в произведение искусства, история личности Достоевского становится историей человеческой личности вообще. Исчезает случайное и индивидуальное, вырастает вселенское и всечеловеческое. В судьбе братьев Карамазовых каждый из нас узнает свою судьбу» [Мочульский, 1995, с. 521].

шивается райским исполнением закона, то есть жертвой». И если вдуматься, что значит в «случае Достоевского» «отдать себя всем и каждому безраздельно и беззаветно», — это значит отдать всего себя, весь свой опыт одоления искушений, всю свою личность в творчестве людям.

Все вышесказанное служит, на наш взгляд, убедительным доказательством того, что биография Достоевского непременно должна служить источником при комментировании его произведений, особенно его итогового романа. Но хотелось бы уяснить принципы такого комментирования на нескольких примерах.

При этом мы не будем останавливаться на достаточно простых примерах, вроде сопоставлений топографии и реалий Старой Руссы (где в основном писались «Карамазовы») с изображенным в романе Скотопригоньевском (хотя, как показывают недавние исследования старорусского достоевиста и краеведа К.П. Смольнякова, топография Старой Руссы весьма таинственна и эти сопоставления могут оказаться совсем не простыми) или упоминаний о деревенской дурочке Аграфене из детства братьев Достоевских, по воспоминаниям А.М. Достоевского послужившей прототипом Лизаветы Смердящей [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 541]. Не будем говорить и о деле поручика Ильинского, отбывавшего каторжный срок совместно с Достоевским, чья судьба стала основанием для одного из главных «внешних» сюжетов романа<sup>17</sup>. Об этом уже достаточно подробно сказано в достоевистике. Не будем обращаться и к таким фактам, как, например, недолгое пребывание Достоевского в Казани в 1859 г., на пути из Сибири в европейскую часть России, — по мнению Б.В. Федоренко, именно в это время произошло знакомство писателя с теорией Н.И. Лобачевского, преподававшего тогда в местном университете, что в сочетании с установившимися уже в 1870-е годы дружескими отношениями с профессорами Н.П. Вагнером и А.М. Бутлеровым, воспитанниками Казанского университета, впоследствии повлияло на появление одного из центральных концептов в теории Ивана Карамазова — о евклидовой и неевклидовой геометрии [Федоренко, 2005, с. 615–630]. Остановимся на таких случаях претворения фактов биографии в художественный текст, которые

<sup>17</sup> В самом начале романа повествователь сообщает нам, что изложение происшедшей в семье Карамазовых «катастрофы» «составит предмет моего первого вступительного романа, или, лучше сказать, его внешнюю сторону» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 12]. Следовательно, помимо «внешних» сюжетов, в романе есть и внутренние, в которых раскрывается его сокровенный смысл.

очевидно способствуют обогащению или даже новому прочтению основных смыслов романа.

«Чтобы написать роман, нужно запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора *действительно*» — записывал Достоевский в Подготовительных материалах к «Подростку» в 1874 г. [Достоевский, 1972–1990, т. XVI, с. 10]. Нет сомнения (и это отмечается многими комментаторами), что одним из таких сильнейших впечатлений было для Достоевского горестное потрясение после смерти трехлетнего сына Алеши в мае 1878 г. и последовавшая затем, по совету Анны Григорьевны, желавшей облегчить терзания мужа, поездка, совместно с Вл. Соловьевым, в Оптину Пустынь. Там он трижды встречался со знаменитым старцем Амвросием, от которого удостоился одной из высших похвал для христианина: «Это кающийся» (вся история пребывания Достоевского и Соловьева в монастыре, отзывы о Достоевском других насельников и их последующая оценка «Братьев Карамазовых» подробно освещены в работе о.Геннадия (Белолова) «Оптинские предания о Достоевском») [Белолов, 2001, с. 165–174]. Если обратиться к сохранившимся Подготовительным материалам к роману «Братья Карамазовы», то увидим, что до поездки авторский замысел был во многом продолжением не реализовавшихся в свое время сюжетных линий «Идиота» (главный герой — Идиот — «держит ораву приемных детей», школу и т.п. [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 200]; ср. с историей отношений Мышкина с Мари и детьми в Швейцарии и планами Достоевского развить эту тему и в российском бытовании князя: [Достоевский, 1972–1990, т. IX, с. 202, 206, 208 и др.]). Но затем, *после* пребывания в Оптиной, появляется «схимник» Алеша, живущий на послушании в монастыре (ранее он назывался просто «юноша, дворянин и помещик, предположительно заключившийся (хоть у дяди) послушником» — [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 199] и становится в центре замысла, одновременно появляется и будущий Зосима (пока еще «старичок» — [Там же, с. 199–200]. Идиот отходит на периферию, упоминается еще несколько раз [Там же, с. 202, 203, 205] и скоро вовсе исчезает. Нащупываются центральные темы романа — братства семейного и братства христианского<sup>18</sup>, *реальности этого идеала здесь, на земле*, тема «святого и высшего» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 29], знающего правду и хранящего ее для будущего, «восстановления братского лика братьев»

<sup>18</sup> «Старец говорил, что Бог дал родных, чтобы учиться на них *любви*. Общечеловеки ненавидят лиц в частности» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 205].



[Касаткина, 2007, с. 8]. Наконец, появляется таинственная фраза о связи земного и небесного: «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 205]. Объяснить такие метаморфозы без учета двух важнейших событий — смерти сына и поездки в Оптину невозможно, да и вряд ли стоит, а вот в связи с ними четче проясняются основные темы и смыслы романа.

Очень важным средством к характеристике старца Зосимы является то, что он, как отмечает Д. Томпсон, «не творит чудес и не является их свидетелем» [Томпсон, 2000, с. 103]. Но есть в романе эпизод, который можно трактовать как чудо, совершенное старцем: это когда старушка получает письмо от возвращающегося сына Васеньки сразу после того, как встречалась с Зосимой и спрашивала у него, помянуть ли за упокой уже год как переставшего подавать о себе вести из Сибири сына, — а Зосима запрещает ей такое поминание и обещает, что сын вскоре приедет или пришлет письмо (госпожа Хохлакова, к примеру, считает это именно чудом и укрепляется в вере, правда, ненадолго). Но если знать из биографии Достоевского, что с ним, по свидетельству Анны Григорьевны, произошло почти аналогичное событие (сосланный в Сибирь сын няньки их детей Васенька целый год не давал о себе знать, и та обратилась с тем же вопросом, что и старушка в романе, к Достоевскому; он разубедил ее молиться за упокой души ее сына, и она вскоре получила от него письмо [Гроссман, 1922, с. 78]), то можно прочесть описанный в романе эпизод и по-другому: либо как простое стечение обстоятельств, либо как отклик Бога на молитву (Достоевского в действительности, Зосимы в романе), *независящий от степени святости молящегося*. В комментариях этот факт, несомненно, должен быть указан, ибо также способствует, во-первых, прояснению одного из главных смыслов романа — «в **реалисте** вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 24]. Во-вторых, здесь проявляется свобода *каждого* человека (в том числе читателя) — если не воспринимать происшедшее как простое совпадение, то тогда уже — как чудо, всегда возможное и реальное в самой «гуще» действительности (но в таком случае уже все, связанное с Зосимой, понимать в соответствии с этим: в том числе и происшедшее с его телом после смерти — чтобы не уподобиться мадам Хохлаковой, и его пророчество будущего Алеши, *что могло бы уберечь от многих спекуляций относительно содержания второго, не написанного романа*). И связана такая свобода именно с образом Зосимы. Все это — в числе основных смысловых центров

романа и еще раз демонстрирует тесную связь биографического материала и художественного мира романа.

Безусловно, необходимо учитывать и то влияние, которое оказали на формирование идеала братства как одной из основ мировидения Достоевского и центрального в романе «Братья Карамазовы» отношения Федора Михайловича с братом Михаилом, в том числе их переписка в 1838–1843 гг., их совместная журнальная работа, вообще их уникальная духовная связь друг с другом, что уже отмечено исследователями<sup>19</sup>. Несмотря на сложности в определенные периоды в их отношениях, отношения эти являются жизненным доказательством основной темы романа — «были бы братья, будет и братство» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, 286].

Замечательное описание, принадлежащее перу А.Ф. Кони, посещения Достоевским колонии малолетних преступников на Охте летом 1877 г., его общение с питомцами, то, как он устанавливал доверие к себе этих рано отчаявшихся существ, то, как они провожали его: «Приезжайте опять! Мы вас очень будем ждать...» поразительно напоминает общение Алеши Карамазова со школьниками в заключительных главах «Братьев Карамазовых». И с такой «привязкой» должно быть несомненно включено в комментарий к роману, ибо показывает *реальность* преображения человека, даже самого, казалось бы, потерянного, «восстановления погибшего человека», о чем, как об основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», писал Достоевский еще в предисловии к публиковавшемуся в журнале «Время» переводу «Собора парижской Богоматери», выражая при этом надежду, что в недалеком будущем она воплотится в каком-нибудь «великом произведении искусства» [Достоевский, 1972–1990, т. XX, с. 28–29]. Можно сказать, что «Братья Карамазовы» и явились таким романом.

В ходе этой же поездки Достоевский говорил автору воспоминаний о том, почему ему не понравилась церковь в колонии: «К чему такое обилие образов? Для того чтобы подействовать на душу входящего, нужно лишь несколько изображений, но строгих, даже суровых, как строга должна быть вера и суров долг христианина» [Достоевский в воспоминаниях..., 1990, т. II, с. 241–245]. Это как бы в свернутом виде ответ на все упреки Достоевскому в «розовом», сентиментальном христианстве, звучавшие после выхода в свет «Братьев Карамазовых».

<sup>19</sup> «Братские связи Достоевских уникальны. <...> Они существенно повлияли на творчество Ф.М. Достоевского. Его самый великий итоговый роман называется «Братья Карамазовы» [Дудкин, 2010, с. 9]. См. также: [Баршт, 2012, с. 27–51].

Ведь по существу итоговый роман Достоевского — очень суровая и строгая по отношению к человеческой природе и перспективам ее преобразования книга. Ожидающая еще исследователя, который бы это доказал.

На наш взгляд, удивительно, что никто из исследователей не соотнес знаменитый финал поэмы «Великий инквизитор»: «Но Он (Христос. — К.С.) вдруг молча приближается к старику и тихо целует его в бескровные девяностолетние уста. <...> Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 239] — с восклицанием Карла фон Моора из шиллеровских «Разбойников» (после обманного письма брата Франца): «Поцелуй в уста и кинжал в сердце!». Эта фраза тоже звучит в романе «Братья Карамазовы», но ранее: после «сходки» в келье старца Зосимы, ее приводит Федор Павлович в своем обличении «отцов-монахов» на обеде у игумена [Там же, с. 83]<sup>20</sup>. Есть ли здесь смысловая связь, задуманная самим Достоевским, и в чем она? Трудно утверждать однозначно, но, на наш взгляд, связь есть, и надо в комментариях, хотя бы в виде предположения, на нее указать. Одна из трактовок может быть связана с тем, что Федор Павлович в своих речах во время посещения монастыря постоянно кощунственно искажает евангельские цитаты («возлюбила много», «сосцы») а в данном случае через эту шиллеровскую цитату вызывает в сознании имплицитно содержащийся в ней евангельский стих: «Ибо слово Божие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» (Евр.4:12)<sup>21</sup>; затем этот образ повторяется в Откровении св. ап. Иоанна Богослова: «Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч» — Откр. 1:16)<sup>22</sup>. А уже в финале поэмы «Великий инквизитор» эта евангель-

<sup>20</sup> П.Е. Фокин пишет, что *все* обличительные слова Федора Павловича в столовой игумена, включая вышеприведенную фразу, «вполне могли бы быть использованы в качестве эпиграфа к монологу великого инквизитора». Исследователь связывает три эпизода романа: поклон Зосимы Дмитрию и скрытое здесь противостояние Ивана и Зосимы (тезис) — шутовство и бесчинства Федора Павловича — поцелуй Пленника в поэме Ивана (синтез) [Фокин, 2007, с. 123].

<sup>21</sup> С.Г. Бочаров связывает эту цитату из Послания апостола Павла со словами Достоевского из записи «Маша лежит на столе...»: «Сам Христос предрек, что до конца мира будет борьба и развитие (учение о мече)...» [Бочаров, 2007, с. 89–90]. Безусловно, это единая смысловая цепь.

<sup>22</sup> «С середины XVI в. изображение Христа — Царя Царем, в венце, восседающего на белом коне, с мечом, исходящим из уст, является обязательной частью русских циклов иллюстраций Апокалипсиса» [Преображенский, Си-

*ская истина реализуется в истинном смысле своем: Христос здесь не произносит слов, но ведь Он Сам — Слово, и это Слово (здесь и в главе «Канна Галилейская») становится центральным Образом романа, выявляющим «помышления и намерения сердечные» всех персонажей и помогающим преображению: «Итак, кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое» (2 Кор. 5:17).*

Однако, упомянув в данном случае эту драму Шиллера, нельзя обойти многое другое. Драма эта, в Малом театре (?), с П.В. Мочаловым в главной роли, произвела на десятилетнего Достоевского «сильнейшее впечатление» (как он сам признавался после завершения работы над «Братьями Карамазовыми» в письме Н.Л. Озмидову от 18 августа 1880 г. — [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 212] и не только вследствие своей художественной мощи и глубины мысли, но и, можно предположить, вследствие очень остро поставленной там проблемы отношений между отцом и сыновьями и того, кто может считаться истинным отцом: тот, кто является таковым по кровному родству или тот, кто это право заслужил, — проблемы, которая волновала Достоевского всю жизнь, *возможно*, из-за непростых отношений между отцом и детьми в семье Михаила Андреевича Достоевского. Эта шиллеровская драма и вообще шиллеровская тема скрыто присутствуют и в других романах Достоевского (*частично* об этом говорится в монографии Н. Вильмонта «Достоевский и Шиллер» [Вильмонт, 1984]), но открыто выходят «на поверхность» только в его итоговом романе (при том, что в остальных четырех великих романах упоминаний имени Шиллера и его произведений *гораздо* меньше, а в «Идиоте» и в «Подростке» их нет вообще). В комментариях нельзя не попробовать объяснить, почему весь роман «Братья Карамазовы» буквально пронизан цитатами из шиллеровских произведений, упоминаний их, ссылками на них, явными и скрытыми (а в Подготовительных материалах к роману их еще больше). Шиллера цитируют все Карамазовы — Федор Павлович, Митя, Иван, *кроме Алеши* — но и тот *узнает* эти цитаты<sup>23</sup>. Число таких цитат уступает только (совсем ненамного) числу упоминаний Христа. Разрушение связей между отцом и детьми, разрушение братской любви, неприятие Бога и мира, а с другой стороны — величие Бога и величие созданного Им человека, проявляющееся даже в жестокостях, прощение всех в

ротинская, 2006, с. 280].

<sup>23</sup> Д. Чижевский указывает еще и на то, что слова Алеши о близости игры и искусства (в разговоре с Колей Красоткиным) повторяют одну из центральных мыслей «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллера [Чижевский, 2010, с. 31].

конце времен, когда страдания невинно замученного старика могут искупить всю чашу грехов человечества, — тоже основные темы «Разбойников», отразившиеся в «Братьях Карамазовых». Рассуждения об отцовстве «истинном и ложном» в выступлении адвоката Фетюковича в ходе суда над Митей почти полностью заимствованы из речей Франца фон Моора<sup>24</sup>.

Но нельзя не сказать достаточно подробно и о том, что замысел «Жития великого грешника» («великий грешник» — так Карл фон Моор характеризует себя) с конца 1860-х годов (и даже еще раньше, до того, как этот замысел был осознанно сформулирован)<sup>25</sup> становится главным сюжетом всего творчества Достоевского. За восторгами молодости («я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала мне судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни» — [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 69] последовало издевательство над шиллеровским героем (как и над многим другим в «злой период»<sup>26</sup> творчества Достоевского) в «Селе Степанчикове» (отчасти и позднее, в «Униженных и оскорбленных»), затем забвение на время шиллеровской темы (впрочем, в «Вечном муже» появляется «Шиллер в образе Квазимодо» — [Достоевский, 1972–1990, т. IX, с. 102] и вновь возвращение к ней начиная с «Преступления и наказания», когда возможность или невозможность возрождения «великого грешника» становится основной темой «достоевского» творчества. Можно предположить, что задуманный на каторге роман «Исповедь», который «окончательно утвердит мое имя», но который «еще самому надо пережить» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 351], как писал Достоевский брату Михаилу, реализовался потом через великие романы, ставшие в первую очередь исповедью самого

<sup>24</sup> Не забудем, что «Разбойники» (как и некоторые другие произведения Шиллера) в свое время были переведены М.М. Достоевским. Ф.М. Достоевский, получив в 1844 г. от брата этот перевод и сделав некоторые замечания, в целом высоко оценил его: «Перевод удивительный в полном смысле слова» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 89]. Перевод этот был в дальнейшем опубликован в собрании сочинений Шиллера, изданном под редакцией Н.В. Гербеля в 1857 г.

<sup>25</sup> Выйдя из каторги, Достоевский просил брата прислать ему труды Канта, Гегеля, Геродота, Плутарха, Вико, Гизо, Огюстена Тьерри, Тьера, Ранке — явно не для «Села Степанчиково» и «Дядюшкина сна», создаваемых в те годы!

<sup>26</sup> Таковым мы предпочитаем называть семипалатинский период жизни и творчества Достоевского, время создания «Села Степанчиково» и «Дядюшкиного сна», где пародируются многие сюжеты русской литературы и высмеивается все «великое и прекрасное» (выражение из «Разбойников» Шиллера: [Шиллер, 1955, т. I, с. 374].

Достоевского. Особо следует отметить, что «Разбойники» первоначально назывались «Блудный сын», об этом «не мог не знать Достоевский, читавший Шиллера в посмертном издании Готфрида Кернера» [Вильмонт, 1984, с. 194].

Но Достоевский периода «Братьев Карамазовых» по-новому решает проблему «высшего человека» (Дмитрий говорит Алеше: «Я хоть и говорю, что Иван над нами высший, но ты у меня херувим. <...> Может, ты-то и есть высший человек, а не Иван» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 34]). Проблема «высшего человека» волновала и Шиллера. Для немецкого поэта «высшим», идеалом (возможным скорее всего только в искусстве — «эстетический тип») был человек, в котором разум и чувственность, «ангелоподобность» и «насекомость»<sup>27</sup> находятся в гармонии, в гармонию же их приводит красота, ее созерцание, эстетическая деятельность, это облагораживает человека и делает его свободным от страстей; однако доступно это не всем<sup>28</sup>. Отчасти и сам Достоевский в молодости склонен был так думать, сопоставляя Гомера с Христом [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 69] и затем, уже после каторги, излагая Н.Д. Фонвизинной свое видение Христа: «нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее» (однако интуиция гения тут же подсказала, что *такой* Христос может быть «вне истины»).

Но для Достоевского в «Братьях Карамазовых» человек не может быть спасен красотой (имеющей двойственную природу — идеал Мадонны и идеал содомский). «Святое и высшее» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 29] становится своего рода антитезой «великому и прекрасному». Человек спасается лишь возрождением образа Божьего в себе. Как восклицает в исповеди Алеше Дмитрий: «Слава Высшему на свете, слава Высшему во мне!» [Там же, с. 99]<sup>29</sup>. Сравним его же слова, сказанные Алеше перед судом: «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил. Воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не

<sup>27</sup> «Насекомым — сладострастье, Ангел Богу предстоит» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 99].

<sup>28</sup> Об этом см. также: [Чижевский, 2010, с. 42–43].

<sup>29</sup> В комментарии ПСС эти слова соотносятся с ангельским хором, призывающим Рождество: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» (Лк. 2:14) [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 541] — и, добавим, началом великого славословия, певаемого ежевечерне в православных храмах.

этот гром» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 30]<sup>30</sup>. А возможность воскресения (или, говоря любимым словом Достоевского, «примирения» с Богом), открытая Христом для каждого, и есть прощение, принимаемое (или не принимаемое) и даруемое (или не даруемое) по свободной воле человека. Не случайно тема прощения становится центральной в «Братьях Карамазовых».

В то же время черт в беседе с Иваном высмеивает его тягу к «великому и прекрасному», увязывая эту тягу с подспудным желанием, чтобы сатана явился ему, «великому человеку», «в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 81], и добавляет: «Ты решительно ждешь от меня чего-то великого, а может быть, и прекрасного. Это очень жаль, потому что я даю лишь то, что могу». И через пару страниц опять «Не требуй от меня всего “великого и прекрасного”, и увидишь, **как мы дружно с тобой уживемся**» [Там же, с. 75–76, 81].

И теодицея, нащупываемая Шиллером в стихотворении «Резиньяция» («Отречение»), в «Дон Карлосе» и в других сочинениях (человеку приходится принимать творящееся вокруг и творимое им самим зло как следствие свободы, но это обрекает его на отказ от земной радости: «Кто не имеет веры, наслаждайся, А верующий — благ земных лишайся!» [Шиллер, 1955, т. I, с. 148]), у Достоевского оформляется в грандиозную поэму «Великий инквизитор» и в шестую книгу романа — «Русский инок», с четкой антитезой: рабство и тогда *земное* благополучие<sup>31</sup> — и свобода и тогда *личная* ответственность каждого за все добро и зло в бытии; но только это и несет *подлинную радость преобразования и воссоединения с Небом*, доступную уже здесь, на земле, всем. Имя Шиллера, образы и идеи великого немецкого поэта, в молодые годы бывшие для Достоевского «волшебным звуком, вызывающим столько **мечтаний**» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 69], в

<sup>30</sup> Зосима говорит в самом начале романа: «Если что и охраняет общество даже в наше время и даже самого преступника исправляет и в другого человека перерождает, то это опять-таки лишь закон Христов, сказывающийся в сознании собственной совести» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 60]. А «моя совесть <...> есть судящий во мне Бог» [Достоевский, 1972–1990, т. XXIV, с. 109] (Записная тетрадь Достоевского).

<sup>31</sup> В Подготовительных материалах Великий инквизитор говорит: «Зачем нам там? <...> Мы любим землю. Шиллер **поет** о радости <...> Чем куплена радость? Каким потоком крови, мучений, подлости, зверств, которых нельзя перенести?» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 230]. В рамках земной дихотомии совместить эти два полюса действительно нельзя и потому ода «К радости» начинается со слов «Радость, пламя неземное» и далее «слабым и сирым» предлагается только «терпеть», в ожидании того, что «там награда и возмездье» [Шиллер, 1955, т. I, с. 149, 151].

итоговом романе писателя выстроились в *реальную* и строгую картину мироздания.

При анализе эволюции шиллеровской темы в духовной биографии Достоевского, в частности, видно, как духовный путь писателя, описав некую параболу, через ряд кризисов и преодоления их в процессе создания великих романов, возвращается в «Братьях Карамазовых», *на несравненно более высоком уровне*, к идеалам начала 1840-х годов, когда Достоевский писал брату: «Как-то расширяется душа, чтобы понять великость жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVIII, с. 78].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Баршт, 2012 — *Баршт К.А.* Эпистолярная форма и двойная наррация в повествовательной модели Ф.М. Достоевского // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя / под ред. С. Алоэ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. Вып. 3. С. 21–51. (Серия Dostoevsky Monographs).

Беловолов, 2001 — *Беловолов Геннадий, свящ.* Оптинские предания о Достоевском // Статьи о Достоевском. 1971–2001 / сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 165–174.

Бердяев — *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn008.htm> (дата обращения: 20.02.2022).

Бочаров, 2007 — *Бочаров С.Г.* Пустынный сеятель и великий инквизитор // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 392–452.

Бурсов, 1981 — *Бурсов Б.И.* Выступление на «круглом столе» «Сопоставляя точки зрения. Ф.М. Достоевский и мировая литература» // Иностранная литература. 1981. № 1. С. 179–214.

Вильмонт, 1984 — *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер: заметки русского германиста. М.: Советский писатель, 1984. 278 с.

Гроссман, 1922 — *Гроссман Л.П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, биография и комментарии. М.; Пгр.: ГИЗ, 1922. 117 с.

Губайловский, 2007 — *Губайловский В.* Геометрия Достоевского. Тезисы к исследованию // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 39–69.

Достоевский, 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский, 2005 — Достоевский: дополнения к комментарию / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. 694 с.



Дудкин, 2010 — Дудкин В.В. Михаил и Федор Достоевские: феномен братства // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2010. №27. С. 9–20.

Касаткина, 2007 — Касаткина Т.А. Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 3–9.

Комментарий..., 2003 — Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху. Доклад в рамках XI Лотмановских чтений. Москва, РГГУ, 20 декабря 2003 г. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/komm10.html> (дата обращения: 20.02.2022).

Мочульский, 1995 — Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / сост. и послеслов. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 608 с.

Набоков, 1987 — Набоков В.В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. №4. С. 173–227.

Преображенский, Сиротинская, 2006 — Преображенский А.С., Сиротинская А.А. Царь Царем // Иконы Муром. М.: Северный паломник, 2006. С. 280–282.

Степанян, 2017 — Степанян К.А. Роман «Преступление и наказание» в творческой биографии Достоевского: изменение сюжетной структуры произведения, поэтики и принципов художественной антропологии. Доклад на XVI симпозиуме Международного Общества Достоевского в июне 2016 г. в Гранаде // Mundo Eslavo. 2017. №16. С. 245–253.

Страхов — Страхов Н.Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/memory/vvospominaniyah-sovremennikov/strahov-vospominaniya-o-dostoevskom.htm> (дата обращения: 20.02.2022).

Тихомиров, 2012 — Тихомиров Б.Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. 504 с.

Томпсон, 2000 — Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / пер. с англ. Н.М. Жутовской и Е.М. Видре. СПб.: Академический проект, 2000. 344 с.

Ф.М. Достоевский в воспоминаниях..., 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и коммент. текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. 367 с.

Федоренко, 2005 — Федоренко Б.В. Математически о сближении параллельных, о Боге // Достоевский: дополнения к комментарию / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2005. С. 615–630.

Фокин, 1996 — Фокин П.Е. Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 190–200.

Фокин, 2007 — Фокин П.Е. Поэма Ивана Карамазова «Великий инквизитор» в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 115–136.

Фридлендер, 1996 — Фридлендер Г.М. Творческий процесс Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 5–42.

К.А. СТЕПАНЯН. БИОГРАФИЯ АВТОРА КАК ИСТОЧНИК КОММЕНТАРИЯ  
К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Чижевский, 2010 — *Чижевский Д.И.* Шиллер и «Братья Карамазовы» // *Достоевский. Материалы и исследования.* СПб: Наука, 2010. Т. 19. С. 25–53.

Чирсков, 2001 — *Чирсков Ф.Б.* Правда как дар. Мысли о Достоевском // *Статьи о Достоевском. 1971–2001 / сост. и отв. ред. Б.Н. Тихомиров.* СПб.: Серебряный век, 2001. С. 27–37.

Шаулов, 2012 — *Шаулов С.* Эволюция «эпистолярного героя» Ф.М. Достоевского: к проблеме творческой рефлексии писателя // *Достоевский: философское мышление, взгляд писателя / под ред. С. Алоэ.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. Вып. 3. С. 52–69. (Серия *Dostoevsky Monographs*).

Шиллер, 1955 — *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. 782 с.

Впервые опубликовано: *Степанян К.А.* Биография автора как источник комментария к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал.* 2018. № 3. С. 119–142. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-3-119-142>



**ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ  
НЕЗАВЕРШЕННЫХ ТЕКСТОВ**



## К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ, КОММЕНТИРОВАНИЯ И ИЗДАНИЯ ЧЕРНОВЫХ И НЕЗАВЕРШЕННЫХ ТЕКСТОВ

**Информация об авторе:** Ирина Львовна Попова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, отдел теории литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-8552-8127>

E-mail: [irina.popova@mail.ru](mailto:irina.popova@mail.ru)

**Аннотация:** Статья ставит и исследует проблему комментария черновых и незавершенных текстов. Практика публикации архивов предполагает издание рабочих записей, не развернутых в целый текст. Изучение и комментирование набросков, в том случае если текст, к которому они были сделаны, неизвестен, не обнаружен или утрачен, нуждается в специальных исследовательских и герменевтических стратегиях.

В статье рассматривается практика изучения, издания и комментирования материалов к теории мениппеи — одному из наиболее дискуссионных научных сюжетов М.М. Бахтина. «Мениппейный сюжет» сохранился в черновых рукописях 1940-х гг., сделанных в связи с неосуществленным проектом «Мениппова сатира и ее значение в истории романа», и был отчасти приоткрыт в 1960-е гг., при подготовке четвертой главы «Проблем поэтики Достоевского». Для изучения и комментария большого массива черновых набросков разных лет в статье выработан целый ряд герменевтических приемов. Стратегия исследования истории идей сквозь призму истории рукописей позволяет шаг за шагом, от текста к тексту, проследить становление теории мениппеи, генезис и значение основных понятий, круг идей, которые на разных этапах становления втягивала в свою орбиту концепция Бахтина.

**Ключевые слова:** литература, поэтика, герменевтика, история идей сквозь призму истории рукописей.

© 2024. *Irina L. Popova*

## THE PROBLEM OF COMPREHENDING, COMMENTING AND PUBLISHING DRAFTS AND UNFINISHED TEXTS

**Information about the author:** Irina L. Popova DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-8552-8127>

E-mail: [irina.popova@mail.ru](mailto:irina.popova@mail.ru)

**Abstract:** The article poses and examines the problem of commenting drafts and unfinished texts. Practice of archive publications involves the presentation of notes not developed into a whole text. Study and commenting of notes (if the text they relate to is unknown, not found or lost) want special research or hermeneutic methods. The

article covers the practice of study, publishing and commenting of materials to Menippean theory that is one of the most debatable research topics in M.M. Bakhtin's works. "Menippean plot" can be found in the draft manuscripts of 1940-s resulting from the unfulfilled project "Menippean satire and its meaning in the history of the novel; it was partly opened in 1960-s while preparing the fourth chapter of "Problems of Dostoevsky's Poetics". There is a wide range of hermeneutic methods to study and comment the large amount of draft notes of various years. Studying the history of ideas in the context of the history of manuscripts allows following, step by step, the development of the Menippean theory, genesis and meaning of the main concepts and the range of ideas that were involved into Bakhtin's conception on the different stages of its formation.

**Keywords:** literature, poetics, hermeneutics, the history of ideas in the context of the history of manuscripts.

Практика комментария, сложившаяся в науке о литературе после ее обособления от философского комплекса дисциплин, со временем стала нуждаться в теории. Хотя литературный комментарий всегда помнил свою родословную, не мысля себя в отрыве от длинной герменевтической традиции, специфика предмета понуждала вырабатывать собственные законы и правила.

О теории и истории комментария в свете герменевтической традиции за последние полтора века сказано так много и подробно философами, историками и литературоведами, что сегодня обсуждение проблемы сводится, как правило, к изложению примеров, или *случаев*, подтверждающих существующие теории или фиксирующие отклонения от них.

Нежелание возвращаться к обсуждению теоретических основ понятно. В противном случае пришлось бы столкнуться с трудно-разрешимыми проблемами уже при выяснении смысла первичных понятий: что есть предмет литературного комментария — что такое литература и что такое литературный текст? При кажущейся ясности ключевых слов их дефиниции отнюдь не самоочевидны.

Что такое литература? / Was ist Literatur? / Qu'est-ce que la littérature? — этим вопросом в разное время на разных языках задавались литературоведение, критика и сама словесность. Слово 'литература' принадлежит к числу центральных понятий, которые, в отличие от специальных терминов, в большинстве европейских языков используются в общем значении как в языке науки, так и в быденном языке. Причем чаще без дефиниции, «по умолчанию», как будто в отношении его значения достигнут строгий консенсус: все знают, что такое литература, что является литературой, а что нет. Между тем опыты обсуждения свидетельствуют как раз об отсутствии согласия. Так, во французской теории после прямой постановки вопроса «что такое литература?» в одноименных текстах Шарля Дю Боса (1938) и Жан-Поля Сартра (1947) постепенно

сформировалась практика вовсе его избегать. Ролан Барт в 1970-е гг. предпочитал не давать определения: «литература — это то, что преподают, вот и всё» / «la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout» [Barthes, 1971, p. 170], а Антуан Компаньон четверть века спустя предложил целиком полагаться на узуальную практику и понимать под литературой «то, что здесь и сейчас называют литературой» [Компаньон, 2001, с. 35].

При этом идея литературы как совокупности всех словесных произведений, кажущаяся сегодня сама собой разумеющейся, отнюдь не является ни всеобщей, ни универсальной. Есть немало языков, которые не пользуются понятием 'литература' и на которые его нельзя перевести, поскольку нет ни равнозначного термина, ни соответствующего ему представления.

В каждом из европейских языков слово, восходящее к латинскому 'litteratura', имеет собственную, как правило, хорошо исследованную историю. И все же поверх национальных и языковых границ есть нечто общее, что позволяет говорить о его «общевропейской» и даже «общечеловеческой» судьбе.

Слово 'литература' долгое время имело технический смысл, означая, в соответствии с этимологией, написанное, письмо, эрудицию (образованность) или начитанность. Новый семантический ореол, подразумевающий под 'литературой' все сочиненное, все *словесное творчество*, сложился только на рубеже XVIII–XIX вв.

Появление общего понятия, называющего все написанное и сочиненное, поверх жанровых и дискурсивных границ: поэзию и прозу, устное и письменное, фикциональное и фактуальное, художественное и научное, все словесные жанры, — решало проблему, сформулированную еще в «Поэтике» Аристотеля. Аристотель, напомним, говорил о том, что у словесного искусства нет имени, нет слова, которым можно было бы одновременно назвать поэзию и прозу, мимы Софрона и сократические диалоги: «... то искусство, которое пользуется только голыми словами и метрами <...> до сих пор остается без названия» [Аристотель, т. IV, с. 646]. После того как такое слово появилось, потребовалось существенное переформатирование всей теории словесного творчества, ставшей называться *наукой о литературе*, а вопрос, что такое литература, каков ее объем и содержание, формы и функции, стал ключевым.

Сколько-нибудь подробное изучение семантической динамики понятия 'литература' не входит в задачу этой статьи. Для нашей темы важно учитывать, что основы литературного комментария закладывались в то время, когда 'литература' понималась предельно широко, подразумевая не только художественную словесность, но и историю,



философию, науку, или, как говорил Вильгельм Дильтей, приживавшийся этого, с сегодняшней точки зрения, расширительного толкования, — «все воплощаемые в языке проявления жизни народа, выходящие за пределы практической жизни и постоянно сохраняющие свою значимость» [Дильтей, 1995, с. 124].

Еще один существенный поворот в понимании литературы и литературного текста, определивший теоретические основы литературного комментария, произошел в начале XX в. В 1921 г. Роман Якобсон в работе «Новейшая русская поэзия» предложил считать предметом поэтического исследования не литературу, а *литературность* — «т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением» [Якобсон, 1987, с. 275]. Появление термина ‘литературность’ не только зафиксировало новый поворот в представлении о литературе и литературном тексте, но и обозначило пределы, в которых на протяжении последних ста лет теоретизировалось словесное искусство: *историческое понимание литературы* (т.е. литература как институт, нуждающийся в контекстуальном — философском, социальном, идеологическом, психологическом и пр. — осмыслении) *vs. лингвистическое понимание литературы* (т.е. «поэзия» как имманентная структура) и, как следствие: *текст как документ vs. текст как факт языка*. Впоследствии идея *литературности* обрела вторую жизнь во французском структурализме и вернулась в Россию на исходе XX в. в том виде, как ее адаптировал и развил Жерар Женетт.

Приключения идей в интеллектуальной истории XX в. — влияния, заимствования, скрещивания и мутации, казусы обратного перевода при «репатриации» терминов и теорий, получивших распространение и развитие на других языках, — отдельная и чрезвычайно увлекательная тема. Нас же в этой статье интересует общий для большинства европейских языков семантический ореол слова ‘литература’, определивший его значение как центрального понятия и исходного пункта для теории словесного искусства, для определения и интерпретации литературного текста и выработки канонов литературного комментария.

\* \* \*

Проблема литературных архивов и их значения для истории философии, поставленная Дильтеем в самом конце 1880-х гг., постепенно сформировала практику публикации литературного наследства. Комментированные издания полного научного и философского архива — не только законченных сочинений, лекций, писем, дневников, но и черновиков, фрагментов, набросков, т.е. незавершенных

текстов, которые мы для удобства будем называть *рабочими записями*, — со временем стали обыденностью.

Почему издание и комментирование незавершенных текстов составляет особую проблему, требующую специального обсуждения? На первый взгляд, их подготовка ничем не отличается от других текстов (разве что она проще и компактнее), не требует специальной профессиональной эрудиции и уж тем более не добавляет ничего нового к теории комментария.

Между тем понимание наброска, не развернутого в целый текст (в том случае, если этот текст не обнаружен в архиве, неизвестен или утрачен), выходит за границы герменевтической аксиоматики, лежащей в основе теории и практики литературного комментария. Незыблемое герменевтическое правило — разъяснять целое на основании частных, а частности на основании целого, — унаследованное наукой о литературе из риторической традиции и обновленное в свете учения о понимании, перестает полноценно работать в отношении текста, для которого не найдено целое, с которым его можно соотнести и которым можно верифицировать его смысл.

Критик, намеревающийся извлечь смысл из *рабочей записи*, не развернутой в текст для «чужих глаз», сталкивается с неопределенностью и двусмысленностью, непроясняемой из ретро- и перспективы других сочинений автора, сколь угодно близких по тематике и постановке вопросов<sup>1</sup>. Текст на поверку оказывается «списком мыслей», разрывающим *герменевтический круг*<sup>2</sup>.

Здесь, прежде чем продолжить, самое время задаться вопросом: не является ли уравнивание в герменевтических правах комментатора и критика смешением жанров? Вальтер Беньямин как-то уподобил письмо погребальному костру, комментатора — химику, изучающему дрова и пепел, а критика — алхимику, вопрошающему об истине. Разуме-

<sup>1</sup> Описание такого опыта прочтения одной из *рабочих записей* Бахтина 1943 г., опубликованной в пятом томе Собрания сочинений, см.: [Липовецкий, Сандомирская, 2006].

<sup>2</sup> Фридрих Шлейермахер, заложивший основы филологической герменевтики, описывал практику *герменевтического круга* как метод симпатии и дивинации: толкователь сначала делает предположение о смысле текста в целом, затем анализирует его части, а потом вновь возвращается к целому, к его новому и углубленному пониманию. Поскольку цель герменевтики — восстановление первоначального значения произведения, все средства исторической реконструкции направлены на то, чтобы снять аллегорические анахронизмы, защитить текст от ложного понимания и искусственной актуализации. В свете этой задачи *герменевтический круг* коррелирует не только деталь с целым, но и настоящее с прошлым, — устанавливая соответствие между первоначальным значением текста и его актуальным прочтением-пониманием.

ется, было бы упрощением толковать метафору Бенямина буквально, исходя из прямого значения составляющих ее слов, и все-таки, дело ли комментатора «вопросать об истине»? Должен ли комментатор выходить за рамки «реального» исследования текста, вторгаясь в область, традиционно относящуюся к компетенции критика?

Казус *рабочих записей* разрушает устоявшееся за последние полтора века «разделение труда», ясно демонстрируя невозможность «реального» изучения текста без предварительных герменевтических процедур и невозможность его адекватного понимания без «рутинной» текстологической и комментаторской работы.

Комментарий *рабочих записей* требует, таким образом, не только коррекции общих правил литературной герменевтики, но и в конечном счете ответа на вопрос: может ли текст быть адекватно прочитан и понят исключительно изнутри него самого?

Нельзя сказать, что философская герменевтика вовсе не размышляла над этими вопросами. Ключевой фигурой здесь безусловно является Дильтей, с именем которого связан переход от «традиционной герменевтики» Фридриха Шлейермахера к собственно «философской герменевтике», конституирование которой завершил Ханс-Георг Гадамер. О том, как герменевтика, изначально вспомогательная дисциплина теологии, превратилась из искусства толкования священных текстов в науку толкования любых текстов, о параллельном существовании классической и богословской герменевтики сказано много и подробно. Нас в этой работе интересует только один аспект проблемы, а именно: герменевтика и поэтика, та исключительная роль, которую Дильтей отводил филологии.

Дильтей, проблематизировавший *науки о духе* как самостоятельное целое наряду с *науками о природе* и описавший их специфические методы познания в категориях 'понимание' и 'объяснение' («природу мы можем объяснить, жизнь духа мы понимаем» [Dilthey, 1924, S. 144]), — раньше и больше других задумывался над тем, как эти общие основания претворяются в практику филологических исследований, будь то текстология или критика текста.

В чем причина филологизма герменевтики Дильтея? Дильтей исходил из того, что текст, письменный источник, литература занимают исключительное место в научном познании: «Разумение<sup>3</sup> лишь в отношении языковых памятников становится истолкованием, достигающим общезначимости» [Дильтей, 2001, с. 253]. Предметом герме-

<sup>3</sup> В русском Собрании сочинений Дильтея ключевое слово его теории — 'Verstehen', — традиционно передающееся термином 'понимание', А.В. Михайлов переводит как 'разумение'.

невтики могут быть картины или скульптуры, или археологические артефакты, однако их понимание неизбежно опосредовано литературой (или *письмом*, как сказали бы сегодня). Речь идет, конечно, не столько об иерархии языков в том смысле, который впоследствии стал называться семиотическим или дискурсивным, — в этих значениях языки хотя и не вполне равнозначны, но существуют в гомогенном единстве, — а об исторической традиции и правилах понимания, которые закреплены в письменных источниках и с которыми всякий раз соотносит себя практика толкования.

Дильтей определял герменевтику как «*учение о правилах экзегезы письменных памятников*», а центральный пункт искусства понимания — как «*интерпретацию сохраняющихся в письменном виде следов человеческого существования*» [Дильтей, 2001, с. 240]. В отличие от теории второй половины XX в., допускающей вариативность и даже конфликтность толкований, Дильтей настаивал на интерпретации, ограждающей от субъективности и произвола, — только так, с его точки зрения, достижима общезначимость познавательных результатов гуманитарных наук: «...герменевтика обязана теоретически обосновывать всеобщность интерпретации, на чем покоится вся надобность истории, перед лицом постоянных набегов романтического произвола и скептической субъективности в область истории» [Дильтей, 2001, с. 254].

Общезначимость интерпретации как раз и обеспечивает филология, вырабатывающая герменевтические нормы. При этом алгоритмы понимания, если они сформулированы правильно, универсальны и распространяются на все виды языковой деятельности, от младенческого лепета до «Гамлета» и «Критики чистого разума».

Из методов, созданных немецкой филологией своего времени, Дильтей отдавал предпочтение технике *исторической реконструкции*, важнейшими принципами которой считал анализ текста, учитывающий его «создание, намерение и композицию»; практику соотнесения текста с целым творчества автора, с направлением и эпохой; методику реконструкции утраченного текста из фрагментов и свидетельств и, наконец, технику распознавания разновременных слоев в медленно создававшихся произведениях, которую называл «апогеем» метода: «...прием, развитый также и при изучении ветхо- и новозаветных сочинений, суть которого состоит в том, чтобы за произведениями компиляторов обнаруживать и читать стершийся текст оригиналов, в медленно рождавшихся книгах распознавать швы, лакуны и противоречия, а также различать слои их строения» [Дильтей, 1995, с. 125]. Хотя со времени Дильтея филология пережила не одну смену парадигм, существенно поменяв свое представление о стандартах тексто-

логии, комментария и критики текста, основные задачи литературной герменевтики как составной части логико-методологического обоснования гуманитарных наук, сформулированные Дильтеем, сохранили свое значение.

\* \* \*

Практика комментирования незавершенных текстов рассматривается в этой статье на материале *рабочих записей* Михаила Михайловича Бахтина.

Наследие Бахтина и особенно рукописи 1930–1960-х гг. со всей остротой актуализируют проблему герменевтики наброска. Хорошо известно, что в эти годы была создана теория романа, не воплощенная, впрочем, в законченный текст<sup>4</sup>; имеющая три редакции и огромный массив черновиков, дополнений, конспектов книга о Франсуа Рабле, работа над которой растянулась на двадцать пять лет<sup>5</sup>, и все-таки значительную часть архивных материалов этого периода составляют *рабочие записи*, так никогда и не развернутые в текст «для чужих глаз», — одни из них напечатаны в пятом томе Собрания сочинений [Бахтин, т. V], другие еще только ждут своей публикации. Не только комментарий, но часто простая тематическая атрибуция этих набросков чрезвычайно затруднена: *рабочие записи* только отчасти соотносимы с проблематикой и методологией завершенных текстов, но в целом к ним не сводимы<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Работы по теории романа собраны в третьем томе Собрания сочинений [Бахтин, т. III]. Помимо «Слова в романе», «<Форм времени и хронотопа в романе>», «Из предистории романного слова», публиковавшихся ранее, в нем помещены сохранившиеся фрагменты книги о романе воспитания, доклады, прочитанные в ИМЛИ в 1940 и 1941 гг., и другие, заново подготовленные по рукописям, тексты.

<sup>5</sup> Книге о Франсуа Рабле полностью посвящен четвертый том Собрания сочинений, изданный в двух книгах [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, IV<sub>2</sub>]. В первом полутоме опубликованы тексты и материалы 1930–1950-х гг.: первая редакция «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940), дополнения и изменения ко второй редакции «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» (1949–1950), подготовительные материалы, ранние редакции, наброски, дополнения. Во втором полутоме напечатан текст третьей редакции «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) и статья «Рабле и Гоголь» (1940, 1970), выросшая из заключительного фрагмента первой редакции книги о Рабле в самостоятельную работу.

<sup>6</sup> В качестве примера приведем два наброска, которые так никогда и не были развернуты в законченные тексты: «<Риторика, в меру своей лживости...>» (12 октября 1943 г.), и «О спиритуалах (К проблеме Достоевского)» (в рукописи не датирован).

Первый из названных фрагментов был напечатан в 1992 г. под редакторским заголовком «<О любви и познании в художественном образе>» (Лите-

Как читать и как комментировать *рабочие записи* Бахтина, не *рабочие записи* как особый род текста, а *случай Бахтина* в его конкретной данности? Очевидно, что всякий архив требует отбора и коррекции общих правил комментария и критики текста: личность автора, «выпирающее личностное присутствие», препятствует автоматизации приемов. Какова техника бахтинских набросков и каковы особенности их прочтения и понимания, удобно проследить на примере одного из самых сложных и спорных теоретических сюжетов — концепции *менипповой сатиры*.

\* \* \*

Словарь литературоведческих терминов XX в. пополнился несколькими понятиями, конституирование которых связано с именем Бахтина. Термины ‘карнавал’, ‘смеховая культура’, ‘мениппова сатира’ (‘мениппея’), ‘хронотоп’ и некоторые другие хотя и существовали до Бахтина, но получили в его работах новый смысл, причем переакцентуация значений оказалась столь существенной, что теперь они осознаются именно как термины Бахтина.

‘Мениппова сатира’ остается в этом списке наиболее спорной. Хотя труды Бахтина явились мощным толчком для всестороннего изучения проблемы, метод Бахтина, его концепция менипповой сатиры и само историческое существование мениппеи как жанра сегодня ставится под сомнение.

ратурная учеба, 1992, № 5–6, с. 153–156), но отклика не получил. Замеченный критиками после публикации в пятом томе Собрания сочинений, охарактеризован как «один из текстов, что нарушают готовые представления о Бахтине». Раз набросок прозвучал по-новому, значит «освобождающая» текстологическая стратегия оправдалась: не навязывая тексту редакторского заголовка, влияющего на его понимание и неизбежно редуцирующего его смысл, назвать по первой строке, которая к тому же стоит многих текстов, — «<Риторика, в меру своей жливости...>» — операция нехитрая, но результативная.

Другая рукопись, имеющая авторский заголовок «О спиритуалах (К проблеме Достоевского)», не завершена, точнее, она начата и почти сразу оставлена: к существу заявленной темы автор так и не успел приступить. Хотя характер автографа позволяет считать его беловым, никаких непосредственно предшествующих ему записей в архиве не обнаружено. По всей видимости, отрывок относится к началу 1960-х гг., ко времени переработки книги о Достоевском для нового, итальянского и/или русского издания. Косвенным подтверждением датировки служит содержащийся в тексте имплицитный отклик на дискуссию «Слово и образ» в журнале «Вопросы литературы» 1959–1960 гг. Перечисленные «материальные» обстоятельства обуславливают структуру комментария, с неизбежностью разделяющегося на комментарий заглавия, отражающего неосуществленный замысел, и комментарий неоконченного текста.

Впрочем, исследование семантики и генезиса понятия 'мениппея' целесообразно не только в силу запутанности научного сюжета. Для этого существуют и другие, куда более веские причины.

Во-первых, введение понятия 'мениппова сатира' сопровождалось рядом общих высказываний Бахтина о термине, о природе и свойствах терминологического языка. Можно сказать, что 'мениппея' инициировала появление набросков к теории термина, которая, однако, не получила своего системного изложения и не была включена в труды, подготовленные к печати самим автором.

Во-вторых, история 'мениппеи' свидетельствует о методологической необходимости исследования генезиса идей и понятий сквозь призму истории текста. Поскольку источники, реальный контекст и само развитие «мениппейного сюжета» остались в набросках. Более того, картина, открывающаяся при изучении архивных материалов, оказывается принципиально иной, чем при анализе прижизненно опубликованных работ.

Издания 1960-х гг. свидетельствуют: понятие 'мениппея' введено во второй редакции книги о Достоевском (1963), а в книге о Рабле (1965) его нет вовсе. Изучение архивных материалов опрокидывает устоявшиеся представления: Бахтин начал заниматься мениппеей еще в 1940-е гг., сначала как самостоятельной проблемой, а затем в контексте переработки книги о Рабле, причем уже тогда мениппейная традиция рассматривалась им как в отношении к роману Рабле, так и в отношении к жанровому типу романа Достоевского.

Так что четвертая глава «Проблем поэтики Достоевского» только приоткрыла читателю «мениппейный сюжет»: знакомство с бахтинским замыслом в 1960-е гг. не могло быть полным. Для сегодняшнего понимания концепции Бахтина необходимо не только системно проанализировать сохранившиеся черновики и наброски, нужно вернуться из 1960-х, когда «мениппейный сюжет» был впервые обнародован, в 1920–1940-е, когда он формировался, чтобы восстановить его реальный научный контекст.

Составной частью образа шестидесятых стал человек с фанерным чемоданчиком, возвращающийся в прежнюю жизнь, которая давно другая. Ложная многозначительность этого образа заменила собой рутинную работу, оставшуюся непроделанной, — исследование *катастрофы возвращения*. Возвращения не в индивидуально-психологическом плане, как оно изображено в одноименном рассказе Андрея Платонова, герой которого, солдат победившей армии, приезжает домой с войны, — а катастрофы возвращения проигравших, принесших с собой в новый мир осколки разрушенной интеллектуальной культуры.

За личными судьбами проигравших, но непогибших стоит проблема восстановления запрещенного, уничтоженного и утраченного: собственных замыслов, научных направлений и целых дисциплин. Произошло ли это возвращение в 1960-е гг. и возможно ли оно вообще? И если возможно, то не бессмысленно ли? Или следует признать, что для идей, научных направлений и школ есть свое время и место, в которых они только и могут существовать и развиваться как актуальное знание, а не факты истории науки?

В этой статье мы говорим о сюжете, который М.Л. Гаспаров назвал *случаем Бахтина* [Гаспаров, 2004], — поскольку возвращение Бахтина началось именно с мениппеи. Впрочем, корректно ли это суждение, нет ли в нем передежки? Всем известно, что возвращение Бахтина началось с нового издания книги о Достоевском, в котором мениппея хотя и была наиболее радикальным дополнением, общего концептуального ядра книги — по крайней мере, именно так считается — не затронула.

Напомним коротко канву событий. В феврале 1961 г. Михаил Михайлович Бахтин, в ту пору заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета, принял предложение Витторио Страда опубликовать книгу 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского» по-итальянски, в качестве «вступительного исследования» к полному собранию сочинений писателя, готовившемуся в туринском издательстве «Эйнауди» (письмо Страда было получено 22 февраля, ответ датирован следующим днем). Срок подготовки рукописи сам Бахтин определил в четыре месяца; в официальном обращении издательства, последовавшем 23 марта, был назван сентябрь<sup>7</sup>. В действительности работа продолжалась в течение всего 1961 г., после чего готовая рукопись была передана в агентство «Международная книга», через которое велись официальные переговоры с итальянским издательством; 5 января 1962 г. рукопись поступила в Главлит, а затем была отправлена в Турин.

Тогда же хлопоты В.В. Кожина об издании книги в Москве, длившиеся уже около года, принесли результаты. В марте 1962-го начинается новый этап переработки рукописи, теперь для издательства «Советский писатель». «Сейчас я приступаю к новому пересмотру всей книги, — пишет Бахтин Кожину 27 марта 1962 г. — <...> Итальянский вариант <...> меня не удовлетворяет» [Переписка, 2000, с. 182]. Подготовку текста Бахтин планировал завершить «непреренно до лета». В июне рукопись поступила в издательство, 18 июня 1962 г. был

<sup>7</sup> Фотокопии писем см.: [Бахтинский сборник, 1997, с. 376–377].



заключен договор. Однако работа над текстом продолжалась вплоть до начала 1963 г. Рукопись, согласно справке, подписанной редактором книги С.Г. Бочаровым, была готова к производству 18 февраля 1963 г. [Бахтин, т. VI, с. 483]. 27 марта книга поступила в набор, а в сентябре был отпечатан тираж. Планировавшееся итальянское собрание сочинений Достоевского тогда не состоялось. В «Эйнауди» книга Бахтина вышла в 1968 г., в переводе с московского издания 1963 г.

Таким образом, возвращение Бахтина, действительно, началось с нового издания его единственной к тому времени опубликованной книги — книги, с которой в 1920-е гг. все началось и которой, как казалось, все и закончилось: «Решил начать. Я же не знал, что это начало окажется и концом», — говорил Бахтин С.Г. Бочарову 10 июня 1974 г. [Бочаров, 1993, с. 73]. Так что поэтически настроенный биограф мог бы сказать, что это было *повторение*, в том высоком религиозно-философском смысле, которое придал этому понятию Серен Киркегор [Киркегор, 1997]. Впрочем, если *повторение* и состоялось — издание книги и последовавшая затем «мировая слава» обрушились на Бахтина, — то не в последнюю очередь потому, что Бахтин упорно шел дальше, не останавливаясь и не стремясь повторить раз достигнутый успех.

Приняв предложение «Эйнауди» и не будучи связанным ни цензурными, ни редакторскими (как впоследствии в «Советском писателе») требованиями, Бахтин буквально републиковать книгу 1929 года не стал. В каком направлении он собирался развивать текст тридцатилетней давности? В июле 1961 г. в письме к В.В. Кожиннову он обозначил основные направления работы: «Думаю ограничиться немногим (не позволяет ни время, ни листаж), а именно: 1) дополнить критический обзор литературы, 2) углубить анализ особенности диалога и позиции автора в полифоническом романе (последнее больше всего вызвало возражений и недоумений) и 3) коснуться некоторых традиций Достоевского, в частности карнавальной. Остальной текст думаю почти вовсе не трогать. Изложение я не собираюсь делать популярнее» [Переписка, 2000, с. 153–154].

Действительно, новой сводной рукописи Бахтин не готовил, ограничившись дополнениями и незначительными изменениями во всем тексте, кроме четвертой главы. Четвертая глава и разделы «От автора» и «Заключение» были написаны заново. Резюмируя анализ архивных материалов, данный нами в шестом томе Собрания сочинений [Бахтин, т. VI, с. 505–519], можно заключить, что в фокусе подготовки «Проблем поэтики Достоевского» находилась четвертая глава «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского», посвященная карнавальной и мениппейной традиции.

Подготовка четвертой главы составляла отдельный сюжет в истории как текста, так и концепции книги. Если для итальянского издания четвертая глава писалась, а затем дополнялась без отчетливо выраженного намерения соотносить ее с остальными частями текста и целым замыслом, то на следующем этапе Бахтин как раз стремился прояснить основания, на которых в книгу о Достоевском вошел раздел о карнавализации и мениппее. С этой целью первая глава «Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе» дополняется тезисом о карнавализации как предпосылке полифонии, примечаниями о карнавале, вставкой о карнавальном восприятии Достоевским газеты; характеристика романов Достоевского, данная Гроссманом, связывается теперь с менипповой сатирой, а примечание о мистерии и диалоге платоновского типа получает ссылку на четвертую главу. Одновременно в дополнениях к четвертой главе особое звучание приобретает идея диалога. Тезис о карнавале как предпосылке полифонии развивается здесь в контексте противопоставления риторической и карнавальной традиции.

Как видим, в отличие от многих своих интерпретаторов, сам Бахтин считал карнавальную и мениппейную проблематику частью теории полифонического романа и стремился «вписать» четвертую главу в общую структуру исследования. И вот что важно: Бахтин не побоялся добавить в книгу о Достоевском раздел, радикализовавший концепцию в целом, не отказался от направления исследования, избранного в 1930–1940-е гг., хотя это направление — изучение карнавальной составляющей в истории и теории романа, — как видно из судьбы книги о Рабле в 1940–1950-е гг., официального признания не получило. Отчего Бахтин решился на это добавление, которое если не в «Эйнауди», то в «Советском писателе» могло осложнить прохождение книги, что заставило его — кроме деятельной энергии В.В. Кожина — преодолеть осторожность, неизбежную для человека, пережившего после первой заметной книги тридцать лет непризнания? Вот здесь, по всей видимости, действительно, понадобится «экстранаучная» апелляция к Киркегору: только «страсть свободы», которая «ничем не заглушается и не умеряется никаким неверным истолкованием» [Киркегор, 1997, с. 98].

И все-таки, несмотря на все усилия к «укоренению» мениппейного сюжета в ткани текста, четвертая глава в восприятии читателя осталась обособленной, выпирающей из общей структуры книги, — «тяжеловесным объяснительным привеском»<sup>8</sup> к мощной идее поли-

<sup>8</sup> Письмо И.Н. Томашевской к М.В. Юдиной 30 октября 1963 г. Цит. по: [Бахтин, т. VI, с. 503].

фонии<sup>9</sup>. Хотя сама концепция мениппеи в филологическую науку и обыденное гуманитарное сознание вошла прочно.

Кто не знает теперь, что такое мениппея, кто не держал в руках солидного указателя источников и исследований о мениппее (969 позиций) [Kirk, 1980] и кто не ругал Бахтина за его научную фантазию, за четырнадцать признаков жанра, которые, в сущности, ничего не объясняют?

Здесь мы подходим к одной из самых болезненных проблем чтения Бахтина: к утраченному чувству времени и места. Времени и места, в которых зрели идеи и создавались тексты. Сочинения Бахтина, написанные в 1920-1940-е гг., начали печататься в 1960-е. Читатель поначалу и не заметил зазора между временем их создания и появления в свет. Отчасти это было свойством эпохи: в поздние советские годы тексты, написанные вне господствующей идеологии, воспринимались «синхронически»: связь с прерванной гуманитарной традицией была важнее направленной и временной дифференциации. Так тексты Бахтина оказались встроенными в интеллектуальную ситуацию 1960-х гг. и долгое время воспринимались в отрыве от своего реального контекста.

Понятно, что четвертая глава «Проблем поэтики Достоевского» могла быть закончена в столь короткие сроки только потому, что предварительная работа и сбор материала были проведены раньше. Поэтому прежде всего необходимо восстановить хронологию «мениппейного сюжета»: когда Бахтин занялся изучением мениппеи и ее значения в истории романа. Подчеркнем особо: мы говорим сейчас не о том, когда Бахтин узнал о существовании мениппеи, а о том, когда он начал о ней писать; не об интеллектуальных истоках и предтечах бахтинской темы, а о ее реальном авторском воплощении в текст<sup>10</sup>.

Здесь, прежде чем продолжить, следует обратиться к природе и свой-

<sup>9</sup> См., например, суждение К. Эмерсон: «Я думаю, что никто не станет спорить с тем, что оно (изложение истории серьезно-смехового. — И.П.) интересно, но все же это только добавление. Оно много теряет по сравнению с мощными идеями полифонии и двуголосия и само по себе не порождает глубокой интерпретации, не открывает ничего существенного в Достоевском» [Эмерсон, 1996, с. 71].

<sup>10</sup> И М.Л. Гаспаров, и Н.И. Николаев, и Н.В. Брагинская справедливо связывают первоначальный интерес Бахтина к мениппее с семинарами Ф.Ф. Зелинского. Н.В. Брагинская при этом особо выделяет историософский проект Славянского возрождения античности. Возвращение к «телеологическому эволюционизму символистского чекана», усвоенному благодаря семинарам Зелинского, требовало для анализа любой жанровой формы отыскать античную протоформу, чтобы затем проследить ее развитие вплоть до совершенных образцов классической русской литературы [Брагинская, 2004, с. 67–71]; см. также: [Николаев, 1996].

ствам самого термина 'мениппея' и в связи с этим к взглядам Бахтина на природу и особенности понятийного языка гуманитарных наук.

В начале 1970-х гг. М.Л. Гаспаров назвал язык Бахтина «вызывающе-неточным» [Гаспаров, 1992, с. 115]. Действительно, термины, семантикой и генезисом которых занимается Бахтин, не работают как привычный инструментарий филологического исследования, они как будто не даются в руки, грозя расплыться в нечто аморфное, чересчур универсальное, не пригодное для анализа отдельного произведения: четырнадцать признаков 'мениппеи' как жанра отчасти повторяют друг друга, в ряде случаев находятся в отношениях дополнительной дистрибуции и под них в конце концов можно «подвести» практически любой текст. В 1980-е гг. С.С. Аверинцев отнес 'мениппею' к «неполноценным терминам» или «почти-терминам»: «Филологи не могут и не должны перестать говорить об “эпистолярном жанре”, о “жанре” диатрибы, может быть, и о “жанре” мениппеи. Однако этим нельзя заниматься в состоянии методологической самоуспокоенности. Умственному эксперименту, в котором мы даем статус термина одному из литературных “словечек” античности, для самой античности термином не являвшемуся, должна отвечать острота понимания некоторой условности всей этой процедуры» [Аверинцев, 1989, с. 12].

Нельзя сказать, что Бахтин вовсе не осознавал «условности» такого рода мыслительной операции. Теоретическая рефлексия о сущности термина и природе терминологического языка была для него не ответом на критику, она предшествовала и/или сопровождала само создание жанровой теории, как мениппеи, так и романа. Ибо распространение термина 'роман', как жанрового обозначения, на произведения античности также условно, и эта условность, категорически отрицаемая для мениппеи и общепринятая для романа, также нуждается в теоретической рефлексии. Впрочем, значительная часть этих размышлений осталась в черновиках и набросках.

Изучение освоенных сегодня архивных материалов показывает, что высказывания Бахтина о сущности термина и природе терминологического языка сосредоточены в записях двух периодов. Первая группа содержится в рабочих тетрадях первой половины 1940-х гг. и связана главным образом с введением понятия 'мениппова сатира' в контекст книги о Рабле. Вторая относится к первой половине 1960-х гг. и связана с переработкой книги о Достоевском, в том числе с введением в контекст четвертой главы термина 'мениппея'.

1. «Мениппова сатира и здесь оказывается ведущей к первофеномену романа. Термин “мениппова сатира” так же условен и случаен,

так же несет на себе случайную печать одного из второстепенных моментов своей истории, как и термин “роман” для романа» («Дополнения и изменения к “Рабле”», 1944) [Бахтин, т. V, с. 82].

2. «Прежде всего вопрос о термине. Он так же условен и случаен, как и термин “роман”. Существовавшая до Мениппа и не всегда сатира, она связана с судьбой Мениппа, от которого как раз не дошло ни одной строчки. Область серьезно-смехового. Она родственна всем жанрам этой обширной области, но особенно жанру сократического диалога, но неправильно считать эту форму продуктом разложения сократического диалога. Прежде всего общая грубая характеристика всей области серьезно-смешного. Сатурнализация и последующая карнавализация мениппеи (в средние века и в эпоху возрождения). Сложная система взаимовлияний и просачиваний с другими жанрами» («Мениппова сатира и ее значение в истории романа», 1944 <?>) [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 746–747].

3. «Schwellendialog (немцы вообще терминологичны, им присуща тенденция каждое слово превращать в т е р м и н, т.е. начисто обесстилировать его, французам напротив свойственна тенденция к имени, даже в термине они пробуждают его метафоричность и его стилистическую окраску)» («Дополнения и изменения к “Рабле”») [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 712].

4. «Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов (с чужими корнями и не участвующих в том же значении в общем языке), слов с чужим и неосознанным этимоном. Выводы из этого факта имеют громадную важность.

В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается много-смысленность и игра значениями. Предельная однотонность термина» («К вопросам самосознания и самооценки», ок. 1943-1944) [Бахтин, т. V, с. 79].

Среди набросков 1960-х гг. особо отметим два. Первый — об условности термина ‘мениппова сатира’ применительно к творчеству Достоевского, в «Дополнениях и изменениях к “Достоевскому”», второй — об определенности термина и системности терминологического языка в «Заметках 1962 — 1963 г.»:

5. «Правда, сам Достоевский ни здесь, ни где-либо в другом месте никогда не употребляет этого несколько ученого жанрового термина “мениппова сатира”. В русской литературе он вообще был не в ходу. Но в европейских литературах, начиная с 16 <sup><го></sup> века и до начала 19 <sup><го></sup> века (особенно в 17 <sup><ом></sup> и 18 <sup><ом></sup> веках) он встречался довольно

часто наряду с термином «лукиановский диалог» и более узким «диалог мертвых». Сам Достоевский пользовался широким и неопределенным термином «фантастический рассказ». Но дело не в термине, а в самом жанре» («<Дополнения и изменения к “Достоевскому”>», 1961) [Бахтин, т. VI, с. 361].

6. «Об ироническом употреблении модных терминов (модель, моделирование и т.п.) и вообще терминов. Определенность термина (и его устойчивость и однозначность) может быть только функциональной и только в системе. Где такой системы нет (в литературоведении), определенность и однозначность изолированного, отдельного термина превращает его в тот лежачий камень, под который вода не течет, живая вода мысли. Это касается всех гуманитарных дисциплин, кроме лингвистики структурного типа» («Заметки 1962 г. — 1963 г.») [Бахтин, т. V, с. 377].

Резюмируя содержание приведенных фрагментов (резюмирующий пересказ как герменевтическая операция в отношении черновых набросков отнюдь бесполезен), можно заключить, что термин по Бахтину — это слово с неосознанным, чаще иноязычным, этимолом, в котором происходит искусственная стабилизация значений, сопровождающаяся утратой метафорической и метафизической силы. Слово, став термином, теряет потенциал семантического расширения и коррекции, необходимый для адекватного называния исторически меняющегося явления. Поэтому термин предельно однотонен, условен и случаен, он несет на себе печать одного из второстепенных моментов своей истории. Термин глух к называемому явлению и вовсе не восприимчив к его исторической изменчивости. Определенность и однозначность термина может быть только функциональной и только в системе; в гуманитарных науках, за исключением структурной лингвистики, такой системы нет.

Приведенные источники — все они, еще раз подчеркнем, из неопубликованных при жизни автора набросков — поясняют сказанное Бахтиным в отложенном предисловии к сборнику статей 1970–1971 гг.: «Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению» [Бахтин, 1979, с. 360]. Бахтин изучал становление словесных жанров на протяжении веков и тысячелетий, и поиск терминологических вариаций был способом преодоления однотонности и семантической замкнутости термина как такового. Обратной стороной этой операции, имеющей целью обнаружить и описать глубинное ядро, первофеномен явления, и стала семантическая «неточность», которую М.Л. Гаспаров назвал «вызывающей».

Следует сразу заметить, мы менее всего стремимся обратить недостаток в достоинство: с внешней неточностью, непроговоренностью, схематичностью в черновиках Бахтина приходится сталкиваться нередко; наша цель в том и состоит, чтобы отделить неточность формулировок от принципиальной и продуманной неклассической неточности терминологического языка, выработанной Бахтиным в соответствии с его представлениями о природе гуманитарных наук.

\* \* \*

Изучение архивных материалов свидетельствует: «мениппейный сюжет» Бахтина возникает в связи с его занятиями теорией жанра и в 1940-е гг. оформляется в границах переработки книги о Рабле.

Когда Бахтин стал вплотную заниматься мениппеей, точно сказать трудно. В статье «Сатира», написанной в 1940 г. для «Литературной энциклопедии», этого сюжета еще явно не прослеживается, хотя в определении сатиры как жанра *мениппова сатира* обозначена специальным пунктом. Бахтин характеризует мениппею как «смешанный» диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху в форме философской диатрибы (Бион, Телет), а затем преобразованный и оформленный Мениппом; ссылается на образцы менипповой сатиры в творчестве Лукиана, Варрона, Сенеки и Петрония; и — что принципиально — характеризует мениппову сатиру как жанр, непосредственно подготовивший «важнейшую разновидность европейского романа», представленную в античности «Сатириконом» Петрония и «Золотым ослом» Апулея, а в Новое время — романами Рабле и Сервантеса [Бахтин, т. V, с. 11]. О том, как концепция Бахтина соотносилась с европейской наукой его времени, мы скажем позднее. Но уже сейчас следует заметить, что, проецируя жанровую традицию мениппеи на историю европейского романа, Бахтин следует в русле изысканий авторов «Paulys Real-Encyclopädie»: обозначает длинные линии жанровых разновидностей романа, от античности до Нового времени, сформированных под влиянием мениппеи. (Авторы «Paulys Real-Encyclopädie» — данная тенденция прослеживается в целом ряде статей — упоминают и сочинение И. Казобона [Casaubonus, 1605], поскольку именно Казобон, судя по всему, впервые выстроил линии преемственности мениппеи в греческой и римской литературе.)

Кроме того, в библиографических списках к статье Бахтин указывает диссертацию Т. Бирта: *Birt Th. Zwei politische Satiren des alten Rom. Marburg, 1888*, — которая впоследствии будет служить ему одним из авторитетных

источников фактических сведений о мениппее. В книге Бирта, которую автор посвятил своему учителю Г. Узенеру, история римской сатиры рассматривается сквозь призму серьезно-смехового (σπουδοῦγέλοιον), особенно подробно исследуется жанровая природа «Nekyia»: диалогическая структура, смешение серьезного и смехового, стихов и прозы.

Следом за «Сатирой» в «мениппейном сюжете» Бахтина должна быть названа статья «Мениппова сатира и ее значение в истории романа». Бахтин упоминает ее в «Списке научных работ» как текст объемом в четыре печатных листа, заверченный в 1941 г. Работа с таким заголовком в архиве не найдена, так что следующим текстом, в котором говорится о значении мениппеи в истории романа, следует считать «Дополнения и изменения к “Рабле”» 1944 г. В 1940-е гг. исследование проблемы мениппеи в целом сосредоточено вокруг книги о Рабле. (Вспомним упомянутую в «Сатире» линию европейского романа, сформированную под влиянием мениппейной традиции: в античности — романы Петрония и Апулея, в Новое время — романы Рабле и Сервантеса.)

Мениппейный сюжет в «Дополнениях» только намечен, ему присуща та же многообещающая недоговоренность, что и языку большинства набросков первой половины 1940-х гг. Бахтин трижды подступает к теме, не развертывая ни один из сформулированных тезисов: сначала заявляет мениппею как предмет специального *экскурса* наряду с известным экскурсом «Рабле и Гоголь»<sup>11</sup> («Экскурсы: 1. Рабле и Гоголь; 2. значение менипповой сатиры в истории романа»); затем говорит о двух линиях развития мениппеи («Две линии развития менипповой сатиры; одна из них — однотонно-оксюморная — завершается Достоевским»), а потом вновь рассматривает общие свойства мениппеи, но уже в топографическом аспекте [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 681–682].

О том, как Бахтин понимал значение менипповой сатиры в истории романа, сказано в четвертой главе «Проблем поэтики Достоевского» [Бахтин, т. V, с. 339–340]. А вот что подразумевалось под двумя линиями развития мениппеи, если обозначение одной линии не растолковано, другая линия не названа вовсе и в известных текстах к этой теме Бахтин больше не возвращается? И как, собственно, экскурс о значении мениппеи в истории романа мог быть вписан в книгу о Рабле? На эти вопросы ответов в самом тексте нет.

<sup>11</sup> Экскурс о Рабле и Гоголе, не выделенный, впрочем, в специальный раздел, составлял заключительные страницы редакции книги о Рабле 1940 г.; при подготовке к изданию в 1965 г. был снят, затем в 1970 г. расширен приблизительно вдвое и напечатан как отдельная работа. См.: [Бахтин, т. IV<sub>2</sub>, с. 517–521].



Проясняет темные места «Дополнений» набросок о мениппее середины 1940-х гг., объемом менее авторского листа, которому мы рискнули дать заглавие несохранившейся большой работы «<Мениппова сатира и ее значение в истории романа>». Из этого фрагмента становится понятнее, что Бахтин подразумевал под двумя линиями развития мениппеи: одну, представленную Достоевским, он называет «церковно-проповеднической», другую — «цирково-балаганной» и к ней относит Гоголя, оговариваясь, впрочем, что типология мениппеи сложнее и двумя названными линиями не ограничивается: «Общая характеристика мениппеи и более подробное изучение тех двух линий ее развития (вообще был целый пучок таких линий), которые у нас представлены Гоголем, с одной стороны, и Достоевским, с другой, — церковно-проповедническая и цирково-балаганная» [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 746].

Это, казалось бы, частное уточнение, автокомментарий из наброска «<Мениппова сатира...>», распутывает целый клубок вопросов и недомыслий более общего и принципиального свойства, затрагивающих концепцию книги Бахтина о Рабле.

В середине 1940-х гг. Бахтин включает в «раблэзианский узел» мениппейную традицию, Гоголя и жанровую разновидность романа Достоевского. Собственно, мениппейные корни становятся основанием для исследования жанровых разновидностей романов Рабле и Достоевского в общем контексте. В перспективе мениппейного сюжета два *экскурса* «Дополнений и изменений к “Рабле”» — «Рабле и Гоголь» и «значение менипповой сатиры в истории романа» — получают необходимую поясняющую «связку», будучи соотнесенными друг с другом и с Рабле в перспективе двух линий развития мениппеи, одна из которых представлена Гоголем<sup>12</sup>, другая — Достоевским.

Пересматривая под этим углом зрения наброски 1940-х гг., можно обнаружить, что по крайней мере еще два фрагмента — «<К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха>» и «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» — разрабатывают ту же проблему «церковно-проповеднической», или «однотонно-оксюморной», или просто «оксюморной», линии развития мениппеи и тем самым, хотя и косвенно, связаны с проектом переработки книги о Рабле.

В тексте «<К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха>» интересующая нас тема обозначена только как пункт начального плана: «К истории жанровой разновид-

<sup>12</sup> О «взаимоориентации» и борьбе в творчестве Гоголя трагедии и менипповой сатиры см.: [Бахтин, т. V, с. 157].

ности романа Достоевского» [Бахтин, т. V, с. 45]. В наброске «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» названы признаки «оксюморной» линии мениппеи и сформулировано существо перехода от раблезианской образности к образности Достоевского: «Психологизация материально-телесного н и з а у Достоевского: вместо полового органа и зада становятся грех, сладострастная мысль, растление, преступление, двойные мысли, внутренний цинизм <...>» [Бахтин, т. V, с. 42]. (Метафора «оксюморная» означает здесь нарушение нормы, сочетание несочетаемого в обычной жизни: «созерцание <...> двух бездн», «сатурналиевскую плоскость, где раб равен царю, где проститутка и убийца сходятся со святым и судьей, где законы мира сего временно отменяются».)

Перевод раблезианской образности во внутренний план как переход от изображения внешнего человека к изображению внутреннего человека (один из аспектов которого назван «психологизацией материально-телесного н и з а») в «Дополнениях» описан иначе: с помощью восходящей к Блаженному Августину (*De civ. Dei*; 15, 2) формулы «*internum a e t e r n u m*»; там же, как продолжение и раскрытие «герметично» сформулированного здесь тезиса, будет намечена историческая линия Рабле — Шекспир — Достоевский: внешний человек, как часть родового народного тела, во внешних топографических координатах мира у Рабле — открытие и оправдание индивидуальной жизни во внешнем мире у Шекспира — открытие и оправдание внутреннего человека, души, в интенсивных координатах «предельной глубины внутреннего» в романах Достоевского.

(Заметим в скобках: транспонировка термина ‘мениппова сатира’ на историю русской литературы, где этот термин, по выражению Бахтина, «вообще был не в ходу» [Бахтин, т. VI, с. 361], никогда не постулировалась им как сама собой разумеющаяся — формы функционирования и передачи мениппейной традиции нуждались в изучении и обосновании. В наброске середины 1940-х гг. «<К вопросам самосознания и самооценки...>»<sup>13</sup>, где также рассматривается «тип романа Достоевского и история этого типа (его историческое развитие, его исторические корни)», Бахтин специально говорит о путях передачи мениппейной традиции, «книжных» и «не книжных» (то есть фольклорных, в качестве одного из примеров которых он называет народный кукольный театр), актуальных как для творчества Гоголя, так и для творчества Достоевского. Причем

<sup>13</sup> Фрагмент датирован нами в промежутке не ранее конца 1943-го и не позднее января-февраля 1946 г. [Попова, 1996, с. 467].

проблема функционирования и передачи «мениппейной традиции» поставлена здесь в контексте памяти и забвения, памяти жанра и нарочитого забвения, как борьбы с памятью, как стирания следов усвоенной традиции в построении образа [Бахтин, т. V, с. 75 и далее]).

Значительная часть экскурсов, намеченных в «<Менипповой сатире...>»<sup>14</sup>, впоследствии была использована при подготовке четвертой главы «Проблем поэтики Достоевского»: о связи мира романов Достоевского с «экспериментально-провоцирующими формами *Nequia*»; о мечте и сне как формах выхода в другую жизнь («Менипповы сатиры в романах: “Сон Версилова”, отчасти сон Свидригайлова, Иван и черт, сны Раскольниковова»); о ценностно-топографических особенностях сцены в романах Достоевского («Плоскость кающихся и искупаемых душ»); о пороге, лестнице и площади у Достоевского; о диалогичности внутреннего монолога («Рассказ в романе в известной мере стремится к пределу внутреннего монолога, особенно у Достоевского. Диалогическая постановка рассказчика и в отношении героев и в отношении себя самого»); о карнавальной откровенности («Временная отмена законов мира сего. Специфические условия для абсолютной откровенности: цинизм. Карнавальная игра в откровенность за столом Настасьи Филипповны. “Бобок”. Все это — плоскость преисподней»); о кризисе и ответственности, как двух типах сюжета «изменения человека».

Другая часть бахтинского наброска так никогда и не получила развития. Среди наиболее интересных тезисов — параллель Достоевский — Киркегор в аспекте мениппейной традиции: «Формы мениппеи у Серена Киркегора». (Героев Достоевского и Киркегора Бахтин ставит рядом уже в «<Авторе и герое в эстетической деятельности>»: «К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора, Стендаля и пр., герои которых частично стремятся к этому типу как к своему пределу» [Бахтин, т. I, с. 101], — а в беседах с В.Д. Дувакиным говорит о созвучии Киркегора и Достоевского: «Он современник Достоевского <...>, Достоевский о нем понятия не имел, конечно, но близость его к Достоевскому изумительная, проблематика — почти та же, глубина — почти та же» [Беседы, 1996, с. 37].)

Та же судьба постигла и «Дополнения» в целом. Планы переработки «Рабле» середины 1940-х гг. остались неосуществленными.

<sup>14</sup> Некоторые темы, заявленные в «<Менипповой сатире...>», присутствуют в таком же неразвернутом виде в других набросках 1940-х гг.: «Время в менипповой сатире. <...> Вольтер и мениппова сатира (“Кандид”, “Микромегас” и др.)» («К вопросам самосознания и самооценки»); «Искушение св. Антония» как “мениппова сатира”. Элементы менипповой сатиры в других произведениях Флобера» («О Флобере») [Бахтин, т. V, с. 75, 134] и др.

Только некоторые частные фрагменты впоследствии вошли в издание 1965 г. [Бахтин, 1965, с. 294–295]. К концептуальным планам набросков середины 1940-х — мениппее, проблеме серьезности и трагического космоса — Бахтин больше не вернулся.

Таким образом, мениппейный сюжет в контексте замысла о Рабле, план переработки книги, объединяющий «в один раблэзианский узел» Гоголя, Достоевского, Данте, Шекспира, Гейне, Флобера и др., не осуществился. Значит ли это, что наброски 1940-х гг. приоткрывают Бахтина, у которого «все могло быть другим»? И можно ли теперь восстановить: каким именно? Или следует признать, что всё, что ни делается, — к лучшему: может быть, памятуя сегодняшнюю критику мениппеи, и хорошо, что замысел «Дополнений» не осуществился и Бахтин разумно скорректировал свой метод, описанный им самим в рабочей тетради 1938 г. следующим образом: «Мы слишком много протягиваем нитей от Раблэ во все стороны, слишком далеко уходим от него в глубину прошлого и будущего (будущего относительно Раблэ), позволяем себе слишком далекие и внешние сопоставления, сравнения, аналогии, слишком ослабляем узду научного метода. Можно усмотреть в этом неуместное увлечение раблэзианским духом, необузданностью его сопоставлений, аналогий (часто по внешнему звуковому сходству слов), его *soq-à-l'âne*. Это, однако, не ситуация Раблэ (в некоторой степени допустимая в книге о нем). Мы собираем все прослеженные вперед и назад опыты в один раблэзианский узел?»

Здесь мы возвращаемся к проблеме утраты времени и места, к прерванной традиции и пережитой в 1960-е гг. утопии восстановления утраченных смыслов.

Очевидно, что мениппейный сюжет до своей критики с точки зрения сегодняшней науки нуждается в реабилитации — в новом рассмотрении, но в границах науки своего времени, в контексте созвучных и критических высказываний о мениппее 1930–1940-х гг., когда, собственно, и формировалась концепция Бахтина.

Еще раз подчеркнем, речь идет не об оправдании Бахтина, хотя права Н.В. Брагинская, когда говорит о неизбежности апологетического момента при обращении к наследию этого поколения<sup>15</sup>. Вовсе освободиться от контекста биографии Бахтина и судьбы его поколения, от «трех десятилетий письма, заведомо обреченного на отсутствие читателя» [Липовецкий, Сандомирская, 2006, с. 36], на изоляцию и нехватку книг, разумеется, невозможно, да и ненужно. Но

<sup>15</sup> «Судьба этого богатого на дарования поколения, в лучшем случае печальная, а чаще ужасная, делает и делает тональность обращения к их наследию несколько апологетической» [Брагинская, 2004, с. 51].

непредвзято исследовать историю вопроса в классической филологии 1930–1940-х гг. необходимо, даже если это исследование не изменит конечных результатов и выводов. Тем более, что это те самые десятилетия, которые были «пропущены» отечественной наукой, в силу причин, точно изложенных М.Л. Гаспаровым в «Записях и выписках»<sup>16</sup>.

Детальное исследование того, что думала о Мениппе, менипповой сатире и серьезно-смеховом классическая филология конца 1920–1940-х гг., еще предстоит. Но уже сейчас можно сказать, что «мениппейный сюжет» Бахтина — одинокий, тяжеловесный и непонятный в пространстве отечественной науки 1960-х гг. — в контексте немецкой науки 1920–1930-х гг. получает свое обоснование и обретает традицию.

Изучение мениппеи как жанра античности и ее проекция на историю романа Нового времени в немецкой классической филологии 1920–1930-х гг. была привычной темой, «узаконенной» авторитетными изданиями. В качестве значимых для «мениппейного сюжета» Бахтина примеров назовем вступительную статью Отто Вайнрайха к переводу «Апоколокинтозиса» Сенеки (1923) [Weinreich, 1923] и статью Р. Хельма «Менипп» в «Paulys Real-Encyclopädie» (1931) [Helm, 1931]. Вайнрайх не только анализирует мотивную структуру мениппеи (мотивы путешествия на небо, собрания богов, разговора в царстве мертвых), указывает на смешение стихов и прозы, реального и фантастического, серьезного и смехового как на конститутивные признаки жанра, но и проецирует их на дальнейшую историю литературы, вводя понятия сатурналиевой и карнавальной свободы, существенные для сохранения мениппейной традиции.

В статье Р. Хельма «Менипп», которую Бахтин конспектировал и выписки из которой интегрированы в набросок «<Мениппова сатира и ее значение в истории романа>», помимо истории жанра на античной почве сказано о значении менипповой сатиры в истории романа со ссылками на теорию мима Г. Райха [Reich, 1903] и теорию диалога Р. Гирцеля [Hirzel, 1895].

О книге Райха, заметной, и, пожалуй, даже «модной» в 1900–1920-е гг. следует сказать особо. В двухтомной монографии Райх исследует историю мима и мимического смеха в европейской и восточных традициях. Райх — в этом ему концептуально близок Бахтин — рассма-

<sup>16</sup> М.Л. Гаспаров, напомним, рассказывает о том, как С.И. Соболевский перед войной стал собирать преподавателей для возобновленного классического отделения: «Мейер сказал было: „Да мы, наверное, все забыли...“, но Соболевский ответил: „Не так мы вас учили, чтобы за какие-то двадцать лет все забыть!“ — и Мейер смолк». «Что такое наука, — пишет Гаспаров, — наши учителя не задумывались: по здоровой инерции, для них это было то, с чем они расстались в 1914 г., без всяких изменений» [Гаспаров, 2000, с. 310, 311].

тривает мим и мимический смех как самостоятельную, «вторую» (неофициальную) культуру с 2–3 тысячелетней историей, оказавшую формирующее влияние на смеховую культуру средневековья и Ренессанса. Мимический смех, по Райху, двунаправлен, обращен на окружающий мир и на самого смеющегося: «...светлый, простодушный, непреодолимый смех, когда человек смеется всем телом, чтобы в конце концов с удовлетворением услышать, как звенят на его собственной голове колокольчики невидимого дурацкого колпака» [Reich, 1903, S. 41]. Райх — и здесь еще одно принципиальное схождение с ним Бахтина — вскрывает народно-мимическую природу сократического диалога и выделяет смеховое (мимическое) ядро европейской драмы средневековья и Ренессанса, мимическую подоснову ее образов, завершая свой экскурс — как впоследствии в «Дополнениях и изменениях к “Рабле”» Бахтин — Шекспиром<sup>17</sup>.

В 1920-е гг. книга Райха, оказав существенное влияние на исследование мима и народно-праздничной культуры античности и средневековья, подверглась критике — главным образом за преувеличение роли мима в истории «второй» (праздничной, неофициальной) культуры<sup>18</sup>, — так же Бахтина впоследствии упрекали за преувеличение роли мениппеи в истории европейского романа [Шкловский, 1983, с. 241–246]. Восемьдесят лет спустя книга Райха виделась уже, пользуясь афористической формулой М.Л. Гаспарова, «сочинением, фантастическим в подробностях, но до сих пор интересным в общих чертах: мощь того низового пласта словесности, к которому принадлежал мим, показана здесь хорошо» [Гаспаров, 1985, с. 301]. Впрочем, многие ли научные сочинения смогут возбудить интерес, хотя бы и критический, через восемьдесят, а тем более через сто лет после своего

<sup>17</sup> История рецепции книги Райха Бахтиным — самостоятельная тема, освещать которую в этой статье мы не имеем возможности. Скажем только, что анализ концепции Райха содержится в книге о Рабле, во всех ее редакциях, но наиболее развернутый и фундированный — в редакции 1965 г. А первая характеристика концепции Райха сформулирована Бахтиным в конце 1930-х гг. в рабочих тетрадях, после конспекта книги. Там, в частности, сказано: «Положительные стороны концепции Рейха. Расширение понятия античной литературы и культуры. Она не только классична, но и реалистична, и романтична. Классичен не только классицизм XVII в., но и Рабле, и Шекспир. Но нельзя относить это за счет прямого генетического влияния античности. Кроме того, неправильно сводить всю неклассическую античность, античность реализма и смеха именно к миму, делать мим центром этой культуры смеха и реализма. Но он сумел показать широту, популярность, богатство и важность этой культуры» [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 783].

<sup>18</sup> См., например, критические суждения П. Лемана [Lehmann, 1922]. Подробную оценку значения концепции Райха и ее рецепции в немецкой науке 1910–1920-х гг. см. также: [Wüst, 1932].

создания? Именно через сто лет после выхода в свет двухтомника Райха М.Л. Гаспаров вновь сказал о концепции мима, типологически сравнив ее с мениппейным сюжетом Бахтина, но об этом позже.

В 1960-е гг., когда «мениппейный сюжет» Бахтина получил свое оформление в четвертой главе «Проблем поэтики Достоевского», научный контекст 1920–1930-х гг. уже стал историей, не получив, в силу внешних причин, серьезного и своевременного отклика в национальной научной традиции.

Здесь, вероятно, следовало бы сравнить судьбу «мениппейного сюжета» Бахтина с концепцией мениппеи Нортропа Фрая, сформированной примерно в то же время, в 1940–1950-е гг. [Frye, 1944; 1957]. Фрай в «Анатомии критики», напомним, проецирует мениппейную традицию на историю прозы Нового времени, в первую очередь, на Свифта, но не только: в круг его исследования входят Рабле, Эразм, Вольтер и др.

Отчего же «мениппейный сюжет» Бахтина, не столь уж одинокий в контексте мировой академической науки, вызывает такое стойкое отторжение? И в чем суть сегодняшней критики концепции менипповой сатиры и 'мениппеи' как термина Бахтина с точки зрения истории и теории литературы?

Под сомнение ставится, во-первых, существование мениппеи как жанра античности (иногда мениппею называют «антижанром», подрывающим литературные конвенции [Relihan, 1990]), во-вторых, сам метод изучения истории жанра — от античного прототипа до зрелых форм Нового времени (в «мениппейном сюжете» Бахтина — от античной мениппеи до жанрового типа романа Достоевского).

Действительно, «мениппова сатира» — это название сборника произведений Варрона, то есть индивидуальное сочинение, а не жанр. От Мениппа и Варрона, действительно, сохранились только «невероятные фрагменты, легко поддающиеся фантастическим разнотолкованиям» (Гаспаров), и список сочинений, относимых сегодня к менипповой сатире, действительно, невелик: «Отыквление» Сенеки, «Сатирикон» Петрония, «Икароменипп», «Некромантия», «Зевс Трагический» Лукиана, «Кесари» Юлиана, «О браке Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы, «Мифологии» Фульгенция, «Наставительное увещание» Эннодия и «Утешение философией» Боэция<sup>19</sup>. В древности, впрочем, эти сочинения мениппеей не называли.

Словосочетание «мениппова сатира» с выраженной жанровой рефлексией фиксируется только в конце XVI в., в заглавии перемешивающего по античному образцу стихи и прозу публицистиче-

<sup>19</sup> Н.В. Брагинская исследовала как мениппею «Жизнеописание Эзопа».

ского памфлета, направленного против Лиги, — «*Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estatz de Paris*» (1593). А в начале XVII в. Исаак Казобон формулирует жанровые признаки, отбирает тексты и выстраивает линии жанровой преемственности мениппеи в греческой и римской литературе [Casaubonus, 1605, lib. II: 2]. Таким образом, рождение мениппеи как термина, обозначающего определенный жанр, происходит на рубеже XVI–XVII вв. — сначала в литературе, а затем в теории.

Однако эти сведения Бахтину были доступны, он с ними и не спорил, о чем свидетельствует написанная для «Литературной энциклопедии» статья «Сатира». Кроме того, в материалах к переработке «Достоевского» Бахтин ведет историю 'мениппеи' как термина именно с XVI в., то есть со времен «*Satyre Ménippée*»<sup>20</sup>, признавая тем самым позднейшую проекцию «мениппеи» как жанрового обозначения на тексты греческой и римской литературы, а в «Дополнениях и изменениях к «Рабле»» сравнивает эту мыслительную операцию с распространением термина 'роман' на произведения античности, жанра романа не знавшей: «Термин “мениппова сатира” так же условен и случаен, так же несет на себе случайную печать одного из второстепенных моментов своей истории, как и термин “роман” для романа» [Бахтин, т. V, с. 82]. Та же мысль повторена и усилена в наброске «<Мениппова сатира и ее значение в истории романа>»: «Прежде всего вопрос о термине. Он так же условен и случаен, как и термин “роман”. Существовавшая до Мениппа и не всегда сатира, она связана с судьбой Мениппа, от которого как раз не дошло ни одной строчки» [Бахтин, т. IV<sub>1</sub>, с. 746].

Стало быть, проблема все-таки в методе: в выстраивании длинных линий жанровой истории, от античности до Нового времени, меняющих само представление о жанре и слове, его называющем.

Обратим внимание, конституирование мениппеи, как и конституирование романа, подчиняется новой жанровой логике, складывающейся на рубеже XVI–XVII вв. В отличие от жанров, сформированных исторически, на основании определенных правил построения текста и/или на основании образцов, как ряд текстов, непосредственно наследующих друг другу, мениппея, как и роман, формируется *ретроспективно* — в результате интеллектуальной операции, или, если воспользоваться термином Жан-Мари Шеффера, «ретроактивности» читателя/критика.

<sup>20</sup> «...В европейских литературах, начиная с 16 <sup><то></sup> века и до начала 19 <sup><то></sup> века (особенно в 17 <sup><ом></sup> и 18 <sup><ом></sup> веках) он (термин 'мениппова сатира.' — И.П.) встречался довольно часто наряду с термином “лукиановский диалог” и более узким “диалог мертвых” («<Дополнения и изменения к “Достоевскому»») [Бахтин, т. VI, с. 361].



Не имея возможности специально обсуждать жанровую теорию Шеффера, остановимся на двух моментах, наиболее существенных для казуса мениппеи. Во-первых, Шеффер ставит проблему соотношения *жанровой идентичности и истории текста*: «...что происходит, когда, скажем, писатель XX в. заимствует жанровые признаки у такого жанра, который уже давно, например, с XVII в., вышел из употребления? По-прежнему ли его релевантные семантико-синтаксические признаки будут выражать те же жанровые определения, что и в XVII веке?» [Шеффер, 2010, с. 134–135]. Во-вторых, разграничивает текстуальные (авторские) и классификационные режимы жанровых фактов, соответствующих, по Э.Д. Хиршу, «внутреннему жанру» и «внешнему жанру», и вводит понятие *ретроактивности* читателя и/или критика, формирующего жанр и выстраивающего его историю, — случай, многократно описанный на окказиональных примерах в теориях и комментариях XX в., но в работе Шеффера получивший терминологическое определение и вписанный в таксономическую сетку жанровых логик<sup>21</sup>. «Критик» постфактум формулирует признаки жанра и выстраивает его историю, от древности до современности, отбирая тексты, созданные в разное время и в момент своего создания — по замыслу авторов и по оценкам современников — не связанные ни друг с другом, ни с общим жанровым правилом и/или образцом.

Очевидно, что Бахтин выстраивает теорию мениппеи по принципу ретроспекции. Четырнадцать признаков мениппеи выдвинуты им в качестве признаков, на основании которых ретроспективно формируется жанровая область «серьезно-смехового», предвосхитившая некоторые типы европейского романа, в том числе в русской литературе жанровый тип романа Достоевского, и объединяющая тексты, которые в момент своего создания принадлежали к разным жанрам и никак не соотносились ни друг с другом, ни с сатирами Варрона.

<sup>21</sup> Шеффер исходит из того, что жанровая теория плюралистична и раздроблена, и потому следует классифицировать не жанры, а *жанровые логики*, которые формируют жанр; в то же время он признает, что жанровая логика не абсолютна, и жанры могут формироваться, исторически соотносясь не с одной, а с несколькими жанровыми логиками. Таким образом, развивая идею таксономической сетки Жерара Женетта, Шеффер различает четыре жанровых логики. Женетт классифицирует жанры по модальности и предмету подражания; Шеффер предлагает в пределах второго члена оппозиции более сложную и дифференцированную комбинаторику. По предмету подражания (по «осуществленному сообщению») он разграничивает три жанровых логики: жанры, сформированные на основе определенных правил построения текста; жанры, соотносимые с гипертекстом (в смысле Женетта); и, наконец, жанры, формирующиеся на основании определенных признаков читателем/критиком, независимо от намерений автора (в этом случае авторское и читательское определения жанра могут не совпадать).

Разграничение жанровых логик значимо не только для жанров, но и для жанровых теорий. Если рассматривать четырнадцать свойств мениппеи и пять свойств сократического диалога, сформулированные Бахтиным в четвертой главе «Проблем поэтики Достоевского», не как правила, по которым создается текст, а как признаки, на основании которых ретроспективно, «задним числом», формируются жанры «серьезно-смехового», — многие вопросы и недоразумения, возникающие вокруг его теории, могут быть сняты.

Разумеется, Бахтин не был первым, кто попытался выстроить жанровую теорию по принципу ретроспекции. В отношении романа и отчасти в отношении мениппеи, в ее связи с романом, такую работу проделал Пьер-Даниэль Юэ, сам в прошлом автор небольшого романа, а в будущем член Французской академии и епископ. Исследование Юэ — «*Traité de l'origine des romans*» [Huet, 1670]<sup>22</sup> — одно из первых и безусловно наиболее авторитетное в XVII в., имеет в науке о литературе особую репутацию. Считается, что Юэ впервые упорядочил теорию романа, в его трактате, по выражению А.В. Михайлова, содержится «конспект будущего литературоведческого осмысления романа вплоть до конца XIX в.» [Михайлов, 1982, с. 146], и все-таки точнее сказать, что Юэ ее создал.

Юэ конституировал роман как жанр и как предмет поэтики со своей историей и теорией. Хотя отдельные важнейшие наблюдения над особенностями романа можно найти и у других авторов, именно Юэ предложил принципы изучения романа, его генезиса и истории.

Юэ выдвинул на первое место в определении поэтического 'вымысел', а не 'стих', что позволило теоретизировать прозаический жанр в системе поэтики, и установил жанровую традицию, отобразив формы античной словесности, которые впоследствии стали называться романом, — истоки теории «греческого романа» восходят к его труду. Эти два важнейших и неотменяемых шага повлекли за собой пересмотр представления о природе жанра и постепенное переформатирование основ поэтики.

Чтобы включить роман в систему поэтического искусства, Юэ, со ссылкой на Аристотеля, снимает оппозицию стих/проза как консти-

<sup>22</sup> В том же или в следующем году было напечатано отдельным изданием [Huet, s.d.]; второе, дополненное, издание: [Huet, 1678]. К 1711 г. сочинение Юэ выдержало восемь отдельных изданий на французском, было переведено на английский (1672), нидерландский (1679), латинский (1682), немецкий (1682) и сохранило свое значение вплоть до середины XIX в. Было известно и в России. Русский перевод вышел в 1783 г., в типографии Н.И. Новикова [Юэ, 1783]. Сто лет спустя, в 1886 г., создатель исторической поэтики аттестовал Юэ как «первого сознательного теоретика» романа, «обширная начитанность» которого «поставила его на историческую точку зрения» [Веселовский, 1939, с. 16].

тутивную. Роман, полагает Юэ, вне зависимости от того, написан он в стихах или в прозе, — может быть предметом поэтики в аристотелевском смысле. Романист — поэт, хотя и пишет прозой, поскольку поэт делает поэтом не столько стих, сколько вымысел: «...quoу qu'ils ayent d'ailleurs un tres-grand rapport, et que suivant la maxime d'Aristote, qui enseigne que le Poëte est plus Poëte parles fictions qu'il invente, que par les Vers qu'il compose, on puisse mettre les faiseurs de<s> Romans au nombre des Poëtes» [Huet, 1670, p. 6].

Упразднив монополию стиха в теории поэтического творчества, Юэ смог кодифицировать роман как самостоятельный литературный жанр, а не маргинальную разновидность традиционной жанровой системы, исследовать его собственную специфику и выстроить его историю.

Отвечая на вопрос, что есть роман и по каким законам он должен строиться, Юэ делает акцент, во-первых, на отличии романа от эпоса, во-вторых — на соотношении правдоподобия («vraisemblance», «vraisemblable») и вымысла («fiction»), противопоставляя роман, с одной стороны, истории, с которой, следуя Аристотелю, соотносит правдоподобие, а с другой стороны, — «сказкам», с которыми связывает вымысел. Выстраивая историю жанра, Юэ выделяет основные этапы становления романа от античности до европейского XVII в.: рождение романа и влияние восточной словесности (египтян, арабов, персов, индусов, сириян); греческий роман; римский роман; роман средневековья и Ренессанса: упадок после расцвета и новый подъем жанра (автор трактата специально останавливается на этимологии слова 'роман', отмечает влияние Франции на Италию и Испанию, а также особое значение «Дон Кихота» и «библиотеки Дон Кихота» для самосознания романа как жанра); наконец, французский роман XVII века как новая вершина романного искусства. Предложенный «план» истории жанра стал основой для теоретико-литературного освещения романа, сохранив свою актуальность на протяжении следующих двух столетий.

Бахтин не раз апеллировал к трактату Юэ, как к старейшей и «авторитетнейшей» европейской теории романа<sup>23</sup>, полагая, впрочем, что жанры серьезно-смехового были им недооценены: если к первофеномену современного Юэ барочного романа подводит так называемый греческий роман, то к первофеномену романа Достоевского — мениппова сатира и сократический диалог.

<sup>23</sup> «В области специальных проблем античного романа эта книга наша свою смену лишь в работе Э. Роде, то есть только через двести лет (1876 г.)» [Бахтин, 1975, с. 184]. См. также: [Бахтин, 1975, с. 408, 465; Бахтин, т. V, с. 110] и др.

Бахтин обращает внимание на то, что Юэ создавал теорию романа из перспективы своего времени: барочный роман испытал существенное влияние того вида античной словесности, который получил впоследствии название греческого романа. Между тем, полагает Бахтин, есть другие виды античной литературы, предвосхитившие не менее значимые этапы развития жанра, чем барочный роман; столь же тесно, как и «греческий роман», с историей европейского романа связаны античные формы «серьезно-смехового» — сократический диалог, который, перефразируя Шлегеля, называет «романом того времени», и мениппова сатира:

...некоторые из них суть жанры чисто романного типа, содержащие в себе в зародыше, а иногда и в развитом виде, основные элементы важнейших позднейших разновидностей европейского романа. Подлинный дух романа как становящегося жанра присутствует в них в несравненно большей степени, чем в так называемых «греческих романах» (единственный античный жанр, удостоенный этого имени). Греческий роман оказывал сильное влияние на европейский роман именно в эпоху барокко, то есть как раз в то время, когда началась разработка теории романа (аббат Huet) и когда уточнялся и закреплялся самый термин «роман». Поэтому из всех романских произведений античности он закрепился только за греческим романом. Между тем названные нами серьезно-смеховые жанры, хотя и лишены того твердого композиционно-сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра, предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени [Бахтин, 1975, с. 465].

Хотя Бахтин в работах о романе неоднократно ссылается на сочинение Юэ, данными о том, был ли ему в те годы доступен текст «*Traité*» или он пользовался данными вторичных источников, мы не располагаем. Известно, например, что в начале 1940-х гг. Бахтин читал труды по теории романа М.Л. Вольфа, автора работы о значении трактата Юэ в Германии [Wolf, 1915]<sup>24</sup>.

Выяснение обстоятельств знакомства Бахтина с «*Traité*» в контексте нашей темы существенно еще и потому, что именно к Юэ восходит европейская традиция рассмотрения менипповой сатиры в контексте теории и истории романа. Именно Юэ выделил жанровые признаки

<sup>24</sup> Разумеется, нельзя исключать, что Бахтин был знаком с текстами Вольфа и раньше, а в начале 1940-х только перечитывал.

менипповой сатиры: смешение стиха и прозы, серьезного и веселого («la Prose avec les Vers, & le serieux avec enjoué» [Huet, 1670, p. 62]), и указал на значение мениппеи для римского романа, прежде всего для «Сатирикона» Петрония. Практика исследования мениппеи в контексте жанровой теории романа, сформированная Юэ, продолжала существовать вплоть до начала XX в.<sup>25</sup> Таким образом, Бахтин, утверждая значение менипповой сатиры в истории романа и расширяя круг близких к мениппее серьезно-смеховых жанров, скорее опирался на конструкцию Юэ, чем ее опровергал, развивая и проецируя на русскую литературу один из ее элементов.

Теория мениппеи Бахтина, проливающая новый свет на теорию романа, на проблему жанровой идентичности и способы конституирования жанров, создавала основу для выстраивания длинных линий литературной истории как при переработке книги о Рабле в 1940-е гг., так и при подготовке новой редакции книги о Достоевском в начале 1960-х гг.

М.Л. Гаспаров в докладе «История литературы как творчество и исследование» проводит еще одну аналогию между Райхом и Бахтиным, между теорией мима, протянутой через века «до английского Шекспира и русского Петрушки», и теорией мениппеи: «В том, что Райх занимается реконструкцией больших литературных событий по ничтожным фрагментам, его никто не упрекал: в классической филологии это горькая неизбежность. Его упрекали в том, что он слишком полагается на надежность этих реконструкций, и еще более, что он делает из них слишком патетически-величавые культурно-исторические картины» [Гаспаров, 2004].

Степень величавости исторической картины, созданной на основе изучения мениппейной традиции, оценить все-таки трудно. Тем более, что предмет мениппеи — индивидуальная катастрофа автора, «провалившегося проповедника»<sup>26</sup> — вовсе не величав; в созерцании провала много смешного и поучительного и совсем немного величия. А вот масштаб культурно-исторической традиции, сформированной под влиянием мениппеи, действительно, впечатляет: Рабле и Достоевский, как мы видели из сохранившихся архивных фрагментов, — только надводная часть айсберга «мениппейного сюжета» Бахтина.

Бахтин не просто расширяет контекст, не просто стягивает в один «раблеззианский узел» разделенные во времени и пространстве

<sup>25</sup> Например, в Paulys Real-Encyclopädie, в статье «Petronius», жанр «Сатирикона» определен как объединение нескольких сатир, в том числе менипповой сатиры, в которой происходит смешение стихов и прозы: [Paulys Real-Encyclopädie, Hbd. 37 (1937), S. 120].

<sup>26</sup> Формулировка Н.В. Брагинской.

крупные литературные явления — Данте, Шекспира, Гейне, Гоголя, Достоевского и др., — он намечает новые принципы построения истории европейской литературы, в основе которой не национальная хронология литературного развития и не сравнительная хронология национальных европейских литератур (Бахтин вообще отказывается от взгляда на последовательное «развитие», непрерывное наследование и продолжение традиции), а осевые идеи, как бы прошивающие пространство европейской словесности от античности до наших дней. Проект Бахтина, реализованный лишь отчасти в его теории романа, находился в русле других попыток преодоления позитивистского взгляда на историю литературы.

Следует заметить, что в 1930–1940-е гг. техника описания больших периодов литературной истории, позволяющая проследить длинные компаративные линии, сделать открытия, недоступные с высоты «своей колокольни», осознавалась как актуальная задача европейского литературоведения. Пожалуй, наиболее известными и значимыми исследованиями в этой области являются «Европейская литература и латинское средневековье» Э.Р. Курциуса (1948) и «Мимесис» Э. Ауэрбаха (1946). Замысел Бахтина, опирающийся как на традиции европейской науки 1910–1920-х гг., так и на русскую школу исторической поэтики, находится в этом ряду.

Для собирания и исследования больших пространств и периодов литературной истории (не только романа, хотя романа, конечно, в первую очередь) — от античности до XX в., Бахтину понадобилась специальная терминология. В конце 1930-х гг., сначала в работах по теории романа, но главным образом в ходе работы над «Рабле», Бахтин вводит ряд универсализующих понятий: 'большое тело', 'большой смех', 'большой стиль', 'большие жанры литературы' ('большая драма', 'большой эпос'), — означающих выход за пределы отдельного и индивидуального: индивидуальной жизни и смерти, своего времени, личного и регионального пространства, локальной истории, национальной литературы и т.д. В первой половине 1940-х гг. этот терминологический ряд дополняется концептами 'большое время', 'большой мир' и 'большая память'. Сегодня только одно из этих понятий — 'большое время' — усвоено и широко используется как в русском, так и в мировом литературоведении. Между тем все перечисленные концепты взаимосвязаны, образуют единый *терминологический кластер*, появление которого было обусловлено теоретическими задачами построения большой литературной истории, которые ставил перед собой Бахтин.

В контексте нашей темы особенно важно то, что понятия 'большое время' и 'большая память' появляются в связи с постановкой *проблемы*

*мениппеи* и ее значения в истории романа, соединившей два главных проекта Бахтина, — исследование жанрового типа романа Достоевского и романа Рабле. Именно теория мениппеи, создававшаяся в 1940-е гг. в рамках дополнений к книге о Рабле, а в 1960-е гг. вошедшая в новую редакцию книги о Достоевском, стала *доминантным контекстом* для постановки проблемы *памяти и забвения*, 'большой памяти' и 'большого времени'.

Анализ теории Бахтина затруднен не только в силу непроговоро-ренности замысла, оставшегося в незавершенных набросках, но и, в меньшей степени, ввиду пережитого русской наукой в XX веке интеллектуального и культурного разрыва. Невозможность полноценного понимания текста изнутри него самого, неизбежные лакуны, «темные» места *рабочих записей* по крайней мере отчасти компенсируются методом исследования теоретических идей сквозь призму истории рукописей, позволяя шаг за шагом, от текста к тексту, от наброска к наброску прояснять генезис и смысл основных интенций и понятий.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, 1989 — *Аверинцев С.С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости: Введение // *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы.* М.: Наука, 1989. С. 3–25.

Аристотель — *Аристотель.* Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1976–1984.

Бахтин — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Языки славянских культур; Русские словари, 1996–2012.

Бахтин, 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

Бахтин, 1965 — *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. 527 с.

Бахтин, 1979 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

Бахтинский сборник, 1997 — *Бахтинский сборник–III.* М.: Лабиринт, 1997. 400 с.

Беседы, 1996 — *Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным.* М.: Прогресс, 1996. 342 с.

Бочаров, 1993 — *Бочаров С.Г.* Об одном разговоре и вокруг него // *НЛО.* 1993. № 2. С. 70–89.

Брагинская, 2004 — *Брагинская Нина.* Славянское возрождение античности // *Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / сост. и отв. ред. С.Н. Зенкин.* М.: РГГУ, 2004. С. 49–80.

Веселовский, 1939 — *Веселовский А.Н.* История или теория романа? // *Веселовский А.Н. Избранные статьи.* Л.: ГИХЛ, 1939. С. 3–22.

**И.Л. ПОПОВА. К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ, КОММЕНТИРОВАНИЯ И ИЗДАНИЯ  
ЧЕРНОВЫХ И НЕЗАВЕРШЕННЫХ ТЕКСТОВ**

Гаспаров, 1985 — *Гаспаров М.Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима: в 2 т. М.: Наука, 1985. Т. 1. С. 300–335.

Гаспаров, 1992 — *Гаспаров М.Л.* М.М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. Перепечатано: Новый круг. 1992. № 1. С. 114–115.

Гаспаров, 2000 — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 416 с.

Гаспаров, 2004 — *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции 10–11 ноября 2004 г. М.: Изд. Моск. ун-та, 2004. С. 8–10.

Дильтей, 1995 — *Дильтей В.* Литературные архивы и их значение для изучения истории философии / пер. с нем. Н.С. Плотникова // Вопросы философии. 1995. № 5. С. 124–136.

Дильтей, 2001 — *Дильтей В.* Собр. соч.: в 6 т. / под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4: Герменевтика и теория литературы / пер. с нем. под ред. В.В. Библихина и Н.С. Плотникова. 532 с.

Киркегор, 1997 — *Керкегор С.* Повторение: Опыт экспериментальной психологии Константина Констанца. М.: Лабиринт, 1997. 160 с.

Компаньон, 2001 — *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд. им. Сабашникова, 2001. 336 с.

Липовецкий, Сandomирская, 2006 — *Липовецкий Марк, Сandomирская Ирина.* Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов // НЛО. 2006. № 79. С. 7–38.

Михайлов, 1982 — *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982. С. 137–203.

Николаев, 1996 — *Николаев Н.И.* «Достоевский и античность» как тема Пумпянского и Бахтина (1922–1963) // Вопросы литературы. 1996. Май–июнь. С. 115–127.

Переписка, 2000 — Из переписки М.М. Бахтина с В.В. Кожинным (1960–1966 гг.) / публ., подгот. текста и коммент. Н.А. Панькова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. №3–4. С. 114–290.

Попова, 1996 — *Бахтин М.М.* «<К вопросам самосознания и самооценки...>». [Комментарий] // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 466–473.

Шеффер, 2010 — *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.

Шкловский, 1983 — *Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного // *Шкловский В.Б.* Избранное: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 4–306.

Эмерсон, 1996 — *Эмерсон К.* Столетний Бахтин в англоязычном мире глазами переводчика // Вопросы литературы. 1996. Май–июнь. С. 68–81.

Юэ, 1783 — Г. Гуэция Историческое разсуждение о начале романов / с прибавлением Беллегардова Разговора о том, какую можно получить пользу от чтения романов; переведено с франц. языка Иваном Крюковым. М.: Унив. тип., 1783. 120 с.

Якобсон, 1987 — *Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 272–316.



ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ  
НЕЗАВЕРШЕННЫХ ТЕКСТОВ

Barthes, 1971 — *Barthes R. Réflexions sur un manuel // L'Enseignement de la littérature /* ed. S. Doubrovsky et Tz. Todorov. Paris: Plon, 1971. P. 170–177.

Casaubonus, 1605 — *Casaubonus Isaacus. De satyrica Graecorum poesi et de Romanorum satyra.* Paris: Drouart, 1605. Lib. I–II.

Diltey, 1924 — *Diltey W. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie // Diltey W. Gesammelte Schriften.* Leipzig; Berlin, 1924. Bd. 5. S. 139–240.

Frye, 1944 — *Frye N. The Nature of Satire // University of Toronto Quarterly.* 14 (October 1944). Pp. 75–89.

Frye, 1957 — *Frye N. Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1957. 383 p.

Helm, 1931 — *Helm R. Menippos (10) // Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung / Begonnen von G. Wissowa; Hgg. von W. Kroll. Hbd. 29.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1931. S. 888–893.

Hirzel, 1895 — *Hirzel R. Der Dialog. Ein literaturhistorischer Versuch.* Leipzig: S. Hirzel, 1895. Bd. 1–2.

Huet, 1670 — *Huet Pierre Daniel. Traité de l'origine des Romans // Zayde Histoire Espagnole, par Monsieur de Segrais. Avec un traité de l'Origine des Romans, par Monsieur Huet.* Paris: Claud Barbin, 1670. P. 3–99.

Huet, s.d. — *Lettre de Monsieur Huet, à Monsieur de Segrais. De l'origine des romans.* Paris, s.d.

Huet, 1678 — *Lettre de Monsieur Huet a Monsieur de Segrais. De l'origine des romans. Seconde édition.* Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1678. 177 p.

Kirk, 1980 — *Kirk Eugene P. Menippean satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism.* Garland Publishing, Inc. N.Y.&L., 1980. XXXVII, 313 p.

Lehmann, 1922 — *Lehmann P. Die Parodie im Mittelalter.* München: Drei Masken Verlag, 1922. 252 p.

Reich, 1903 — *Reich H. Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch.* Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903. Bd. 1–2.

Relihan, 1990 — *Relihan J.C. Old comedy, Menippean satire, and Philosophy's tattered robes in Boethius' Consolation // Illinois Classical Studies.* 1990. 15 (1). Pp. 183–194.

Weinreich, 1923 — *Senecas Apocolocyntosis: Die Satire auf Tod / Himmel- und Hollenfahrt des Kaisers Claudius / Einführung, Analyse und Untersuchungen, Übersetzung von Otto Weinreich.* Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1923. 149 S.

Wolf, 1915 — *Wolf M.L. Geschichte der Romantheorie mit besonderer Rücksichtigung der deutschen Verhältnisse. Erster Teil: Von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* Nürnberg: C. Koch. 1915. XV, 96 S.

Wüst, 1932 — *Wüst E. Mimos // Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung / Begonnen von G. Wissowa / Hgg. von W. Kroll. Hbd. 30.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1932. S. 1727–64.

**КОММЕНТАРИЙ:  
ОПЫТЫ**



## ИДЕОЛОГИЯ VS. ПОЭТИКА: КОММЕНТАРИИ К ЮБИЛЕЙНОМУ СОБРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ ГЕТЕ (1932–1949)

**Информация об авторе:** Ирина Николаевна Лагутина, доктор филологических наук, профессор Школы филологических наук, Национальный исследовательский университета «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва Россия.

E-mail: [irina.lagoutina@inbox.ru](mailto:irina.lagoutina@inbox.ru)

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме инструментализации литературы в советской идеологии сталинской эпохи 1930-х гг. В ней исследуется (не) возможность для ученых-гуманитариев 1930-х годов сохранять баланс между поэтикой и идеологией в работе с классическим материалом, в частности, интерпретировать творчество Гете на границе между марксизмом и буржуазным литературоведением, между Энгельсом и Гундольфом. На примере издания Юбилейного собрания сочинений Гете, запланированного к 100-летию со дня его смерти, рассматривается состав и структура комментариев академического собрания сочинений зарубежного писателя-классика, разработанная руководителем проекта А.Г. Габричевским. В основе его концепции — соединение трех составных частей: концептуальная комментирующая статья, фактографические примечания и комментарии, излагающие принципы перевода.

**Ключевые слова:** Юбилейное собрание сочинений Гете, А.Г. Габричевский, комментарии, идеология, поэтика.

© 2024. *Irina L. Lagutina*

## IDEOLOGY VS. POETICS: COMMENTARIES ON THE ANNIVERSARY EDITION OF GOETHE'S WORKS (1932–1949)

**Information about the author:** Irina N. Lagutina, DSc in Philology, Professor, School of Philology, National Research University "Higher School of Economics", Miasnitskaia 20, 101000 Moscow, Russia.

E-mail: [irina.lagoutina@inbox.ru](mailto:irina.lagoutina@inbox.ru)

**Abstract:** This article examines the instrumentalization of literature in Soviet ideology during the Stalin era. It considers the (im)possibility for humanities scholars in the 1930-s to maintain the balance between poetics and ideology while working with classical material, in particular, to interpret Goethe's works on the edge between Marxism and bourgeois literary studies, between Engels and Gundolf. The Anniversary Edition of Goethe's Works, scheduled for the 100th anniversary of the author's death, illustrates the structure and composition of commentaries in academic publications of foreign classical writer's collected works, developed by the curator of the project, A.G. Gabritchevsky. His main idea was based on three components: a conceptual commenting introduction, "factographic" notes, and commentaries explaining the principles of translation.

**Keywords:** Anniversary Edition of Goethe's Works, A.G. Gabritchevsky, commentary, ideology, poetics.

Литературные юбилеи сталинской эпохи, которые являлись не только инструментом культурной политики, но и механизмом идеологического воздействия, выходили за рамки собственно биографического, литературного или художественного события, а использовались властью как мощный источник необходимых идеологических клише, которые впитывались и воспринимались на уровне массового сознания.

1932 год соединил два юбилея: 100-летие со дня смерти Гете и празднование 15-летия Октябрьской революции. Проведенные на государственном уровне как всенародные торжества — культурное и политическое, они создавали мощный эффект эмоционального резонанса, выявляющего в литературном факте политический смысл, став «праздниками социалистической культуры», доказательством жизнеспособности осуществлённой социальной утопии, частью которой был и новый литературный канон, куда был включен и Гете, осененный именами Маркса и Энгельса. В такой ситуации немецкий классик становится знаковой фигурой, обладающей мощным ресурсом необходимых эпохе идеологических и политических смыслов. В центральной «Литературной газете» в дни юбилея появляется целая подборка статей, посвященных Гете, их девизом может стать тезис, что «гетевское наследство принадлежит только нам — мировому пролетариату в стране победившего социализма, партии, руководимой Сталиным» [Авербах, 1932, с. 3]. «Пролетариат» провозглашается «верным наследником великих мыслителей и великих поэтов-классиков молодой Германии и среди них быть может величайшего — Иоганна Вольфганга Гёте», как скажет Луначарский в докладе, прочитанном 22 марта 1932 г. в Доме союзов на вечере, посвященном столетию со дня смерти немецкого поэта. Юбилей «нового», «советского» Гете был важен для демонстрации коренного различия между культурно-политическим строительством в Советском Союзе и культурной политикой «буржуазных» стран Европы, и прежде всего Германии, где в недрах консервативной революции уже вызревал национал-социализм.

Наряду с многочисленными торжественными мероприятиями по всей стране, посвященными Гете (вечера, конференции, концерты, спектакли, выставки), было запланировано издание 13-ти томного Юбилейного собрания Гете под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова, которое выходило в течение

1932–1949 гг. в Государственном издательстве художественной литературы<sup>1</sup>.

Как было указано в опубликованном «Перспективе Юбилейного собрания сочинений Гете» (1932), к его подготовке были привлечены крупнейшие советские германисты — литературоведы, искусствоведы и философы — А.Г. Габричевский, М.Н. Розанов, М.А. Петровский, С.В. Шервинский, П.С. Коган, В.М. Жирмунский, В.И. Вернадский, а для новых переводов приглашены известные поэты — такие как Б. Пастернак, М. Волошин, М. Кузьмин, В.И. Иванов и другие [Перспектива Юбилейного собрания..., 1932, с. 15]. Многие из них являлись бывшими сотрудниками закрытой к этому времени Государственной Академии художественных наук (ГАХН), где А.Г. Габричевский — выдающийся искусствовед, литературовед и переводчик — возглавлял комиссию по изучению творчества Гете. Когда в 1929 г. начинается подготовка нового собрания сочинений Гете, Габричевский назначается руководителем проектной группы, и ему поручается не только редакторская работа, но подбор и приглашение авторов — переводчиков и комментаторов. Как пишет М.Н. Розанов в комментариях к третьему тому, издание следует традиции структурирования собрания сочинений, установленной самим Гете [Розанов, 1933, с. 5] — лирика, эпические поэмы, драмы в прозе, драмы в стихах, «Фауст», романы и новеллы, «Годы учения Вильгельма Мейстера», «Годы странствий Вильгельма Мейстера», «Поэзия и правда», «Путешествие в Италию», письма и дневники, научные сочинения. Выход первых двух томов, редактором которых стал Габричевский (первый том посвящен лирике Гете, второй — юношеским пьесам и эпическим поэмам) был приурочен к столетнему юбилею смерти Гете 22 марта 1932 г.

Когда в середине 1930-х гг. начинаются репрессии, большинство подготовителей издания были арестованы, в 1945 г. умер В.И. Вернадский, который должен был редактировать том, содержащий научные сочинения Гете, и в результате этот том так и не состоялся. Из оглавлений других томов были вычеркнуты или затерты имена М.А. Петровского, Б.И. Ярхо, арестованных по «Делу немецко-фашистской контр-революционной организации на территории СССР», имя В.И. Жирмунского «то пропадает, то вновь возникает» в зависимости от его арестов [Из воспоминаний..., 2014, с. 255]. Л.Б. Каменев, являвшейся одним из трех главных редакторов издания, арестован и расстрелян в 1936 г. по делу «Троцкистско-зиновьевского центра»,

<sup>1</sup> III и IV тома вышли в 1933 г., VI — в 1934, VII, VIII, IX, XI — в 1935, X — в 1937, V — в 1947, XII — в 1948 и XIII — в 1949 г.

и начиная с 7 тома его имя исчезает с обложки книг. Несколько раз арестовывали и самого А.Г. Габричевского, который в 1935 г. был сослан в Каширу, и после него руководителем издательского проекта стал переводчик-германист Н.И. Вильям-Вильмонт, который и завершает издание к новому юбилею Гете в 1949 г.

Собрание сочинений предворяла титульная статья А.В. Луначарского «Вольфганг Гете», где была жирной линией прочерчена основная задача издания. *К текстам Гёте, — писал Луначарский, — мы прибавляем и многочисленные вводные, комментирующие статьи. Почти все они составлены так, чтобы пополнить синтетический портрет великого поэта*» [Луначарский, 1932, с. IX–LXXIX, с. X]. Какими же чертами набрасывался такой «синтетический» портрет Гете?

Этой теме была посвящена вторая вводная статья «От редакции первого тома» (в нее частично был введен упоминаемый выше текст «Перспекта»), где цитировался огромный фрагмент из статьи Энгельса «Карл Грюн. О Гете с человеческой точки зрения» (1847). Завершалась статья утверждением, что развитие современного гетеведения «должно будет привести к конечной победе намеченной Энгельсом точки зрения». «Эта ясная, глубокая и плодотворная мысль служит пробным камнем и *путеводной нитью редакторам и сотрудникам советского юбилейного издания*» [Перспект Юбилейного собрания..., 1932, с. 11]. Или как скажет Луначарский, «в основу характеристики Гете... мы кладем суждение Энгельса о Гете» [Луначарский, 1932, с. XX].

Сутью концепции Энгельса была идея, что в Гете постоянно происходит «борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и опасливым сыном франкфуртского патриция, либо веймарским тайным советником ... Гете то колоссально велик, то мелочен; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный узкий филистер... Немецкое убожество... побеждает его, и эта победа убожества над величайшим из немцев является лучшим доказательством того, что *«изнутри»* это убожество вообще нельзя победить» [Маркс и Энгельс, т. IV, с. 232–233].

Луначарский вслед за Энгельсом вводит в советскую науку формулу о «внутренней двойственности», «уродливой угодливости» немецкого классика (великий поэт и ничтожный филистер-буржуа) и подчеркивает, что целью комментариев должен стать не столько анализ «чистой» поэзии и поэтики Гете, но и «живой *социальный портрет Гёте*» [Луначарский, 1932, с. IX], его «социальные связи» [Луначарский, 1932, с. XX] — то, что может как-то оправдать его «предательство» («*изнутри*» это убожество вообще нельзя победить»), но и то что сбл-

жает его с «новым человечеством», пролетариатом. Гете объявлялся «крупнейшим представителем допролетарской культуры» [Перспектив Юбилейного собрания..., 1932, с. 9], и Луначарский ликует: «современный штаб великих вождей состоит из представителей подлинного авангарда человечества — пролетариата... С гордостью и радостью мы включаем в этот штаб великого Вольфганга Гёте. Он приходит сюда, к этому своему *социальному апофеозу*» [Луначарский, 1932, с. XX].

Такой разрыв между невозможностью победить «изнутри» буржуазное убожество и «социальным апофеозом» Гете — составляет нерв той идеологической установки, с которой приходилось иметь дело авторам юбилейного собрания Гете.

Проблема же состояла в том, что — как точно заметил А.В. Луначарский — «лица, работающие над нынешним изданием, далеко не все являются марксистскими литературоведами», однако «обладая обширной эрудицией и прекрасно зная свой предмет, наши сотрудники, даже не марксисты, постарались выбрать в этом материале то, что характеризует именно социальные связи Гёте» [Луначарский, 1932, с. IX].

Эти формулировки не были столь безобидны, как это может показаться, поскольку во время арестов и допросов сотрудников издания заставляли признаваться в создании «контр-революционной группы», которая вела активную «борьбу с марксистским влиянием» и «протаскивала в печать статьи, мобилизовавшие на открытую борьбу с марксизмом в науке» (из протокола допроса М.А. Петровского 29 марта 1935 года). Или, как под пытками «сознавался» Петровский, «всех нас, получивших первоклассное образование, связывало чувство превосходства над большевиками, посягавшими на культуру, хранителями которой мы себя считали» (там же).

Итак, новое, советское издание «русского Гёте» должно было соединить *научный комментарий* и новое «*идеологическое истолкование*» его творчества, а концепция издания «целиком совпадала с той концепцией его личности и творчества, которая в свое время была намечена Марксом и Энгельсом» [Там же]. Габричевскому прежде всего — как непосредственному руководителю издания — приходилось лавировать между подводными рифами марксизма и научной объективностью, с чем он, к слову сказать, блестяще справился. Он писал, что «в статьях и примечаниях к отдельным томам и произведениям <необходимо> по возможности полно и детально осветить творчество Гёте на основе огромного добытого мировой и особенно немецкой наукой фактического материала, критически переработав его с точки зрения принципов марксистского литературоведения» [Перспектив Юбилейного собрания..., 1932, с. 5].



Первые два подготовленные им тома остаются лучшими в этом 13-ти томном собрании сочинений Гете и образцами подготовки научного аппарата для академического издания зарубежной классики.

Комментирование произведений Гете, как это было запланировано Габричевским, состояло из трех частей: *концептуальная статья-преамбула*, *фактографические примечания* и небольшая заметка о четко осознанных и обозначенных *принципах перевода* в каждом конкретном случае. Остановимся подробнее на каждом из этих трех элементов.

### **Вводная концептуальная статья**

Каждый том открывался *комментирующей статьей*, которая концептуально соединяла в единое целое опубликованные в томе произведения. Статьи по своей ценности и фундаментальности разнородны. С научно-поэтологической точки зрения наиболее интересны, и даже филигранны, размышления Габричевского (1, 2 тт.), который сумел не только представить оригинальные концепции лирики и эпических поэм Гете, но и встроить в научный дискурс критику сталинского строя или автобиографические мотивы. Комментирующие статьи Н.И. Вильям-Вильмонта — образцово идеологичны, представляют читателям нужный марксистский образ «советского» Гете и его героев (5, 10, 12, 13 тт.).

В основе комментариев Габричевского лежит концепция «лирической формы» Гете, разработанная им уже в курсе лекций о Гете, прочитанных в 1924–1925 г. в Институте слова [Конспект курса лекций..., 2014, с. 658–740]. Во-первых, считает Габричевский, — «внутренняя структура» творчества Гете имеет абсолютную ценность для эстетики, поэтики и антропологии — изучения сознания «человека на грани двух эпох». Он рассматривает Гете только с научно-философской (а не марксистски-социальной) точки зрения как «парадигму», «внутреннюю форму», встраивая его в найденный им «ритм европейских национальных литератур, куда также включает Данте, Шекспира, Пушкина. Роль Гете уникальна, хотя и «стихийна», он «создатель и завершитель языка и литературы». Вторым исходным тезисом Габричевского становится *идея об абсолютной лиричности гетевского творчества*.

**В первом томе** это положение подробнее раскрывается посредством комментариев и переводов его лирики: величие Гете в том, что стихию лирического он впервые выразил как непосредственное «поэтическое содержание», «чистый лиризм». До него лирика была описательной, лишь повествующей о внутренних состояниях поэта,

но Гете впервые включил в поэзию совершенно новые и до него принципиально невыразимые области, «мимолетные», «неуловимые состояния человека», движение жизни. После него лирика не могла остаться риторикой, теперь это, как пронизательно замечает ученый, «*ритмические сгустки потока прозаической речи*».

Развитие поэтики Гете (анакреонтика, «буря и натиск», классика, поздний стиль) Габричевский связывает с обогащением и утончением выразительности «словесной ткани» и расширением «предметной сферы» — от «центробежной экспрессии» («я» как бы порождает мир из себя) через «пластическую» центростремительную форму («я» уничтожается в созерцании замкнутого в себе образа, а словесная ткань «оплетает» предметы) до синтетической ступени (овладев законами бытия, оно обозревает мир как живую игру мыслей и чувств, явлений и законов), от символа к бесконечности аллегории, когда «каждый кусок бытия ценен теми бесконечными связями, которые существуют между ним и бесконечным множеством других вещей».

Исследователями уже было отмечено, что размышления Габричевского пронизывают автобиографические мотивы — и мечта об Италии [Комолова, 2000], и идея внутреннего «переустройства» при невозможности «перестроить реальный мир» [Габричевский, 2011, с. 188–189].

Критика буржуазной Германии XVIII века, ставшее общим местом марксизма (по словам Ф. Энгельса, «это была одна гниющая, разлагающаяся масса»), позволяла, не вступая в открытый конфликт с властью, вводить вполне прозрачные аллюзии на сталинскую Россию, что и делает Габричевский. Вот он описывает гетевский Веймар: «...в политически бесцветной и отсталой обстановке тогдашней Германии все творческие усилия немецкой буржуазии, с одной стороны, неизбежно направлялись по руслу чисто интеллектуальной и художественной культуры, с другой стороны — каждый подъем и продвижение по этому руслу приводило если не к катастрофе, то во всяком случае к капитуляции перед косностью и мертвенностью общественной жизни» [Габричевский, 1932, с. 16]. Несомненно, можно прочитывать этот пассаж и как историю культурной «катастрофы» со многими культурно-просветительскими и научными учреждениями первых лет советской власти, в тот числе и разгон ГАХН.

Рассуждая о том, что «двойственность» жизни Гете в Веймаре «заставляла поэта искать такую постановку проблемы личности, которая намечала бы пути ее роста и совершенствования не в антагонизме, а в согласии с объективными законами природы и истории», Габричевский, возможно, не только делает обязательную для цензуры

отсылку к советской формуле о «двойственности» Гете, но пытается объяснить самому себе свою собственную «проблему личности» в сталинской России.

Завершение этого вводного комментария к тому было совсем не юбилейным. Его последняя фраза — «...каждое освобождение *«изнутри»* трагически сопровождалось порабощением *«извне»*». Гетевская «свобода духа», которую неоднократно подчеркивал ученый, была враждебна любому тоталитаризму — и политическому, и эстетическому. Словечко Энгельса *«изнутри»*, процитированное и Луначарским в статье «Вольфганг Гете» не случайно возникает в финале статьи Габричевского (и тоже в кавычках) как цитата Гете, рождая ироническую переключку и трагически усиливая высказанную свободным *«изнутри»* ученым идею внешнего *«порабощения»*.

В связи с юбилейным собранием сочинений Гете следует упомянуть еще одно имя, которое также исчезло из этого издания — имя Фридриха Гундольфа. Так, единственный экземпляр первого тома собрания сочинений Гете в РГБ, сохранился со статьей Луначарского «Вольфганг Гете» только до страницы XXXII, завершаясь фразой: «Культурно-художественная атмосфера, которая окружала Гёте, его первые живописные, литературные и театральные впечатления относились к веселому и грациозному стилю рококо». Исчезло всякое упоминание немецкого литературоведа, концепция которого была подвергнута Луначарским жесточайшей критике. Того самого Гундольфа, «решительное» влияние которого на свое понимание поэзии Гете Габричевский отметил еще в 1922 г. в статье «К поэтике «Западно-восточного дивана», подчеркнув «блестящий анализ» и назвав его наряду с Г. Зиммелем, «единственными истолкователями» Гете [Габричевский, 2014, с. 67]. Гундольф в 1920–1930-е годы был учеником немецкого поэта Стефана Георге и входил в его эзотерический кружок (George-Kreis), принимавший активное участие в формировании важнейших политико-идеологических концептов «консервативной революции» и идеологии нацизма.

Луначарский критикует Гундольфа за его «внешне блестяще выполненный, но по существу неверный труд», за его «по существу неверную» попытку *«изобразить склонившегося перед действительностью Гёте как вершину всяческой мудрости»*, за рассуждения «о целом и части, о необходимости для личности подчиниться этому целому». Нарком-литературовед выступает против тезиса Гундольфа, который написал, что природная сущность Гёте была, как каждая природа, тем более как гениальная природа, не социальна [Gundolf, 1916, s. 279]: Несчастному Гундольфу не приходит в голову, — насмеха-

ется Луначарский, — что одно дело — «социальность, которая может сделать гения великим и радостным сотрудником здорового общества, другое дело такая социальность, которая сгибает гения в бараний рог и заставляет его пресмыкаться перед ничтожеством» [Луначарский, 1932, с. XXXVII]. «При всех высокопарных фразах господ Гундольфов, — он особо подчеркивает эти слова, — нужно сказать, что в них немецкая пошлость, победившая, по Энгельсу, величайшего немца, хочет довершить эту свою победу и изобразить склонившегося перед действительностью (то есть господствующими классами) Гете как вершину всяческой мудрости» [Луначарский, 1932, с. XXXV].

Речь идет о фундаментальном и одном из самых авторитетных среди германистов труде Гундольфа «Гете» (1916) [Gundolf, 1916], третья часть которого называлась «*Entsagung und Vollendung*» и о его попытке выявить *высшую органическую целостность индивидуального начала*.

Вокруг этих понятий разгорелась дискуссия между марксистами и «буржуазным» немецким литературоведением. Как мы видим, Луначарский критикует Гундольфа, опираясь на авторитет Энгельса. В своей большой биографии Гете, — замечает Луначарский, — Гундольф исходит из представления о том, что судьба человека определяется его характером, его «энтеллехийей». С этой точки зрения, по Гундольфу, гетевская судьба вся полна единой светлой закономерностью; смысл ее заключается в том, что Гете должен был из «прекрасной натуры» сделаться «прекрасной культурой»; и так как, по мнению того же Гундольфа, это вполне удалось Гёте, то он и предстоит перед нами как «классический человек».

Луначарский улыбается, ведь «марксист не может читать без улыбки все эти утверждения <...> меткие стрелы Энгельса попадают в высокопарно-красноречивого и возвышенно-туманного, но, в сущности, довольно-таки пустого Гундольфа» [Луначарский, 1932, XXXX].

Действительно, понятие «*Entsagung*» — самоотречение, примирение — толковалось Гундольфом как главный жизненный и философский итог, к которому Гете пришел в последние годы жизни. Слова «самоотречение» (*Entsagung*) и «самограничение» (*Selbstbeschränkung*), введенные в гетеведение Гундольфом, проходят красной нитью через многие работы Габричевского о Гете, где соотносятся не только с жизненной позицией «зрелого» поэта, но и с трагедией Вертера и Фауста, Вильгельмом Мейстером и Тассо, героями «Избирательного сродства» и даже с лирическим «я» «Дивана». *Entsagung* оказывается для Габричевского «сутью» поэтического сознания вообще как трагический опыт поэта.

Второе понятие *Vollendung* — «свершение», завершение личности поэта. Габричевский пишет: *Entsagung = Vollendung*. Самоотречение

(или «примирение») — это и есть «свершение», завершение личности поэта как таковой. Можно с уверенностью предположить, что подобный образ Гете-мудреца в корне противоречил уже идеологически трансформированному к началу 1930-х гг. образу «поэта-филистера», на который ссылается Луначарский.

Вынужденный делать в своих комментариях отсылки к идеологическому и «социальному» образу Гете, Габричевский пишет: «Конечно, многое в необозримом лирическом наследии Гете художественно незначительно и носит действительно случайный характер, мало того, может даже показаться плоским, однако все эти «отписки» и банальности сразу же делаются осмысленными и полновесными, будучи включенными в общий контекст его жизни и творчества». Или: «...каждое его лирическое стихотворение, даже тогда, когда оно идейно бедно или формально несовершенно, имеет свой неповторяемый, индивидуальный “тон”». Эти фразы помогают завуалировать истинное намерение ученого, и постепенно выясняется, что главной темой статьи является не «идейно бедная» поэзия, а жизненная судьба поэта — «примирение» гения, который подчиняется неумолимым законам природы. *Entsagung* = *Vollendung*: «Титан, сверхчеловек принужден смириться, одинокому художнику и мыслителю остается один путь — от самоизживания и утверждения личности к ее самовоспитанию и ограничению».

Этот пассаж как бы отсылает к официально-двойственному портрету Гете — «вынужденного» жить в «убогой» обстановке и поэтому вынужденного смириться. Но все же это не вульгарно-социологическое «смирение» Гете перед обстоятельствами, как это описывает Энгельс и вслед за ним Луначарский, а философское «примирение» с высшими законами бытия. В такой «тайной» стратегии статьи подспудно пробирается и философская рефлексия Габричевского о себе самом, и реплика в защиту гетеведения Гундольфа, и внутренний глубокий протест против идеологической инструментализации любимого поэта.

Комментирующая статья А.Г. Габричевского «Молодой Гете» [Молодой Гете, 1932, с. 11–30] **во втором томе** Юбилейного собрания сочинений посвящена творчеству Гете эпохи «Бури и натиска», она предваряет публикацию его четырнадцати юношеских пьес и фрагментов.

«Молодой Гете» — второе концептуально значимое понятие для Габричевского (наряду с абсолютной лиричностью гетевского творчества), поэтому с объяснения его значения он начинает свою статью. Гениальность Гете — считает ученый, — состоит не только в безусловной поэтической одаренности, выделявшей его на фоне современников. «Поэтические образы» молодого Гете «как в зародыше» уже содержат в себе парадигму мировоззрения всего XIX в., «питая» все последующее

развитие европейской научной и философской мысли. В эпоху «штюрмерства» на развалинах риторической культуры рождается особое мироощущение — Габричевский характеризует его словами «юношеская страстная любовь к жизни», «переизбыток силы и бодрости», «динамическое» чувство бытия» [Молодой Гете, 1932, с. 12]. Поэтому слова «молодой Гете» — это не просто обозначение хронологического этапа жизни поэта, а характеристика этого нового рождающегося вместе с Гете «самочувствия» и «настроения» культуры.

Новую культуру Габричевский соотносит с построением нового образа «динамичной» природы. Природа как «огромное живое целое..., само себя создающее в могучем борении сил» [Молодой Гете, 1932, с. 16]. Человек в такой картине мира воплощает тот же самый комплекс переизбытка сил — созидательных и разрушительных, он «титан» и «гений», он действует как сама природа. С одной стороны, «клокочущая, распирающая грудь энергия хочет излиться из нее, слиться с природным целым». С другой — «гордое» самоутверждение личности, создающей свой мир, отвоёвывающий его у других, как пишет Габричевский, «презирая и сокрушая все то, что ей навязывается извне», отыскивая природный первоисточник в своем сердце, «переживая» мир с максимальной космической полнотой. Отсюда титанизм героев «бурных гениев», отсюда — центральная трагическая проблема эпохи, «бунтарская» реакция на мир наталкивает Гете на новую драматическую форму и драматический сюжет.

Концепция трагического конфликта Гете, как она представлена в комментариях Габричевского, безусловно связана с его собственной эпохой XX в. Как мы уже упоминали, основу гетевской поэтики образует лирическое начало, — эту мысль Габричевский подчеркивает практически в каждой статье о Гете, поэтому в драматических произведениях поэт преобладает над драматургом, а трагедийное начало вообще чуждо его творческому принципу преодоления всяких противоречий.

Но тем не менее Гете создает *драматические фрагменты как попытку найти выход из той жизненной ситуации*, в которой он жил. Ученому удастся связать поэтику Гете с социальной установкой, которую требовала официальная концепция Юбилейного собрания сочинений. Он превращает официальную версию о двойственности Гете, сломленного «убогой» атмосферой княжеского Веймара, в основу трагического конфликта, носящего абсолютный, неразрешимый характер именно потому, что косность и человеческая пошлость неискоренимы ни при какой власти. С одной стороны, он пишет, с оглядкой на цензуру: «Гете творил в обстановке глухого политического безвременья, где не имел перед глазами образцов подлинной

исторической жизни и борьбы». Но следующий корректирует этот тезис: «...конфликт между героической личностью и средой кончается трагически не потому, что личность гибнет в борьбе, а потому, что она в конце концов оказывается бессильной осуществить свой замысел, который искажается, душится, засасывается тупой косностью (Gravitation) и липким илом (Schlamm) человеческой пошлости» [Молодой Гете, 1932, с. 21]. Немецкие слова, введенные в текст и как бы «цитирующие» немецкие тексты Гете, имеют лишь косвенное отношение к смыслу высказывания, а скорее несут нагрузку усиления отрицательно-оценочного смысла. Когда Габричевский переводит «Gravitation» (гравитация) как «косность», в том числе, и следующем далее отрывке из письма Гете Гердеру («условия коснения и конечного перевеса ничтожества»), или намекает на метафору из стихотворения «Ксеркс», посвященного знаменитому персидскому царю, присланного Мерком своему молодому другу Гете («...кто погружал в ил благополучие целых народов...»), можно предположить, что он пишет не столько о Веймаре, сколько вводит аллюзии на современность, а возможно, и современного грузинского «Ксеркса».

Габричевский комментирует эпизод Крестьянской войны эпохи Реформации в драме «Гец фон Берлихинген», где Гете изображает бунт против княжеской власти во имя восстановления патриархальных отношений. Согласно Габричевскому, Гете в этой драме выстраивает трагически неразрешимый конфликт между природой и цивилизацией. В ее финале герой трагедии, обращаясь к жене, по сути, делает программное для штюрмеров заявление: «Я оставляю тебя в развращенном мире, приходит время обмана, ему дана полная свобода». Гетевский конфликт природы и цивилизации у Габричевского оборачивается конфликтом психологическим. Герои ранних драм и драматических фрагментов Гете гибнут оттого, что их героические замыслы оказываются бессильными перед человеческой «пошлостью» и «косностью». И здесь тоже сквозь комментирование Гете явно проступает критика современной культуры 1930-х гг.

Такой же подход — опираться на идеи известных «буржуазных» литературоведов и философов, не называя их имен — применяет и В.М. Жирмунский, когда в **девятом томе**, в статье, посвященной «Поэзии и правде», практически цитирует работу Вильгельма Дильтея «Переживание и поэзия» [Das Erlebnis und die Dichtung, 1905], пишет, что в противоположность марксистскому взгляду новая буржуазная критика вводит в эстетику принцип художественного индивидуализма: произведение искусства есть выражение личности поэта, дневник, исповедь: его художественная значимость определяется оригинально-

стью и значительностью творческой личности поэта, воплотившего в нем свои переживания» [Жирмунский, 1935, с. 8]. Здесь же он истолковывает уже рассмотренное нами понятие «примирение», как и Габричевский — через Гундольфа, а не через Энгельса: «Гете-классик проповедует примирение с жизнью, оправдание действительности, отказ от индивидуализма и «бунтарства» во имя «объективных» законов, осуществляющихся в жизни» [Там же, с. 11].

М.Н. Розанов, комментируя в **третьем томе** драмы «Генерал национальной гвардии» и «Мятежные», ставит вопрос об отношении Гете к революции — один из ключевых вопросов для марксистского гетеведения. Он замечает, что Гете занял «выжидательную позицию», как «человек мирный, избегавший даже в драме сильных трагических положений». Тезис о двойственности Гете звучит в его тексте совершенно интеллигентно и неузнаваемо, без отсылок к «предательству» и «убожеству»: «По природе своей он не мог быть сторонником революционных переворотов. В этом его поддерживало и происхождение из бюргерства, консервативного в политических взглядах, и вращение среди аристократической придворной среды в Веймаре...» [Розанов, 1933, с. 37–38]. Разве слова «революционный переворот», сказанные в отношении Французской революции не звучат отсылкой к революции в России?! Впрочем, как и весь пассаж о революции! Неудачи драм Гете о революции Розанов связывает с тем, что эти пьесы внушены ему извне, «навязан текущими грозными событиями», которые он не переживал так глубоко и захватывающе, как было с другими его жизненными впечатлениями: «Революция заинтриговала, оглушила его, но не была им внутренне пережита, не была вписана неизгладимыми буквами в его духовную жизнь» [Там же, с. 42]. Последняя фраза статьи, значительную часть которой занимают рассуждения о революционности Гете, просто отмечает идею Энгельса о «двойственности» Гете, да и сам тезис марксизма, что «немецкое убожество победило Гете»: «Целостность созданных Гете типов, органически связанных со своим творцом, вполне гармонирует с целостностью его необычайной личности» [Там же, с. 41].

С другой стороны, интересно отношение к вопросу о религиозности Гете Н.И. Вильям-Вильмонта, который вместо Габричевского будет руководить продолжающимся изданием. Даже в 1980-е годы он остается на позициях вульгарного социологизма, считая, что Гете, «не веривший в революционную готовность немецкого народа, видел в современности всего лишь переходный этап истории. Гете не мог не блуждать, не ошибаться, не давать порою неверных оценок движущим силам всемирно-исторического процесса» [Вильмонт, 1985, с. 9–11] и



множество других подобных тезисов.

В комментариях других томов Юбилейного собрания сочинений уже с трудом удавалось избежать вульгарного социологизма и отсылок к марксизму в характеристике Гете. Все они в целом построены по одному принципу: «гнет полицейско-бюрократического строя», «анархический бунт» Вертера; «бунтующие порывы к свободе и творчеству» не смогли «отлиться в четкие формы организованной борьбы» [Коган, 1934, с. 15] и т.д.

### Фактографические примечания

Если в статье «От редакции» и в «Проспекте к Юбилейному собранию сочинений» авторы обосновывают необходимость использовать в комментариях «огромный добытый мировой и особенно немецкой наукой *фактический материал, критически переработав его с точки зрения принципов марксистского литературоведения*» [Проспект Юбилейного собрания..., 1932, с. 5], то уже непосредственно в комментариях к первому тому Габричевский, почти повторив первую часть фразу, даже не упоминает о «принципах» марксизма [Гете, 1932, т. I, с. 7]. Здесь же ученый делает важное замечание о том, что редакция планирует русское издание Гете, приближающееся по типу к «*академическим изданиям*» — «как опыт введения советского читателя в сокровищницу одного из величайших мировых художников и мыслителей». Поэтому, — пишет он, — примечания должны предоставлять читателям «*научно проверенный фактический материал и критический аппарат*». Задача такого издания — *натолкнуть читателей на дальнейшие «более углубленные социологические и эстетические изыскания*» [Там же, с. 7].

И действительно, в комментариях и примечаниях были учтены большинство существующих к тому времени авторитетнейших комментированных изданий Гете (Виехоф, Дюнце, Бурдах) с точными библиографическими отсылками. Заметки Габричевского очень основательны, информативны и четко структурированы, выполнены с учетом старой академической традиции научного комментария: 1) основной фактический материал, касающийся творческой и библиографической истории каждого стихотворения, 2) комментарий, «построенный главным образом на привлечении параллельных мест из лирики и из других произведений Гете, включенных в настоящее издание, и на широком использовании высказываний самого автора о данном произведении» [Гете, 1932, т. I, с. 533], 3) перечень существующих русских переводов.

## Комментарии о принципах перевода текстов Гете

Большой объем комментариев посвящен разъяснению специфики переводов, сделанных специально для этого издания. Это был важный для Габричевского, как руководителя издательской группы, вопрос, поскольку в начале 1930-х годов он сам разрабатывает новые «принципы перевода», добиваясь «максимально полноценного и эквивалентного художественного перевода», то есть перевода, который был не подражанием, ни стихотворным пересказом, но «передачей подлинника во всей его выразительной полноте, с соблюдением всех стилистических и формальных особенностей, свойственной языку поэзии» [Перспектив Юбилейного собрания..., 1932, с. 7]. Соблюдение этих принципов необходимо, поскольку, как считает Габричевский, главная задача переводчика — «воссоздать автора». Отсюда вытекают два важных требования. *Во-первых, требование точности*, отсутствие привнесений «от себя». Однако, «не стесняя поэтов требованием совершенной точности, что было бы равносильно требованию невозможного, редакция старалась всемерно бороться со всякими не-авторскими элементами» [Гете, 1932, с. 9].

*Второе требование*, подчеркивает в комментариях к первому тому Габричевский, «исходить из самого понимания художественного произведения как *органического целого*, все элементы которого равноправно участвуют в создании воспринимаемого нами комплекса». Это его важнейший принцип, который опирается на собственную концепцию «абсолютной лиричности» гетевского творчества, о котором мы уже упоминали выше. Он считает, что переводиться должна не какая-нибудь одна сторона произведения — мысль, образность или фонетическая структура: «Иная мысль в стихах сильна именно своим образным содержанием или своей формулировкой», следовательно, «нормальный» перевод — тот, который передает *цельный комплекс*, «передает в материале иного языка всю поэтическую систему подлинника» [Там же, с. 10]. И наконец, перевод всей системы оригинала, считает ученый, требует от переводчика «не только аналитической разборчивости, но и *полного синтетического восприятия подлинника*» [Там же]. Такой перевод Габричевский предлагает называть синтетическим, считая, что настоящей близости к подлиннику — по существу — может достичь только *синтетический перевод*.

Новые переводы всех произведений Гете стали важнейшей задачей юбилейного издания, в первый том было включено более 400 стихот-

ворений, впервые переведенных на русский язык и «полностью» соответствующих подлинникам «по числу строк и по общей метрической конструкции» [Там же, с. 12]. В примечаниях всегда оговаривались исключения и иногда помещался какой-нибудь классический перевод Гете — для сравнения с новым «синтетическим» переводом.

В переписке с авторами Габричевский неоднократно просит прислать заметки о принципах перевода, намереваясь включить их в научный аппарат. Так, он пишет В.И. Иванову в Рим: «не могли бы Вы совсем кратко, хотя бы в нескольких строчках, изложить те принципы перевода, которых Вы придерживались при передаче данной вещи. Я об этом прошу всех без исключения участников нашего дела, ибо пришел к заключению, что таким образом некоторая неизбежная пестрота в облике тома может даже превратиться в достоинство... Думаю, что такого рода приключения *значительно повысят научный интерес издания, включив проблему перевода в круг проблем научной интерпретации подлинника вообще*» [Два письма..., 2003, с. 307].

С такой же просьбой он обращается к М.А. Кузмину (письмо от 29 декабря 1929 г.): «К тому же у меня к Вам еще маленькая просьба: не согласились бы Вы в нескольких строках изложить принципы, коих Вы придерживались при данном переводе (что пытались сохранить, чем пришлось жертвовать и т.п.). Я хочу каждой вещи предпослать такую заметку переводчика, для того чтобы сгладить ту пестроту, которая неминуемо получится при наличии очень многих участников; кроме того, полагаю, что это повысит и научный вес издания» [Габричевский, 2014, с. 280].

Не менее интересна дискуссия о переводах с Б. Пастернаком, которому также были заказаны переводы Гете. Так, из письма Пастернака можно понять, что правка Габричевского-редактора была условием публикации текста: «Мы живем противоречьями, люди доискиваются квадратуры круга и изобретают *perpetuum mobile*. И оба, зная одинаково хорошо, что перевод поэтических произведений просто немыслим, мы оба работаем при таком деле: Вы — как редактор, я — как переводчик. Перевод не может быть удачен, даже если бы выбрать только род неудачи из всех неизбежных ее родов. Я его и выбрал» [Гетеана, 2014, с. 275].

Во втором томе такие заметки о принципах перевода становятся частью комментариев (С.С. Заяицкий, Н.Н. Вильям-Вильмонт, П.Г. Антокольский, С.В. Шервинский, Б.И. Ярхо и др.). Так, например, Заяицкий в примечаниях к пьесе «Совиновники» специально оговаривает особенности своего перевода, использование глагольных рифм, «театральную интонацию», торжественные сентенции, французские

слова и т.д. [Заяицкий, 1932, с. 545]

Или, например, Вильям-Вильмонт, комментируя свой перевод драмы «Сатир или обоготворенный леший», отмечает частности перевода: «драма не лишена ритмических трудностей, мало знакомых русскому стихосложению. Переводчик повсюду старался придерживаться метра и ритма подлинника, равно как и чередования мужских и женских рифм» [Вильям-Вильмонт, 1932, с. 550]. Такие детали, которые, возможно, были не слишком понятны обычному читателю, придавали изданию академический характер, чего и добивался Габричевский.

Наиболее сложными оказались **комментирование «Фауста»**, которое должно было составить V том и включать в себя статьи и примечания Луначарского и Розанова [Перспектив Юбилейного собрания..., 1932, с. 13]. Можно предположить, что редакция исходила из принципа представить две разные точки зрения — марксистскую и культурно-историческую. Однако Луначарский умер в 1933 г., Розанов — в 1936 г. И работа была остановлена вплоть до 1947 г, когда Вильям-Вильмонт подготовил текст Гете к публикации и написал комментарии.

Фауст всегда ценился марксистской критикой, которая видела в нем идею прогресса, стремление создать новый мир (не случайно Луначарский написал по мотивам гетевского «Фауста» драму «Фауст и город»). Как скажет Луначарский, «Фауст», наносил удар отходящему в прошлое феодализму, мещанскому уюту и консервативному укладу жизни. Как ни странно, именно вторая часть трагедии, которая весь XIX век воспринималась с большим скепсисом, оказалась близка своей социальной утопией — утопии советской. Например, сцены в императорском дворе толковались как критика существующего общественного порядка. А центром трагедии стала сцена, когда Фауст произносит свою знаменитую фразу «Остановись мгновение, ты прекрасно». Луначарский неожиданно ее интерпретирует так: *«кульминационным пунктом для Гете оказалась как раз та общественность, которую он как будто бы отвергал. Свободный народ, переставший искать бога в небе, крепко стоящий на земле, отвоевывающий трудом каждый, все лучший и лучший день своего существования, то есть свободный трудовой коллектив в борьбе за власть над природой, — вот что показалось Гете прекраснейшим»* [Луначарский, 1932, с. IXX].

Интересно, что в то же самое время интерпретация «Фауста» заинтересовала и Габричевского, который опубликовал сразу два варианта своего текста (1928 и 1932), но не стал делать комментарии в «Фаусту» в Юбилейном собрании сочинений Гете [Габричевский, 1928, с. 34–63]<sup>2</sup>.

Версия 1932 года — упрощенный и облегченный текст с характерными изменениями — хорошо показывают растущую агрессивность цензуры. Из статьи вычищена религиозная лексика: исчезли такие слова как «теософия», изъято сравнение «Фауста» с «Божественной комедией». Удален фрагмент, в котором идет речь о трагическом, разрушительном действии личности, стремящейся к абсолюту, и

<sup>2</sup> Эта же статья в сокращенном виде была напечатана: [Гете и Фауст, 1932, с. 12–28].

ее глубинной метафизической вине. В этом фрагменте можно было найти и полемику со статьей Луначарского из Юбилейного собрания сочинений — в словах о том, что глупо оправдывать Фауста «с точки зрения дешевой “сверхчеловечности”». Кроме того, был исключен, на наш взгляд, один из самых удачных разделов статьи — обширная характеристика первой части «Фауста» в обширном фрагменте *«Незадолго до своей смерти Гёте <...> человеческая личность в своем внутреннем росте»*. Показательно, что и такая деталь, как удаление из финального абзаца фразы, что Фауст «убедился в бесплодности даже самой скромной деятельности на пользу других в обстановке узкой и косной среды», говорит о чуткости цензуры (или — самоцензуры) к возможной реакции обидчивой власти. Ведь в это время Габричевский и его коллеги по распущенному ГАХН, авторы Юбилейного издания стояли на пороге арестов и в самом деле чувствовали, что в сложившейся среде уже сделать нельзя ничего.

Что же нового внес Вильмонт в 1947 г, когда создавал комментарии к V тому Юбилейного собрания сочинений? Он также рассматривает «Фауста» как трагедию «всего человечества, его исторической, социальной судьбы» [Вильям-Вильмонт, 1947, с. 10]. И в духе марксизма тридцатых годов понимает «прекрасное мгновение» как «историческое ограничение и самоограничение», которое и есть «тот мост от «трагедии Гретхен» и «Фаусту» как всемирно-исторической драме о социальной судьбе человечества» [Там же, с. 19]. Продолжает он и тезис Энгельса-Луначарского о двойственной позиции Гёте, опираясь уже на Фауста и его «две души» [Там же, с. 23]. Но теперь после опыта Второй мировой войны, комментатор связывает «фаустовскую идею» с нацистскими (в его терминологии — фашистскими) «лжевождями», с «развязной болтовней шпенглеровствующих мракобесов о фаустовском духе немецкой культуры». Идея человечества и его конечной судьбы уступила место «звериной идее расы», реакционные традиции «рейха» роковым образом восторжествовали над народными традициями, утратившими мощь подлинно массового, подлинно народного движения. И наконец, Вильям-Вильмонт переходит к описанию «ошибок и преступлений немецкого народа, оппортунизму социал-демократического учения Маркса и Энгельса», и завершает статью лозунгом в духе газеты «Правда» о Советском Союзе и советском народе, «наследнике всех лучших надежд и помыслов прошлых поколений, а потому и высокой мечты» [Там же, с. 44]. По этим цитатам хорошо видно, что комментарии произведений Гёте, проделав путь от Габричевского к Вильмонту, и встроенные в новый контекст, тем не менее остаются в любую эпоху сильным идеологическим ресурсом.

КОММЕНТАРИЙ:  
ОПЫТЫ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Авербах, 1932 — *Авербах А.* В начале было дело // Литературная газета. 1932. 22 марта.

Вильмонт, 1985 — *Вильмонт Н.Н.* Иоганн Вольфганг Гете // *Гете И.В.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Правда, 1985. Т.1. С. 9–52.

Вильям-Вильмонт, 1947 — *Вильям-Вильмонт Н.И.* Предисловие // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общ. ред. Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1947. Т. V: Фауст. С. 5–44.

Вильям-Вильмонт, 1932 — *Вильям-Вильмонт Н.Н.* От переводчика // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.-Л.: Худож. лит., 1932. Т. II: Юношеские пьесы и эпические поэмы. С. 550.

Габричевский, 1928 — *Габричевский А.Г.* Гете и Фауст. // Гете. Фауст / пер. В.Брюсова; ред. и коммент. А.В. Луначарского и А.Г. Габричевского. М.; Л., Гос. изд-во, 1928. С. 34–63.

Габричевский, 1932 — *Габричевский А.Г.* Лирика Гете // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1932. Т. I: Лирика. С. 13–40.

Габричевский, 2011 — Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания / сост. О.С. Северцева. М.: РОССПЭН, 2011. 775 с., [16] л.

Габричевский, 2014 — *Габричевский А.Г.* К поэтике «Западно-восточного дивана» Гете // *Габричевский А.* Избранные труды. Гетеана. М.; СПб: Петроглиф, 2014. С. 25–69.

Гете и Фауст, 1932 — *Габричевский А.* Гете и Фауст // Гете. Фауст. Часть первая / пер. В. Брюсова; вступит. ст. П.С. Когана и А.Г. Габричевского. М.; Л.: Худож. лит., 1932. С. 12–28.

Гете, 1932 — *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.-Л.: Худож. лит., 1932. Т. I: Лирика. LXXX, 683 с.

Гете, 1947 — *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1947. Т. V: Фауст. 592 с.

Гетеана, 2014 — *Габричевский А.* Избранные труды. Гетеана. М.; СПб: Петроглиф, 2014. 747 с.

Два письма..., 2003 — Два письма А.Г. Габричевского В.И. Иванову (предисловие и публикация О.С. Северцевой) // Россия и Италия. М.: Наука, 2003. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке. С. 302–308.

Жирмунский, 1935 — *Жирмунский В.М.* Предисловие // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1935. Т. IX: Поэзия и правда. С. 5–21.

Заяицкий, 1932 — *Заяицкий С.С.* От переводчика // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1932. Т. II: Юношеские пьесы и эпические поэмы. С. 545–546.

**И.Н. ЛАГУТИНА. ИДЕОЛОГИЯ VS. ПОЭТИКА:  
КОММЕНТАРИИ К ЮБИЛЕЙНОМУ СОБРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ ГЕТЕ (1932–1949)**

Из воспоминаний..., 2014 — Из воспоминаний О.С. Северцевой // *Александр Габричевский. Избранные труды. Гетеана*. М.; СПб: Петроглиф, 2014. С. 253–256.

Коган, 1934 — *Коган П.С.* От «Вертера» к «Избирательному сродству» // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.-Л.: Худож. лит., 1934. Т. VI.: Драммы в прозе. С. 5–17.

Комолова, 2000 — *Комолова Н.И.* «Миф» Италии и его реминисценции у Волошина и Габричевского // *Россия и Италия*. М.: Наука, 2000. Вып. 4: Встреча культур. С. 199–214.

Конспект курса лекций..., 2014 — Конспект курса лекций о Гете в Институте слова в 1925 году // *Александр Габричевский. Избранные труды. Гетеана*. М.; СПб: Петроглиф, 2014. С. 658–740.

Луначарский, 1932 — *Луначарский А. В.* Вольфганг Гете // *И.В. Гете*. Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.-Л.: Худож. лит., 1932. Т. I.: Лирика. С. IX–LXXIX.

Маркс и Энгельс — *Маркс К. и Ф. Энгельс*. Сочинения: в 50 т. 2-е изд. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1955. Т. 4. 615 с.

Молодой Гете, 1932 — *Габричевский А.Г.* Молодой Гете // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1932. Т. II: Юношеские пьесы и эпические поэмы. С. 11–30.

От редакции..., 1932 — От редакции первого тома // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.-Л.: Худож. лит., 1932. Т. I.: Лирика. С. 3–12.

Проспект Юбилейного собрания..., 1932 — Проспект Юбилейного собрания сочинений Гете. М.; Л.: Худож. лит., 1932. 14 с.

Розанов, 1933 — *Розанов М.Н.* Драммы Гете в прозе // *Гете И.В.* Собр. соч.: в 13 т. / Юбилейное издание под общей редакцией Л.Б. Каменева, А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. М.; Л.: Худож. лит., 1933. Т. III: Драммы в прозе. С. 5–43.

Das Erlebnis und die Dichtung, 1905 — *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis. Berlin: Teubner, 1905. 464 с.

Gundolf, 1916 — *Gundolf F. Goethe*. Berlin: Verlag Bondi, 1916. 795 S.

Впервые опубликовано: *Лагутина И.Н.* Между поэтикой и идеологией: комментарии А.Г. Габричевского к Юбилейному собранию сочинений Гёте (1932–1949) // *Текст. Книга*. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 137–157. DOI: 10.17223/23062061/33/8



**ПОНИМАНИЕ И КОММЕНТИРОВАНИЕ  
СВЯТООТЕЧЕСКИХ ТЕКСТОВ  
НА ПРИМЕРЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ КОММЕНТАРИЕВ  
К ТРАКТАТУ СВТ. АВГУСТИНА ГИППОНСКОГО «О ГРАДЕ БОЖИЕМ».  
ПОИСК АДЕКВАТНОГО ПОДХОДА**

**Информация об авторе:** Андрей Валерьевич Наместников, кандидат исторических наук, сотрудник НИИ социальных систем МГУ им. М.В. Ломоносова, ул. Павла Андреева, 28, корп. 4, 115162 г. Москва, Россия.

E-mail: andrewname@yandex.ru

**Аннотация:** Каковы общие принципы, делающие комментарий к тексту интересным для читателя? Важнейшим фактором является единая иерархия текстов у автора текста, комментатора и читателя, точнее, единое представление о наиболее авторитетном тексте. Вторым фактором является единое представление об общем направлении истории человечества и истории человеческой мысли у автора комментируемого текста, комментатора и читателя. Третьим фактором являются цели комментатора. Оптимальный комментарий пытается не учить или обличать автора текста, а учиться у него. Статья пытается найти ответ на вопрос о том, что же такое адекватный комментарий святоотеческого текста? В статье этот вопрос рассмотрен на примере русскоязычных осмыслений трактата Августина «О Граде Божиим». Всего рассмотрено 8 текстов российских и советских исследователей XIX–XX вв. Статья пытается показать, что рассмотренные попытки комментирования этого трактата не отвечают критериям адекватного толкования святоотеческого текста. Подавляющее большинство комментаторов не разделяли августиновского понимания Библии как Священного и наиболее авторитетного текста. Для них наиболее авторитетными текстами были труды немецких классических философов — Канта, Гегеля или Маркса. Комментаторы не разделяли библейского и августиновского понимания хода истории человечества и человеческой мысли, а были уверены в поступательном развитии знания, в том числе и миропонимания. Комментаторы рассматривали автора текста не с позиции ученика, а с точки зрения учителя, ищущего и находящего множество недочетов и погрешностей у Августина. Подобное положение делает невозможным ни понимание, ни адекватное комментирование творений Августина.

**Ключевые слова:** Свяtitель Августин Гиппонский, Блаженный Августин, Августин Аврелий, философия истории, комментирование святоотеческих текстов, трактат «О Граде Божиим», *De Civitate Dei*, изучение трактата Августина «О Граде Божиим» в России, М. Красин, кн. Е.Н. Трубецкой, Г.Г. Майоров, В.В. Бычков.

© 2024. Andrey V. Namestnikov

COMPREHENDING AND COMMENTING PATRISTIC TEXTS  
BY THE EXAMPLE OF RUSSIAN COMMENTARIES  
ON SAINT AUGUSTINE'S TREATISE *DE CIVITATE DEI*  
SEARCH FOR AN ADEQUATE APPROACH

**Information about the author:** Andrey V. Namestnikov, PhD in History, Researcher, Social Systems Research Institute, Lomonosov Moscow State University, Pavel Andreev 28/4, 115162 Moscow, Russia.

E-mail: andrewname@yandex.ru

**Abstract:** What general principles make a commentary interesting to a reader? The main factor is a common hierarchy of texts, i.e. a common perception of the most authoritative texts among the author of the text, the commentator, and the reader. Another factor is a common understanding of the history of mankind, and the history of human thought among the same three. The third factor is the aim of the commentator. An optimal commentary tries not to teach the author, but to learn from him. The paper attempts to answer the question, how should be an adequate commentary on a text, written by a father of the Church. The paper reviews eight Russian commentaries of the 19th and 20th centuries on Augustine's *The City of God*. It shows why the reviewed commentaries are inadequate. Most of them do not share Augustine's attitude to the Bible as the most authoritative text. The most authoritative texts for the commentators were the texts of German classical philosophers — Kant, Hegel, or Marx. The commentators do not share biblical and Augustine's perception of human history and the history of human thought, but believe in the progressive development of human knowledge, including world understanding. The commentators treaded the text not from the position of a pupil, but of a teacher, looking for and finding Augustine's mistakes and defects. This attitude makes it impossible either to understand or to comment adequately on Augustine's works.

**Keywords:** Saint Augustine, Philosophy of history, Commentaries on the Church Fathers, *De Civitate Dei*, *The City of God*, Russian comments on *The City of God*, M. Krasin, pr. E.N. Trubetskoy, G. Majorov, V. Bychkov.

## I. Читатель — комментарий — текст

### Иерархия текстов

У каждого исследователя и у каждого серьезного читателя есть своя иерархия текстов. Одни тексты для нас безгранично авторитетны, мы на них равняемся, через них смотрим на все остальные тексты, считаем их истиной или, по крайней мере, максимально близкими к истине. Такие тексты можно назвать «священными», хотя они могут и не быть текстами Священного Писания. Выбор текста, который в нашей иерархии текстов занимает верхнюю строку, определяется нашим мировоззрением.

На противоположном конце иерархии — тексты, пытающиеся опровергнуть мировоззрение тех текстов, которые для нас являются

«священными».

А между этими полюсами — бесконечное множество вариантов, и эти варианты полностью определяются нашим выбором наиболее авторитетных текстов, и, в свою очередь, уже формируют наше отношение к любому тексту — от нужных и полезных текстов, помогающих понять истину, — до вредных, бестолковых, сбивающих с толку и уводящих от понимания.

Эта иерархия текстов, хотя бы в самом общем виде, уже присутствует в голове у каждого серьезного исследователя/читателя.

В итоге, при разборе и комментировании любого текста подход комментатора практически полностью зависит от того, на каком месте в его личной иерархии текстов окажется комментируемая книга.

При изучении текста с высоким иерархическим положением комментатор выступает в роли ученика. Он (почти) не спорит с текстом, а пытается понять, что же имел в виду автор, что тот хотел сказать тем людям, для которых он писал. В спорных и сложных случаях комментатор всегда на стороне автора — ну, не может же быть глупостей и несуразностей в «священном» тексте, могут быть ошибки в переводе (с языка другого народа или с языка иной культуры) или комментатор сочтет, что сказывается его личная ограниченность, мешающая понять истинный смысл текста.

Если же текст занимает низкое положение в иерархии комментатора, то тот не будет выискивать смыслы, так как уверен, что искать смысл в подобных текстах — пустая потеря времени.

Какой же комментарий нам как *читателям* представляется наиболее интересным?

Всегда наиболее интересно читать комментарий, в котором представление о наиболее авторитетном тексте совпадает у трех человек:

1. автора комментируемого текста,
2. комментатора,
3. читателя комментария и комментируемого текста.

К примеру, если читатель — глубоко верующий христианин и наиболее авторитетным текстом для него является Библия, то наиболее интересным текстом или комментарием для него является тот, автор которого также рассматривает Священное Писание как самый важный текст. Таковы, например, отцы Церкви, ведь само их творчество можно рассматривать как комментарий на библейские тексты. И если мы хотим глубже понять, о чем же писали отцы

Церкви, то наиболее полезным для нас будет текст такого комментатора, который также ставит Библию на верхнюю строку своей иерархии текстов.

Если же мы, к примеру, признаем самым важным текстом не Библию, а, скажем, Хайдеггера, тексты отцов Церкви не вызовут у нас столь сочувственного интереса. В этом случае нас заинтересует лишь комментарий к тексту святых отцов, написанный человеком, считающим тексты Хайдеггера наиболее авторитетными. Но в этом случае, сами тексты святых отцов будут для нас представлять скорее исторический интерес.

Таким образом, еще до начала знакомства с текстами и с комментариями к ним, у нас уже присутствует в общих чертах отношение как к изначальному тексту, так и к комментарию, зависящее от того, какой текст является наиболее авторитетным для автора текста, для комментатора и для нас.

#### **Вписывание текста в представление комментатора об истории человеческой мысли**

Комментатор, прежде чем начать чтение текста, уже имеет хотя бы самое общее представление о том, *как и в каком направлении развивается человечество и человеческая мысль*. И комментируемый текст вписывается комментатором в его собственное понимание истории человечества, истории человеческой мысли, истории философии, истории религии, истории догматических учений, истории науки. Если мы верим в поступательное развитие человеческой мысли, то каждому мыслителю мы находим предшественников и последователей, и помещаем его на строго определенном месте на шкале развития мысли.

Нас со школы приучали верить, что существует прогресс в развитии человеческой мысли — от дикости первобытного человека к современной науке и технологиям. Но некоторые гуманитарии все же считают, что в гуманитарном знании прогресс совсем не очевиден, и мирозерцание, скажем, великих каппадокийцев или великих латинских христианских мыслителей, таких как Августин или Амвросий может быть глубже и интереснее современной философии постмодернизма. Но подобное представление о нелинейном развитии человеческой мысли стали распространяться не так давно, а в XIX–XX веках почти все верили в прогресс в развитии разума — по Канту, Гегелю или Марксу.

Сегодняшняя же культура постмодерна представляет нам целый

спектр схем развития мысли и сознания — от линейного прогресса или линейного упадка до более сложных схем — упадка, сменяемого прогрессом в переломной точке истории человечества, или наивысшего расцвета в этой переломной точке с постепенным угасанием, но распространением вширь.

И при рассмотрении любого комментария необходимо учитывать схему, которой осознанно, а чаще неосознанно пользуется комментатор — нужно понимать, в какую историю он вписывает комментируемый текст, в какое свое представление об истории.

Какой же комментарий в этом отношении представляется наиболее интересным для читателя? Конечно тот, в котором у комментатора, автора комментируемого текста и самого читателя совпадают *представления об истории человечества и истории мысли*.

### **Цели комментатора**

Еще одним важнейшим фактором, который необходимо учитывать при рассмотрении комментария, являются *цели*, которые преследует комментатор.

Часто комментатор через комментируемый текст пытается исключительно доказать свои идеи, идеи, распространенные в его время, или, напротив, опровергать современные идеи или представления недавнего прошлого. Подобный подход крайне неадекватен и лишь уводит читателя в сторону от комментируемого текста.

Хороший комментарий должен, во-первых, комментировать текст, который находится на верхних строках рейтинга текстов комментатора, а, во-вторых, не вписывать комментируемый «священный» или близкий к «священному» текст в уже готовое представление комментатора о мире и человеке, а, изучая текст, менять и корректировать представления комментатора о мире и человеке. Хороший комментарий — это размышление о «священном» тексте, которое в итоге учит и меняет комментатора.

В оптимальном для читателя комментарии у автора текста, комментатора и читателя должны, в общем и целом, совпадать представления о мире и человеке. Понятно, что оптимальным для читателя будет тот комментарий, который стремится понять мировоззрение автора текста, а не вписать этот текст в другое представление о мироздании.

### **Идеальный комментарий**

Какой же комментарий мне как *читателю* интереснее всего читать? Тот, 1) в котором комментируется текст, занимающий в моей

иерархии текстов место, наиболее близкое к «священному» тексту, 2) в котором мое *представление о мире и человеке, об истории человечества и истории мысли*, а также мое *понимание «священного» текста* в целом совпадает с представлениями и комментатора, и автора комментируемого текста. 3) Кроме того, комментатор должен ставить своей целью постижение мировоззрения автора и должен стремиться осмыслять мир и человека именно через это мировоззрение.

Если же я ставлю себя на место *комментатора*, то для создания оптимального для меня и для моего читателя комментария, я должен выбрать текст такого автора, мировоззрение которого мне максимально близко, и тексты которого находятся в топе моей иерархии текстов. В оптимальном комментарии я как комментатор должен занимать по отношению к тексту позицию ученика и учиться понимать мир, исходя из мировоззрения автора текста.

### **Наше представление об истории и комментирование древних текстов**

Просвещенческие «шоры» приучают нас к мысли, что чем древнее текст, тем ниже он в нашем рейтинге текстов. Сегодня комментатор древних текстов часто склонен полагать, что уж он-то понимает, откуда и куда текла история в эпоху, в которой жил автор комментируемого текста. Мол, автор текста не понимал, а мы, «вооруженные современными научными знаниями», можем это четко видеть.

К подобному подходу нас приучили со школы. Но не кажется ли вам странным, что современники ничего не понимали, а спустя столетия ученые постигли смысл происходящих тогда событий? То есть для тысяч поколений людей смысла в истории и их жизни не было, или они, по крайней мере, неверно его понимали... И только мы его разглядели... Это звучит как-то очень высокомерно. Протицирую по этому поводу одну мысль блестящего современного историка Томаса Николаса Райта: «Согласно популярному модернистскому взгляду, сущность истории мы поняли только в последние двести лет, а авторы древнего мира ничего в этом не понимали, сочиняли кто во что горазд, сплетали легенды с собственными фантазиями и называли все это историей. По иронии судьбы, сама эта теория — типичный миф, оправдывающий культурный империализм Просвещения, однако не имеющий ничего общего с реальной исторической наукой античности. На самом деле древние историки понимали сущность истории ничуть не хуже нас, а порой и намного лучше» [Райт, 2013, с. 119].

**Что должен представлять собой оптимальный комментарий на святоотеческие тексты?**

Можете ли Вы поверить, что древние лучше разбирались в том, как и для чего устроен мир и человек, чем наши современники, вооруженные научными знаниями?

Думаю, что если Вас действительно интересуют тексты отцов Церкви и комментарии на них, то вы можете признать истинность этого предположения. Ведь если древние разбирались в этих вопросах хуже нас, то нам и нет смысла читать древние тексты отцов Церкви. В этом случае читать эти тексты можно лишь из исторического интереса, из желания представить себе развитие мысли от примитивного мышления древних до современной науки.

Если же мы читаем отцов Церкви и пытаемся их комментировать, то это значит, что их тексты находятся в топе нашего рейтинга, значит мы считаем эти тексты куда более важными, чем современные тексты, и пытаемся воспринимать все остальные тексты именно через мировоззрение святых отцов.

Но в этом случае мы должны и разделять с отцами Церкви единое представление о самом священном тексте. И в этом случае священным является текст библейских книг. Все труды отцов Церкви — это комментарий на библейские тексты. Мы пытаемся понять библейские тексты через комментарии отцов Церкви, а их тексты понять через библейские. При этом библейские тексты должны быть всегда чуть выше, именно они должны быть главным мерилom, которым мы можем оценивать тексты отцов Церкви. При помощи и поддержке текстов святых отцов мы пытаемся проникнуть в смысл библейских книг. Цель всех творений отцов Церкви — приблизить нас к истинному пониманию текстов Священного Писания, к пониманию смысла Откровения Бога, изложенного в библейских текстах.

Мы уже выяснили, что комментарий может быть оптимальным только в том случае, если комментируется текст, стоящий очень высоко в иерархии текстов как для *читателя*, так и для *комментатора*, и для *автора* комментируемого текста.

Начнем с конца этой цепочки.

Какой текст стоит на вершине иерархии для отцов Церкви?

Ответ очевиден — библейские тексты.

Следовательно, и для *комментатора* священным текстом должно быть именно Священное Писание Ветхого и Нового Завета.

Следовательно, и сам исходный текст, и комментарий к нему будут наиболее интересны такому читателю, для кого Библия и является священным текстом.

Думаю, что всем понятно, что Библия в этом случае не просто должна стоять на полке и почитаться как священная книга, но должна определять мировоззрение человека. Ссылка на библейские тексты должна выступать для такого человека самым сильным аргументом в дискуссии. Представления же, не вытекающие из библейских текстов или считающие библейские тексты лишь этапом (уже пройденным) на пути развития человека и разума, должны сразу отметаться таким человеком. Мировоззрение библейских книг должно быть образцом и мерилom. И если мы считаем, что какие-то концепции противоречат библейским текстам, мы принимаем точку зрения Библии и отвергаем другие подходы.

## II. Комментирование трактата Августина «О Граде Божиим»

Трактат святителя Августина Гиппонского «О Граде Божиим» — это один из наиболее продуманных, наиболее зрелых текстов, созданных Августином — святым единой Церкви, одним из величайших мыслителей в истории человечества. Можно даже назвать этот трактат главным трудом всей жизни.

Он работал над ним около полутора десятка лет. Этот шедевр был сразу очень восторженно принят современниками, а затем в течение тысячи лет был самым переписываемым трактатом в Западной Европе — сохранилось наибольшее количество рукописей этой книги. Но и с изобретением книгопечатания положение не изменилось. «О Граде Божиим» был в числе первых напечатанных книг, и переиздания и переводы продолжают выходить по сей день.

В России этот труд Августина был переведен на русский язык впервые в конце XVIII века Иваном Тодоровским и Василием Беляевым, затем через 100 лет переведен в Киевской духовной академии, а в конце XX века был издан перевод на современный русский язык под редакцией Еремеева.

Сразу необходимо сделать несколько вводных замечаний. Во-первых, до сих пор (по состоянию на начало XXI века) не существует подробного комментария к трактату «О Граде Божиим» ни на одном из европейских языков! В лучшем случае, это «путеводители», подобные книгам O'Daly [O'Daly, 1999] или J. Wetzel [Augustine's City of God, 2012]. Научного комментария к трактату до сих пор не суще-



ствует, несмотря на глубокий и постоянный интерес к творчеству Августина в Западной Европе.

Трактат «О Граде Божиим» представляет собой компендиум знаний по истории, философии, герменевтике, эсхатологии, религиоведению и т.д. В трактате Августин дает целостную и законченную картину христианской философии истории, христианской историософии. Широта проблем и глубина их раскрытия делает этот труд Августина крайне сложным для комментирования. Тем не менее, очень многие идеи Августина, высказанные или подытоженные в этом труде, оказали сильнейшее влияние на мыслителей последующих времен вплоть до современности. И многие пытались комментировать отдельные темы этого трактата.

### **Православное отношение к Августину**

Значение Августина для христианской Церкви можно представить, вспомнив деяния V Вселенского собора в Константинополе (533 год), составившего список из 12 отцов Церкви, творения которых являются основой церковного предания. Наряду с Василием Великим, Григорием Богословом, Иоанном Златоустом, Григорием Нисским и Амвросием Медиоланским в этом списке присутствует и Августин.

Сегодня отношение православных к Августину неоднозначно. Мало кто помнит деяния V Вселенского собора.

Для Западного христианства Августин сразу стал важнейшей фигурой. И уже в XIII веке у католиков появляется звание «Учитель церкви» (*Doctor Ecclesiae*). Изначально почитались только 4 Учителя Церкви — Амвросий, Иероним, Августин и Григорий Великий (сегодня католическая церковь почитает 36 Учителей Церкви).

Но в Восточной Церкви Августина плохо знали. А противостояние между православными и католиками сделали труды Августина очень подозрительными для православных. И уже начиная с XVII века русские богословы даже не решаются называть Августина святым — он для них только «блаженный» или «богословец».

«История почитания Августина в Восточной Церкви начинается, по-видимому, лишь в поствизантийский период. Известны две службы Августину, составленные афонским монахом Иаковом (Смирна, 1861) и архим. Иоанном Данилидисом (Афины, 1914). В русские Месяцесловы память Августина (15 июня) была внесена в XIX в. из греч. «Синаксариста» Никодима Святогорца. В современных Типиконах русских и греческих Церквей память Августина не указана. В 1991 г. в митрополии Фокиды (Элладская Церковь) был основан монастырь Августина (Августина-Серафима Саровского муж. мон-рь), где

хранятся частицы мощей блаженного и его матери св. Моники [Августин].

На русском языке совсем немного исследований, рассматривающих философию истории Августина и комментирующих трактат «О Граде Божиим». Мы в этом обзоре рассмотрим 8 отечественных исследователей, обращавшихся к творчеству Августина, и попытаемся понять, насколько адекватно они раскрывают взгляды Августина, а также попробуем выяснить, какой текст (или какой автор) для этих комментаторов Августина является «священным».

### Михаил Яковлевич Красин (1832–1880)

Первым и наиболее интересным из русскоязычных комментариев стал труд М.Я. Красина «Творение блаженного Августина De Civitate Dei, как апология христианства в его борьбе с римским язычеством», вышедший в Казани в 1873 году.

Михаил Яковлевич Красин, закончив Московскую духовную академию со степенью магистра, преподавал русскую словесность в Ярославской духовной семинарии, а затем физику в Казанской духовной академии. Но в 1869 году кафедра физики и математики была закрыта, и Красин стал преподавать римскую словесность и латинский язык [Русский биографический словарь, 1903]. В 1873 году он получил степень доктора богословия за исследование о сочинении Августина «De Civitate Dei»<sup>1</sup>.

В своей диссертации автор знакомит русскоязычного читателя с трактатом Августина, пытаясь вкратце пересказать его, рисуя историческую ситуацию того времени, останавливаясь на мировоззрении современников Августина. Красин воспринимает трактат «О Царстве Божиим» как последнюю апологию христианства на Западе и начало заката западного христианства. Разгром языческого мировоззрения и неоплатонических религиозных доктрин — вот главное значение этого труда Августина, по мнению Красина<sup>2</sup>.

Но давайте посмотрим внимательно в то, что делает комментатор. Он изначально имеет представление о том, что Августин — предтеча заблуждений католического богословия<sup>3</sup>. Значение Августина рассма-

<sup>1</sup> М.Я. Красин не согласен с устоявшимся переводом названия этого труда на русский язык как «О Граде Божиим». Он считает, что вернее перевести это название как «О Царстве Божиим».

<sup>2</sup> «<...> несомненно, что творение «о царстве Божиим» было последнею апологией христианства на Западе» [Красин, 1873, с. 392].

<sup>3</sup> «Августин был средоточием, в котором сошлись все тогдашние силы духовной производительности христианского Рима и из которого развилась

тривается как чисто апологетическое и нацеленное исключительно на критику и опровержение языческих представлений. В итоге — Августин представлен лишь как обличитель язычества. Развитие Августином христианской философии истории осталось вне рассмотрения исследователя. То есть автор встраивает этот трактат Августина в свое представление о развитии (а точнее упадке) Западной церкви и западного богословия.

Мол, Августин — это далекое прошлое христианской мысли, интересное лишь историкам и не имеющее прямого значения для современности.

Развивая свою точку зрения, Михаил Красин приводит очень вольную трактовку притчи Христа о сеятеле, разбрасывающем семена и на добрую почву, и на дорогу, и в тернии, и на хорошие почвы. Эта притча, по мнению Красина, относится не только к душам отдельных людей, но и к целым народам. Находясь под влиянием историософии Гегеля, выделяющего в качестве субъектов истории народы и делящего народы на исторические и неисторические, Красин утверждает, что у каждого народа есть национальные особенности, которые преломляют национальный образ христианства<sup>4</sup>. То есть отдельные народы уподобляются Красиным неверным и обольщаемым людям, которые не сохраняют верность Слову, и лишь некоторые народы способны принять христианское учение в чистом виде. Получается, что есть народы, *способные* принять христианство, и народы *неспособные*. Это уже совсем новое понимание христианского благовестия, точнее — непонимание.

И свою веру в *национальность, делающую возможным принятие христианства*, Красин сводит к следующему: греки из-за своих национальных особенностей приняли христианство во всей полноте и чистоте, а римляне — в формализме и материализме<sup>5</sup>. Мол, далеки были римляне от совершенства, не то, что греки! И никогда не было

вся последующая христианская богословская наука и литература не только в Италии, но и на всем римско-католическом западе» [Там же, с. 1].

<sup>4</sup> «Вследствие этого каждый народ, которому проповедуемо было христианство, усвоил и проводил его в свою жизнь под свои особенным углом зрения; при чем каждый неизбежно отпечатлевал на нем свойства своих национальных особенностей...» [Указ. соч., с. 13].

<sup>5</sup> «Греки и Римляне, национальные способности которых были так резко противоположны, сохранили свои противоположности и по принятии христианства, а само христианство у Греков сохранило чистоту, возвышенность и духовность, с каким оно вышло из уст Спасителя и Его апостолов, а под римским углом зрения получило материальный и формальный характер, ниспало до государственного института и преобразовалось в папское католичество» [Указ. соч., с. 13–14].

на латинском Западе чистого христианства. Папство и католицизм согласно Красину изначально заложены в национальном характере римлян. И Августин, согласно Красину — типичный римлянин со всеми недостатками типичного римлянина. И если историческое призвание римлян — политическое господство над миром, то призвание греков — духовное господство над миром. В итоге — вся история единой православной католической христианской Церкви на Западе оказывается историей изначального заблуждения, вызванного национальными особенностями римлян. Вся история западного христианства резко понижается в статусе и рассматривается как история ошибок и ересей. При этом восточное греческое христианство рассматривается как чистое и совершенное.

При таком подходе Августин как представитель римского богословия априорно должен совершать множество ошибок. А следовательно, Августина можно и нужно критиковать, и в подходе к Августину Красин занимает роль учителя, а не ученика. Имея изначальную задачу показать дефектность латинского христианства (в отличие от греческого) даже задолго до разделения Церкви, Красин и находит то, что ищет — многочисленные заблуждения Августина. И, по мнению Красина, изучение этих заблуждений практически бессмысленно для современности. Красин пересказал главный труд Августина, выделил (как он полагал) из него все ценное и создал возможность не обращаться к многотомному тексту оригинала, но ограничиться чтением краткого пересказа всех основных идей. Красин описал все значимые идеи Августина, выразил ему благодарность за вклад в борьбу с язычеством и сдал в архив.

Как же Красин понимает историософию Августина?

Красин анализирует понятие «civitas» у Августина и делает очень интересные вывод — «civitas» у Августина верно переводить не как «град», а как «царство» [Указ. соч., с. 147]. А под царствами имеются в виду два сообщества, на которые делится все человечество, две части человеческого рода: «Царство Божие, или небесное Августин называет собранием или обществом святых, частью пребывающим на грешной земле, а частью торжествующим уже на небе, церковью Божией, царством небесным, христианскою религией; напротив царство земное он называет царством века сего, обществом нечестивых людей и падших ангелов, Вавилоном и царством диавола» [Указ. соч., с. 148]. Стоит отметить, что Красин ветхозаветную Церковь тоже считает христианством и называет «христианской Церковью ветхозаветной» [Там же].

Разбирая мысль Августина, Красин отмечает неразделенность двух царств в земной истории: «Разделение этих царств началось еще в мире ангелов, но обособление их, пока оба они находятся еще на земле, выступает не резко; на земле они существуют совместно и современно и переплетаются так, что между членами одного нередко находятся члены, имеющие принадлежность другому и оба одинаково пользуются счастьем и несчастьем временной жизни <...> Окончательное обособление между царством Божиим и царством земным наступит после последнего страшного суда Христова, когда члены царствия Божия сподобятся предназначенного им вечного блаженства с Богом, а члены царствия земного будут осуждены на predeterminedенные им вечные мучения с диаволом».

Но, обобщая философию истории Августина, Красин упрощает подход Августина, говоря, что *civitas Dei* — это христиане, а *civitas terrena* — язычники<sup>6</sup>.

Но и эта идея не вписывается в философию истории, разделяемую Красиным — историософию избранных национальностей, согласно которой есть народы способные принять христианство, и народы неспособные.

Философии истории Августина и Красина конфликтуют, и единственное, в чем они могут найти общую точку — это деление на христиан и язычников. Только у Августина это деление должно пройти внутри народов и государств, а у Красина на язычников, христиан и христиан, отпавших от истинного христианства, должно разделиться человечество по народам — народы языческие, народы христианские и народы, отпавшие от христианства.

И Августина Красин просто вписал в своё понимание истории, определил его место и вынес вердикт — Августин для современности бесполезен. Августин, по мнению Красина, развенчал языческий неоплатонизм — дело великое, но дело прошлое. «Ученый апологет христианства сокрушил последние опоры, которыми думало поддержать себя отживавшее свой век язычество Рима» [Там же, с. 392]. А дальше он, мол, лишь способствовал развитию средневековой схоластики, которая рассматривается как течение западной мысли, отколовшейся от православия<sup>7</sup>. Августин, таким образом, может представлять лишь академи-

<sup>6</sup> «Великая идея, развивающаяся в рассматриваемом нами творении Августина, есть идея царства Божия и царства земного, или — иначе — идея христианства и язычества, как двух половин человеческого рода» [Указ. соч., с. 351].

<sup>7</sup> «Августин был средоточием, в котором сошлись все тогдашние силы духовной производительности христианского Рима и из которого развилась

ческий интерес. К такому выводу приходит автор первого и наиболее подробного комментария на трактат Августина «О Граде Божиим». И это вывод прекрасно сочетается с его околотеологическим пониманием истории — древность имеет преимущественно академический интерес, самосознание человечества раскрывается во времени, и сегодня человечество понимает себя и мир намного лучше, чем столетия назад.

Но это понимание Августина и его философии истории базируется на анализе текста или на несовместимости историософских позиций комментатора и автора?

Чего в этом выводе больше — бережного и тщательного изучения представлений Августина или априорной модели истории, присутствующей в сознании комментатора?

И нет ли у Вас ощущения, что даже в изложении Красина Августин намного глубже и интереснее, чем в тех выводах, которые Красин делает о нем?

Таким образом, комментарий Красина очень далек от оптимального. И мы вполне можем поставить перед этим комментарием следующие вопросы:

А может ли приверженец идей Гегеля дать комментарий на святоотеческие труды, который бы удовлетворил читателя-христианина?

Может ли комментарий, пытающийся заменить собой чтение исходного текста, который считается устаревшим по своим идеям, быть полезным?

### **Архимандрит Григорий (Николай Иванович Борисоглебский) (1867–1893)**

Второй из рассматриваемых нами комментариев принадлежит архимандриту Григорию (Николаю Ивановичу Борисоглебскому). В 1891 году он заканчивает образование в Московской духовной академии, где остается на должности доцента на кафедре нравственного богословия и исполняет обязанности инспектора академии. В 1893 году он назначен на должность настоятеля посольской церкви в Константинополе (Стамбуле), но, собираясь в дорогу, умирает в Москве в возрасте 26 лет<sup>8</sup>.

Статья «Сочинение блаженного Августина «О Граде Божиим», как опыт христианской философии истории» — *семестровое студенче-*

вся последующая христианская богословская наука и литература на только в Италии, но и на всем римско-католическом западе» [Там же, с. 1].

<sup>8</sup> Статья о Григории (Борисоглебском) присутствует в 12 томе «Православной энциклопедии». В электронном виде — [Григорий].

*ское сочинение в Московской духовной академии*<sup>9</sup> — была опубликована в журнале «Вера и разум» в 1891 году.

Эта работа посвящена непосредственно той теме, которая нас интересует (комментарий на трактат Августина «О Граде Божиим»). Неискушенность подходов студента-богослова очень ярко показывает подходы к пониманию истории, господствовавшие в духовном образовании конца XIX века.

Каковы же основные черты понимания истории студентом МДА Борисоглебским?

Прежде всего, господствует просвещенческое представление о поступательном развитии человеческой мысли от древности к современности. Борисоглебский полностью уверен в наивности и мифологичности сознания древних, которые в основном философствовали, не владея фактами и по простоте принимали за историю собрание вымыслов и басен<sup>10</sup>. Соответственно и от древней философии истории нельзя ожидать многого<sup>11</sup>.

Развитие понимания сущности исторического процесса сводится к следующей схеме: **самое древнее воззрение**, присутствующее почти у всех народов, — отсутствие какого-либо смысла в истории. Мир людей представлялся полностью зависимым от воли богов, чья воля была абсолютно беспринципной<sup>12</sup>. **Вторым представлением** древ-

<sup>9</sup> Проф. Н.Н. Глубоковский в своей рецензии на книгу В.И. Герье «Блаженный Августин. Зодчие и подвижники «Божьего царства». Часть 1», опубликованной в ТКДА, 1911, № 1, отмечает: «...он [речь идет о князе Е.Н. Трубецком, приводящем в своей книге крайне ограниченный список русскоязычных авторов, изучающих Августина — А.Н.] выбирает из них явно плохие работы (напр., статью иеромонаха Григория Борисоглебского, представляющее лишь семестровое студенческое его сочинение...)» [Глубоковский, 1911, с. 158–159].

<sup>10</sup> «Наклонность древнего человека менее изучать факты и феномены, но более философствовать по поводу их, слишком вредно отзывалась на научности, точности и основательности всех вообще его познаний, в частности — и на философско-исторических воззрениях. <...> едва ли будет ошибкой, если сказать, что у древнего человечества совершенно не было истории; по своей наивности и простоте древний мир принимал за историю собрание вымыслов и басен» [Борисоглебский, 1891, т. I, ч. 2, с. 297].

<sup>11</sup> «Если сколько-нибудь удовлетворительная философия истории может возникнуть и развиваться на почве хорошо разработанной всеобщей истории, то наши ожидания в отношении философско-исторических воззрений древности должны заранее быть строго ограниченными. Этому вполне соответствует и действительность» [Там же, 298].

<sup>12</sup> Здесь нет возможности дать развернутую критику подобного понимания философии истории древних. Отметим только, что подобное понимание жизни людей как полностью подчиненной воле безразличных к человеку богов, отражено в «Илиаде» Гомера. Но даже в «Одиссее» уже другое

ности о сути истории Борисоглебский считает теорию исторического круговращения. Борисоглебский считает, что смена представлений о сути истории вызывается накоплением фактического материала по истории нескольких народов<sup>13</sup>. Это вполне соответствует просвещенческой модели понимания развития знания и в том числе философской мысли. **Третьим историческим воззрением** древних Борисоглебский считает представление о регрессивном движении народов к гибели и смерти человечества. **Четвертое представление** у древних — прогресс от худшего к лучшему — Борисоглебский считает наименее развитым на языческой почве и лишь отрывочно намеченным у Цицерона и Сенеки.

Далее Борисоглебский пытается показать влияние христианства на исторические представления древних. Каким же представляется вклад христианства?

Борисоглебский выделяет 4 основных истины, которые принесло христианство:

1. Учение об единстве всего человеческого рода<sup>14</sup>.
2. Представление о разумном Провидении<sup>15</sup>.
3. Цель человека — вне пределов земного бытия, **за гробом**<sup>16</sup>.

представление о причинах событий — бедствия посылаются богами за нарушение людьми справедливости — почитания богов и законов гостеприимства между людьми.

<sup>13</sup> «Чтобы додуматься до мысли о порядке круговращательного исторического движения человечества, необходимо проследить исторический ход нескольких наций, подметить нечто общее в этом ходе и построить таким образом научно-смелую гипотезу об общем смысле и порядке исторического движения» [Там же, с. 300].

<sup>14</sup> «Учение об единстве всего человеческого рода, объединенного не происхождением только от Адама (что было известно и из ветхозаветного откровения), а спасением во Христе, участием в деле Христовом, и — о таком единстве, где теряется различие эллина или иудея, где все человечество, при всех его национальных подразделениях, едино, как семья, «всем» членам которой ее Отец «хочет спасти и достигнуть познания истины» (1 Тим. II, 6)» [Борисоглебский, 1981, т. I, ч. 2, с. 304]. В указании цитаты опечатка — имеется в виду 1 Тим. 2:4.

<sup>15</sup> «Если о провидении и активном вмешательстве богов в историю учили и язычество, то христианство принесло истину о разумном Провидении, об едином, истинном и безусловно благом принципе волевой деятельности promышляющего Ума, тогда как язычество положительно отказывалось понять смысл воли своих богов и прямо учило о беспринципности их деятельности» [Там же].

<sup>16</sup> «Если язычество учило, что цель человека — здесь, на земле, то христианство, напротив, указывало ее вне пределов здешнего земного бытия, а там, за гробом, в лоне Отца небесного» [Там же, с. 304–305].



4. Богатство, красота, науки и искусство имеют смысл только если являются средствами к достижению загробной цели человеческой жизни<sup>17</sup>.

То есть христианство понимается как весть о загробном блаженстве, а не о спасении человека и мира.

Отметим, что понимание Борисоглебским древней философии истории очень далеко от фактического материала и основано отнюдь не на изучении древних мыслителей и писателей, а исключительно на упрощенной схеме постепенного накопления знаний человечеством, поступательного развития разума. Древность представляется дикой и стоящей на самых начальных ступенях развития разума. Христос как основатель христианства, по этой схеме, внес большой вклад в развитие человеческого разума. Основанная на христианских представлениях философия истории Августина по сравнению с языческими воззрениями представляется «чисто научной системой» [Борисоглебский, 1981, т. I, ч. 2, с. 304–305]. Сегодня, по мнению Борисоглебского, **человек осваивает науку, близится торжество разума, торжество человечества, приобщающегося к истине через христианскую науку.** История — это прогресс разума.

По сути — это подходы эпохи Просвещения, философия истории немецкой классической философии и ее популяризаторов, которых цитирует Борисоглебский, — М.М. Стасюлевича, Н.И. Кареева и В.И. Герье.

Для Борисоглебского спасение человеческого рода Христом не может рассматриваться как смысл истории: «Единою целью всего исторического процесса система Августина поставляет спасение человека в силу искупительных заслуг Господа Иисуса Христа и получение вечной блаженной жизни. Но каким образом эта цель может быть названа единою целью всего всемирно-исторического процесса? Какой же после этого смысл земного существования всех тех народов и лиц, которые даже своим знанием не причастны делу искупления?» [Там же, с. 315] То есть главным аргументом против понимания спасения как главной цели исторического процесса является наличие множества нехристианских народов. **Целью исторического процесса согласно представлениям Борисоглебского является не религиозное**

<sup>17</sup> «Христианство провозвестило мысль, что благо здешней жизни: богатство, красота, искусство, наука и т.п., не будучи в состоянии быть целью человеческого бытия сами в себе, получают смысл только в том случае, если они являются средствами к достижению одной истинной цели» [Там же].

**спасение всех народов Христом, а постепенный прогресс разума и приближение к христианскому идеалу.** Верная философия истории в понимании Борисоглебского — это представление о прогрессивном развитии человечества через развитие разума. **Человечество постепенно движется к христианскому идеалу, когда и просвещение, и наука, и искусство, и государство, и дружба, и брак станут христианскими — тогда Христос и Его царство будут везде и во всем, и все — и поэт, и ученый, и царь будут единым сердцем и едиными устами служить только Христу. В этом всечеловеческое призвание. В этом единственный смысл истории человечества** [Там же, с. 320].

Эта философия истории действительно очень далека от взглядов Августина и от библейского понимания истории.

По мнению Борисоглебского, историософия Августина утвердила основные истины, которые принесло христианство в понимание истории, но Августин не понимает сущности исторического процесса, которая сводится им к развитию разума и постепенному укоренению христианских начал. Борисоглебский критикует Августина за то, что тот «однобоко» трактует цель истории только как религиозное спасение, отрицая остальные стороны жизни. Заметим, что эти выводы Борисоглебского очень далеки от воззрений самого Августина.

Просвещенческое понимание истории заставляет Борисоглебского признать множество недостатков в философии истории Августина. Она, мол, была достижением для своего времени, но сейчас полностью устарела и не соответствует современному уровню развития знаний. Сегодня наука философии истории шагнула далеко вперед. Августин представляет сегодня лишь академический интерес.

Воззрения Августина, по мнению Борисоглебского, наполнены пессимизмом и отрицают христианское просвещение, христианскую науку, христианское искусство, христианское государство, христианскую дружбу, христианский брак. «Ничто также для Августина и гражданское благоразумие и справедливость. Не видит никакого блага он и в жизни общественной» [Там же, с. 317–318]. «Ни искусство и ни наука, ни семья и ни государство, ни любовь и ни дружба не имеют ровно никакого значения для человечества!» [Там же, с. 39]

Кроме того, богословие Августина, по устоявшемуся представлению второй половины XIX века, является источником как католических, так и протестантских учений, отколовшихся от православной истины.

В итоге, с точки зрения Борисоглебского, философия истории Августина выглядит крайне противоречивой. Августин мало что понял в

истории и, согласно Борисоглебскому, постоянно подчеркивал непознаваемость Провидения, сокрытость от человека путей Промысла и конечных оснований истории, судеб отдельных народов.

Борисоглебский ничего не упоминает о подробном рассуждении Августина о причинах величия Римской империи. Не видит Борисоглебский и закона истории, которым Августин объясняет все, происходящее в истории.

Борисоглебский вписывает Августина в свое представление о постепенном развитии мысли — от античного круговращения до христианского осмысления человечества как единой семьи. Снова мы видим, как априорный подход полностью исказил понимание творений святителя.

Таким образом, и комментарий Борисоглебского очень далек от оптимального.

А может ли приверженец идей эпохи Просвещения дать комментарий на святоотеческие труды, который бы удовлетворил читателя-христианина?

### **Евгений Николаевич Трубецкой (1863–1920)**

В 1891–1892 гг. в журнале «Вопросы философии и психологии» публикуется три статьи князя Евгения Николаевича Трубецкого под общим заглавием «Философия христианской теократии в V веке», в которых он рассматривает развитие мировоззрения Августина и его учение о Граде<sup>18</sup> Божиим. Уже в том же 1892 году выходит отдельное переработанное издание труда «Религиозно-общественный идеал западного христианства в V веке. Часть I. Мирозозерцание блаженного Августина»<sup>19</sup>. А в следующем году работа представлена в качестве магистерской диссертации на юридическом факультете Московского университета.

Князь Евгений Трубецкой практически кощунственно пытается представить Августина человеком, в котором до конца жизни были очень сильны языческие — в особенности манихейские — представления. Даже странно, что Трубецкой время от времени называет его «отцом церкви».

Князь вписывает Августина в свое представлении об истории. Оно выглядит следующим образом: V век представлял из себя критическую

<sup>18</sup> У Трубецкого «град Божий» пишется с прописной буквы.

<sup>19</sup> В 1897 году была опубликована вторая часть этого труда, посвященная уже другому веку и другому мыслителю — «Религиозно-общественный идеал западного христианства в XI веке. Часть II. Идея божеского царства в творениях Григория VII и публицистов — его современников». Обе части переизданы одной книгой в 2004 году — [Трубецкой, 2004].

эпоху, когда церковь вступает в средние века. Античное государство распадается, и только церковь способна собрать народ для борьбы с язычниками. Народы собираются церковью, а не государством.

Согласно этой схеме, очень близкой к гегелевской, кульминацией древнего мира стало появление христианского учения и христианской церкви, завоевавшей греко-римский мир. От греко-римского мира церковь передается варварам и воспринимает в себя германские элементы. Это уже средневековье. V век — переход от древнего мира к средневековью. V век — время разделения латинского и греческого христианства.

Понимание истории Трубецким испытало сильнейшее влияние философии Владимира Сергеевича Соловьева.

Человек, согласно философии Владимира Соловьева, воспринятой Трубецким, спасается только в едином социальном организме — в богочеловечестве. С момента боговоплощения — с Рождества Христова начинается теократическая эпоха. Но теократия в христианской Римской империи не признавала свободы. Богочеловечество идет к идеальной теократии, в которой и благодать и человеческая свобода примиряются во Христе. Развитие человечества по Соловьеву должно привести к объединению римского папы и русского царя, когда будет достигнут идеал *теократии*.

Именно истоков *теократии* и ищет Трубецкой у Августина. «В истории западного христианства V век представляет особый, центральный интерес, потому что в эпоху крушения Западной Римской империи впервые ясно обрисовывается облик средневековой латинской теократии и формулируются те основные принципы, коими определяются ее отличие от христианства восточного. Изучение латинских учителей занимающей нас эпохи знакомит нас с идеальной основой этой теократии и дает нам ключ к пониманию всего последующего ее развития» [Трубецкой, 2004, с. 30].

V век стал временем ослаблением государства, когда единство империи скреплялось главным образом не государством, а церковью. Всемирное царство римской империи раздробляется на две части по воле языческого императора Диоклетиана. Единого Рима больше нет. «Нужно найти новый, идеальный Рим, который действительно мог бы стать центром всемирного общества в отличие от Рима языческого» [Там же, с. 32]. Император Константин Великий «чувствуя, что государство само себя спасти не может, обратился к сверхъестественной помощи и призвал церковь к обоснованию Рима. Он хотел *скрепить единое государство посредством единой церкви*» [Там же].

Таким образом, Трубецкой видит основную миссию церкви в V веке в создании нового, христианского Рима, как **органического центра всемирного общества — человечества**, в отличие от языческого Рима, который был лишь **внешним** средоточием. Церковь исполняет функции государства. «Церковное единство смешивается с государственным» [Там же, с. 33].

«Положив церковь в основу государственного здания, Константин и его преемники по тому самому естественно стремились властвовать в церкви, чтобы через нее господствовать над государством» [Там же, с. 33–34]. Но и церковь желает оставаться самостоятельной. Притязаниям государственной власти, имеющей центр в Константинополе, противопоставляется власть епископов с римским епископом во главе и с центром в Риме.

И на Востоке и на Западе Римской империи образуется христианская теократия, в которой церковь смешивается с государством.

Августин, по мнению Трубецкого, боролся с язычеством и одержал над ним победу, но язычество «всосалось в мирозерцание великого отца церкви под видом учения христианского». Христианская истина лишь постепенно раскрывается в богочеловечестве. Во времена Августина латинское язычество неизбежно оказывало сильнейшее воздействие на христианство. Сегодня же, по убеждению Трубецкого, христианская истина раскрывается намного более полно в христианской философии Владимира Соловьева, в учении о богочеловечестве.

Философия Владимира Соловьева, доминирующая во взглядах Евгения Трубецкого, полностью затмила глубину мысли Августина. Мы не видим в этом исследовании Августина. Здесь есть лишь грубая попытка втиснуть Гиппонского епископа в тесные рамки гегельянско-соловьевских представлений о движении истории.

### **Александр Павлович Лопухин (1852–1904)**

В 1892 году публикуется речь профессора богословия Александра Павловича Лопухина «Идея промысла Божия в истории, преимущественно по воззрению Августина и Боссюэта», произнесенная в Санкт-Петербургской духовной академии.

В представлениях Лопухина о развитии человеческой мысли доминируют эволюционные представления и просвещенческое понимание хода истории. Он убежден, что «ум древнего человека находился под подавляющим влиянием внешних сил природы» [Лопухин, 1898, с. 40]. Августин, конечно, был гением, но он был гением для своего века, и

своим современникам он дал «успокоительное разъяснение пережитых ими переворотов» и «общие начала для разумения путей домостроительства Божия в истории» [Там же, с. 18].

То есть и для Лопухина Августин представляет в основном исторический интерес. Августин высказал ряд интересных общих идей, которые были развиты впоследствии Боссюэтом<sup>20</sup>, а затем в наиболее ясной форме — Лопухиным.

Лопухин не изучает текста Августина. Он крайне редко цитирует Августина или ссылается на его тексты. Создается впечатление, что Александр Павлович не удосужился прочесть текст трактата «О Граде Божием», а знает его лишь в пересказе. Да, для Лопухина нет смысла углубляться в изучение Августина — ведь труды Августина представляют в основном исторический интерес.

Лопухин и не ставит своей задачей изучение воззрений Августина. Лопухин уверен, что прекрасно их понимает. Для Лопухина главное — разоблачение взгляда на историю как на сцепление случайностей, того взгляда, который, по его мнению, преобладает в массе современного ему человечества, разочаровавшегося в биологическом эволюционизме и материалистическом представлении о прогрессе.

В противопоставление современному взгляду Лопухин рисует некое понимание истории, которое, как он полагает, берет начало от Августина, и далее развивается Боссюэтом — знаменитым французским проповедником и богословом XVII века епископом Жак-Беньин Боссюэ.

Согласно Лопухину, великие гении вторгаются в ход всемирной истории и производят в нем перевороты (снова гегелевская идея). «Тогда в народах происходит необычайное движение, и совершаются величайшие события, которые без такого случайного воздействия гения не совершились бы — по крайней мере в данный момент» [Там же, с. 23]. Эти гении скорее случайны. Но согласно Лопухину есть и закономерность в истории человечества — географические условия, сама форма земной поверхности. И случайное совпадение внешних условий с целями и делами людей может поворачивать историю. «Какая-нибудь случайность, происшедшая именно в данный, а не другой момент, создает или разрушает счастье отдельных лиц или целых народов» [Там же, с. 26].

Именно эта «пестрота» неувимых и необъяснимых случайностей и является, по мнению Лопухина, самой характерной чертой истории. Но это лишь одна — видимая — сторона истории. Одновременно

<sup>20</sup> В современном написании — Боссюэ.

можно наблюдать и воздействие неизменных законов, подчиняющих себе все случайные явления. По мысли Лопухина, оба эти начала — случайность и законы — равновесны в истории, и предпочитать одно из них другому неверно. Нельзя ни личность приносить в жертву необходимости, ни отрицать наличие общего плана в истории человечества. И соединением обоих начал истории является для Лопухина идея Промысла Божия.

Идея Промысла — это представление о бытии Существа бесконечно любящего, от которого и зависит план истории человечества.

Бог наделил человека свободой. Человек этой свободой злоупотребил и пал. Человек сделался рабом греха, и история человеческая есть история греховная. История получила характер воспитательного процесса под внешним руководством. И какова же эта цель? По мнению Лопухина целью является единство человеческого рода. И для Лопухина Град Божий Августина — это и есть единое человечество. По мнению Лопухина грады (Божий и земной) существуют сейчас, и весь ход и смысл истории сводится к полной победе Града Божия и исчезновению града земного, под которым Лопухиным понимается отрицательный процесс в человеческой истории, как развитие вторгшихся в человеческую природу элементов зла.

Подобное понимание градов не имеет ничего общего с августиновским. Напомним, что под градами Августин имел в виду два сообщества людей, на которые будет окончательно разделено все человечество в конце истории — сообщество спасенных и сообщество погибших.

Далее Лопухин пытается рассмотреть действие промысла в древней истории человечества. Смысл истории древних империй и возвышения Римской империи Лопухин сводит к созданию условий для распространения христианства по всему миру. Именно в этом и видит Лопухин появление Промысла. Это идеи Мелитона Сардийского, Евсевия Памфила или Павла Орозия, но не Августина. Августин, напротив, отрицает подобный подход. Для Августина империя ни в коем случае не совпадает с Церковью, с сообществом спасенных. Напротив, Августин подчеркивает, что варвары, покорившие Рим, были христианами, в отличие от множества римских язычников.

То есть целью всей истории древнего мира Лопухин считает приготовление человечества к христианству. Главное в истории I века — это не боговоплощение Христа и искупление на кресте человеческого греха, а приготовление человечества к христианству как высшему нравственному идеалу. Цель истории по Лопухину — вовсе не спасение человечества Христом, а распространение христианства как нравственного идеала. Здесь нет ничего от Августина, но очень ярко

отражается эпоха рубежа веков с попыткой сведения смысла христианства к нравственному совершенству.

Вместо понимания историософии Августина — химера из модных представлений того времени.

### **Владимир Иванович Герье (1837–1919)**

Самым подробным исследованием об Августине на русском языке до сих пор остается книга «Блаженный Августин», изданная Владимиром Ивановичем Герье в 1910 году.

Через пять лет Герье издаст и еще одну книгу, посвященную непосредственно вопросам философии истории — «Философия истории от Августина до Гегеля». Уже из названия понятно, что философию истории Гегеля Герье считает пределом развития. Да, Герье — последователь философии Гегеля. Поразительно, чем мог Августин привлечь убежденного гегельянца? Видимо, очарование мысли и трудов Августина столь велико, что вызвало интерес и у почитателей немецкой классической философии.

Герье вслед за Гегелем рассматривает историю как развитие человеческого самосознания. Герье уверен, что только в наше время историческая наука накопила достаточно материала, чтобы понять историю.

Августина Герье ставит в самом начале развития исторического самосознания, у самых истоков осмысления истории. И, как и его предшественники, Герье видит в творчестве Августина прежде всего исторический интерес — он хочет понять, откуда начиналась философия истории. Но идеи Августина были интересны только для его времени. Сегодня они — анахронизм. Сегодня актуальны идеи философии истории Гегеля.

В результате Герье совершенно извращает мысли Августина. Вслед за Красиным, Борисоглебским и Трубецким Герье находит сильнейшее влияние язычества и манихейства на взгляды Гиппонского епископа. Согласно Герье, Августин осуждает государство как таковое, но считает, что христианская империя, устанавливая мир на земле, служит тем самым целям Божьего царства. Целью христианина Герье считает спасение для загробной жизни. Он полагает, что так же считает и Августин. Более того, он утверждает, что Августин видит целью земной истории человечества подготовку к небесному (то есть загробному) царству Божию [Герье, 2015, с. 9]. Герье уверен, что Августин воспринимает историю как нравственную эволюцию человечества, как религиозно-нравственный прогресс [Там же, с. 10].

Герье совершенно иначе, чем Августин или другие отцы Церкви, понимает суть христианства. По его мнению, «вся суть христианского



мировоззрения...: единобожие вместо многобожия и единое человечество вместо розни между эллинами, иудеями и варварами» [Там же, с. 4].

Таким образом, просвещенческие шоры, просвещенческое понимание хода истории человечества и путей развития человеческой мысли, не позволяют Герье понять мысль Августина. Принципиально иной, чем у Августина, набор «священных текстов» (для Герье это скорее тексты немецкой классической философии), иное понимание христианства, иное мировоззрение, делают многостраничный том Герье бесполезным комментарием для человека, разделяющего мировоззрение отцов Церкви.

### **Иеромонах Амвросий (Полянский)**

Заметно отличается от рассмотренных нами комментариев кандидатская работа выпускника Казанской Духовной академии иеромонаха Амвросия (Полянского)<sup>21</sup> «Учение о Царстве Божием по сочинению блаженного Августина “О Граде Божием”», опубликованная в 1903 году.

Тексты Августина для Амвросия находятся значительно выше в иерархии текстов, чем для Красина, Борисоглебского, Трубецкого, Лопухина или Герье. Амвросий читает текст «О Граде Божием», часто цитирует его и дает на него ссылки.

Амвросий нигде не высказывает мнения, что тексты Августина — это лишь история, не имеющая никакого отношения к современности. Нет у него и утверждения об ошибках и неточностях Августина, нет представления об Августине как об отце католических заблуждений.

Но Амвросий не ставит своей целью понять Августина. Тема сочинения выбрана с полемической целью — противопоставить представление Августина утопическим современным ожиданиям золотого века на Земле со всеобщим братством, торжеством равенства, отсутствием богатых и бедных, и всеобщем наслаждении благами жизни. Идея Амвросия, подтверждаемая по его мнению Августином, в том, что «Царство Божие не в материальном наслаждении благами жизни, а в живом, постоянном общении с Царем Царства — Богом, Источником всякого блаженства, в вере в Него, в любви к Нему и протекающих отсюда успокоении и радости в Нем. Оно, стало быть, духовное Царство, а не та или иная организация внешних порядков» [Учение о Царстве Божием..., 1903, с. 81–82]. То есть **Царство Божие не имеет никакого отношения к внешним порядкам**, является чисто

<sup>21</sup> Амвросий позднее стал епископом Каменец-Подольским и Брацлавским, а умер от болезней в ссылке в Туркестане в 1932 году и причтен к лику святых.

духовным и **требует полного отказа от материальных забот и возложения всех материальных запросов на попечение Христа.**

Поставленная таким образом задача приводит к искажению представлений Августина. Рассмотрим лишь одно принципиальное искажение, касающееся понимания главного для трактата понятия — Града Божия.

Согласно изложению Амвросия, Царство Божие (то есть Град Божий) в некотором и весьма важном отношении выглядит скорее как церковная организация. **Из него можно выйти или в него войти.** Люди, согласно пониманию комментатора, могут переходить из града в град. Это неверно. В понимании Августина язычники, которые под конец жизни уверуют в Христа, являются гражданами Града Божия, хотя и не подозревают об этом. А члены христианской церкви, которые отрекутся от Христа, никогда не были гражданами Царства Небесного, но всегда принадлежали к земному граду. Августин НИ РАЗУ не говорит о возможности перехода из града в град. Он лишь говорит о том, что среди язычников есть граждане Града Божия, которые пока могут даже преследовать христиан, а среди тех, кто **называет себя** христианами и участвующих в таинствах Церкви, есть тайные враги, которые принадлежат граду земному. Августин не имеет в виду, что можно переходить из града в град. Он имеет в виду, что мы не можем сказать, к какому граду принадлежит другой человек, даже если он гонит христиан, или участвует в таинствах вместе с церковной общиной. Грады переплетены и окончательно разделятся только после всеобщего воскресения мёртвых и Последнего Суда.

Таким образом, неверно поставленная задача может нанести серьезный урон комментарию.

До сих пор мы рассматривали дореволюционных исследователей. Русскоязычные комментарии того времени на тексты Августина, создаваемые в основном преподавателями или студентами семинарий и духовных академий, отражают *глубочайший кризис русской духовной школы, насквозь пропитанной идеями немецкой классической философии.* Тут становятся понятными слова оптинского старца Варсонофия: «Смотрите, в семинариях духовных и академиях какое неверие, нигилизм, мертвечина, а все потому что только одна зубрежка без чувства и смысла. Революция в России произошла из семинарии».

В заключение обзора мы вкратце упомянем и двух советских философов и историков мысли.

### **Геннадий Георгиевич Майоров (р. 1941)**

Геннадий Георгиевич Майоров опубликовал свою книгу «Формирование средневековой философии. Латинская патристика» в 1979 году. Августину посвящен один из трех разделов этого исследования.

Майоров с вполне марксистских позиций рассматривает Августина как представителя философии эпохи феодализма — философии упадка и варварства, стремящегося поставить философию на службу религии. Майоров считает основной чертой средневековой философии — обращенность в прошлое: «Чем древнее, тем подлиннее, чем подлиннее, тем истеннее — такова максима религиозного сознания» [Майоров, 2014, с. 9]. Самым древним текстом считалась Библия и именно потому в ней и следовало искать истину. Правда, остается непонятным, почему, если принцип древности был главным, средневековое сознание не ставило Цицерона, Платона или Пифагора выше книг Нового Завета.

Майоров пытается вывести философские идеи из социально-исторической основы — из разложения рабовладельческого строя и формирования феодализма. Само христианство рассматривается как «продукт декаданса, “распада” рабовладельческого строя» [Там же, с. 21].

Майоров видит значительное влияние манихейства на Августина, считая два града Августина интерпретацией манихейского представления о борьбе добра и зла [Там же, с. 146–147, 148–149].

По мнению Майорова, античность не знала представления об историческом процессе и Августин стал первым философом истории (то же утверждает и Герье — это стало общим местом в русскоязычных работах по Августину). Библия же будто бы не дает ответа о конечной цели истории. Майоров полагает, что Августин рассматривает историю как претворение первоначального божьего плана — наказания людей — и ограничивает историю двумя катастрофами — грехопадением в начале истории и Страшным судом в конце [Там же, с. 224]. Майоров совершенно забывает о подлинном начале истории — творении человека Богом и жизни в Эдеме, и о подлинном конце истории — Царствии Божием. Только такое понимание истории — от сотворения и жизни в эдемском саду до торжества Царства Божия является и библейским, и августиновским.

Майоров видит в Августине создателя идеи всеобщего предопределения, полностью перечеркивая все мысли Августина о свободе воли человека. С таким же успехом можно было бы назвать создателем концепции предопределения и апостола Павла, но и в этом случае нужно было бы просто вычеркнуть из его посланий все рассуждения о свободе воли.

В итоге вместо Августина мы видим попытку втиснуть этого великого мыслителя в прокрустово ложе марксистских схем развития мысли и человека.

Может ли комментарий на Августина, созданный с марксистских позиций, адекватно отражать творчество Августина и быть интересным для человека, стремящегося изучать святоотеческое наследие?

### **Виктор Васильевич Бычков (р. 1942)**

Виктор Васильевич Бычков подготовил свою книгу об Августине в 1981 году, но она была напечатана в сокращенном виде только в 1984. В полном же виде текст 1981 года был издан только в 1995 в составе монографии «Эстетика отцов Церкви: Апологеты. Блаженный Августин». В 2014 года выходит существенно дополненный и расширенный вариант этой книги под заголовком «Эстетика Блаженного Августина». Ее мы и рассмотрим.

У Быčkova Августин рассматривается как представитель переходной культуры — от античности к средневековью. Августин — «человек своего времени, он и мыслил и действовал в духе этого времени» [Бычков, 2014, с. 17]. «Однако, Августин был человеком своего времени. Характерной же тенденцией всего периода поздней Античности был кризис рационального, формально-логического мышления, кризис разума, как главного инструмента познания. В духовной культуре того времени спекулятивные философские системы уступают место иррациональным течениям, различным религиозным учениям, среди которых религия откровения занимала одно из видных мест» [Там же, с. 112–113]. То есть *Августин есть лишь отражение кризиса разума поздней Античности*.

Бычков уверен, что в творчестве Августина содержится масса противоречий. Огромное влияние на него оказал неоплатонизм, который, по мнению Быčkova, ощущается во всех работах Гиппонского епископа. Философию Августина Бычков считает эклектикой: «Таким образом, “единая система истиннейшей философии” Августина — это эклектическая философия, составленная на основе главных философских систем Античности» [Там же, с. 115–116].

В духовном пути Августина Бычков видит прежде всего привязанность к плотским удовольствиям: «...его удивительная привязанность к материальному миру с его плотскими удовольствиями, суетой и бесчисленными грехами свидетельствуют, что Августин <...> был плоть от плоти позднеантичной культуры» [Там же, с. 50]. Духовное развитие Августина с переходом от «эклектической философии Цице-

рона» к манихейству, затем к скептицизму, неоплатонизму и христианству Бычков рассматривает как повторение «пути развития всей позднеантичной духовной культуры последних пяти веков ее существования» [Там же, с. 52]. То есть духовное развитие человека полностью подчинено движению культуры.

Бычков утверждает, что Августину чужд «типичный для раннего христианства гуманизм как всеобщее человеколюбие» [Там же, с. 53].

Учение о двух градах Бычков считает отражением «хотя и в христианизированном виде, языческого, в частности манихейского, дуалистического мировоззрения» [Там же, с. 73–74].

Бычков полагает, что в граде земном его граждане могут прийти к осознанию града Божия при помощи культуры: «Оказывается, есть сложное и противоречивое образование, порожденное самим земным градом (конечно, не без участия Бога), и внутри него (града) существующее; развивающееся по мере движения человеческой истории и способствующее отдельными своими частями переходу граждан земного града от жизни «по плоти» к жизни «по духу». Таким образом предстает в теории Августина культура» [Там же, с. 75].

Согласно Бычкову, Августин считает, что Бог исправляет граждан земного града «бичом Божиим» — катаклизмами, и «гласом Божиим» — культурой. «В истории только мировые катаклизмы, стихийные бедствия, войны способствовали “очищению”, или духовному прозрению, какой-то части бесчисленного населения земного града. Здесь действовал “бич Божий”. Но кроме него есть еще и “глас Божий”, материализующийся на уровне земного града в различных формах культуры, доступных восприятию человеческой душой, имеющей от природы духовную основу. В культуре много сторон и аспектов, но в целом она должна быть направлена на улучшение человека, его возвышение к духовным идеалам» [Там же, с. 75–76].

**Именно культура, по мнению Быčkoва, переводит человека из одного града в другой:** «Культура, как и весь земной град, существует, по мнению Августина, во времени, имеет определенное историческое развитие от сотворения человека до конца мира. Град Божий — пребывает в вечности. Перейти из одного града в другой — значит осуществить переход от временного быwania к вечному бытию» [Там же, с. 76–77]. «Итак, земной град в процессе своего исторического существования создает, не без божественной помощи, конечно, культуру, лучшие достижения которой (прежде всего в сферах философии и религии) направлены на приобщение людей к граду Божию» [Там же, с. 89].

Августиновский «историзм», как утверждает Бычков, есть фальсификация фактов и идей: «В этом суть августиновского историзма — не беспристрастное изложение фактов истории культуры или философии, но активное использование из в своих идеологических целях, доходящее подчас до, пожалуй, внесознательной, фальсификации отдельных фактов или идей» [Там же, с. 88].

Бычков стремится вписать Августина в свои представления о развитии эстетической мысли. Искусство в этой схеме сливается с религиозным опытом. «Первобытный протоэстетический опыт чаще всего был слит с проторелигиозным сокральным опытом» [Там же, с. 27]. Но развитие религии понимается скорее по Фрэзеру или по Энгельсу и Моргану. *Христианство понимается Бычковым как синтез греческой умозрительной философии и ближневосточной деятельной религиозной мудрости* [Там же, с. 86]. И снова просвещенческий взгляд: эстетика как наука появляется в Новое время, но использует опыт древней мысли. Бычков даже дает свое определение эстетики как «науки о гармонии человека с Универсумом; <...> науки духовного гедонизма» [Там же, с. 32]. Вряд ли с таким подходом можно адекватно понимать Августина.

Таким образом, *в понимании В. Быčkova Августин — представитель кризиса разума — главной черты поздней античности. Августиновский историзм — это фальсификация в идеологических целях фактов и идей. Смысл града земного Бычков видит в создании культуры, которая и приобщает человека к граду Божию. И Августин вписывается в эту полумарксистскую историю эстетики.* Но подлинного Августина в этом изложении Быčkova абсолютно не видно.

Итак, практически все рассмотренные нами комментарии (за исключением лишь книги иеромонаха Амвросия (Полянского)) рассматривают Августина как человека, чьи мысли были интересны для своего времени, но совершенно не актуальны сегодня. Просвещенческая модель развития мысли изначально отрицает ценность и актуальность творений, созданных в античности. Августин — человек своего времени и изучать его сегодня можно лишь из исторического интереса, пытаясь понять ход развития человеческой мысли от древности к современности.

Обобщим выводы по русскоязычным комментариям на Августина (за исключением книги иеромонаха Амвросия (Полянского)).

*На каком месте в иерархии текстов комментаторов стоят тексты Августина?*

Далеко от топа рейтинга.

**Какой текст для комментаторов является «священным»? Через какой текст они смотрят на все остальные тексты?**

Главным образом, это тексты немецких классических философов от Канта и Гегеля до Маркса и Энгельса.

**Какое представление об истории человечества и истории человеческой мысли разделяют комментаторы?**

Комментаторы разделяют просвещенческое представление об истории, как о развитии человеческого разума. Соответственно, труды античных мыслителей сейчас могут представлять лишь исторический интерес.

**Какую позицию занимают комментаторы по отношению к тексту Августина — позицию учителя или ученика?**

Комментаторы ставят себя в положение учителя, разбирающего тексты «противоречивого» и «эклектичного» Августина.

**Какую цель ставят перед собой комментаторы, пытаясь комментировать труд Августина?**

Комментаторы хотят вписать Августина в свое представление об истории, базирующееся на идеях философии эпохи Просвещения (главным образом, на философии истории Гегеля и Маркса).

**В итоге получается картина, которая сегодня является общепризнанной: в которой воззрения Августина крайне противоречивы; на его философию очень сильно повлияли язычество, манихейство и неоплатонизм, которые он не изжил, а эклектично соединил в своей философии; сам же Августин является основоположником католических заблуждений, создателем первой философии истории, творцом концепции всеобщего предопределения, а также отцом теории прогресса и нравственно-религиозной эволюции человечества.** Думаю, излишне говорить, насколько эта картинка не совпадает с реальным Августином.

**Выбор верного подхода для комментирования отцов Церкви и, в частности, свт. Августина**

Есть ли смысл комментировать святоотеческие тексты, не разделяя мировоззрения библейских книг, не разделяя библейский взгляд на историю, как на историю спасения человека Богом, как на процесс, начавшийся с сотворения человека Богом и блаженной жизни в богообщении в Эдеме, как на процесс, который закончится Царством Божиим?

Все библейские книги имеют единое ядро понимания истории — все библейские книги рассматривают историю как историю взаимоот-

ношения человека и Бога, историю народа Божия, народа, в который войдут и все прежде языческие народы. Есть ли смысл комментировать отцов Церкви, если комментатор не разделяет представление об истории как истории взаимоотношений Бога и человека, как истории создания народа Божия?

Есть ли смысл комментировать святоотеческие тексты, если Библия не является для комментатора поистине священным текстом, через который он смотрит на мир, на человека, на другие тексты?

Есть ли смысл комментировать святоотеческие тексты с позиции учителя, считающего, что он намного лучше знает мир и человека, чем ученик, текст которого он разбирает?

Думаю, что смысла нет. В противном случае, получается не комментарий, а обличение и опровержения как самих отцов Церкви, так и истин Священного Писания. **А это значит, что Августина сегодня необходимо заново читать и заново комментировать!**

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Августин — *Августин*. Православная энциклопедия. URL: [http://www.pravenc.ru/text/62610.html#part\\_6](http://www.pravenc.ru/text/62610.html#part_6) (дата обращения: 15.04.2022).

Амвросий, 1903 — *Амвросий (Полянский)*. Учение о Царстве Божием по сочинению блаженного Августина «О Граде Божием». Казань, 1903. 96 с.

Амвросий, 2003 — *Священноисповедник Амвросий (Полянский)*, епископ Каменец-Подольский и Брацлавский. Учение о Царстве Божием по сочинению блаженного Августина «О Граде Божием». Тверь: Булаг, 2003. 98 с.

Бычков, 2014 — *Бычков В.В.* Эстетика Блаженного Августина. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 528 с.

Герье, 2015 — *Герье В.И.* Философия истории от Августина до Гегеля. М.: Ленанд, 2015. 274 с.

Герье, 2014 — *Герье В.И.* Философия истории от Августина до Гегеля: Латинская папристика. М.: Рипол Классик, 2014. 270 с.

Глубоковский, 1911 — *Глубоковский Н.Н.* Рецензия на книгу В.И. Герье «Блаженный Августин. Зодчие и подвижники “Божьего царства”. Часть 1» // Труды Киевской духовной академии. 1911. №1. С. 125–162.

Григорий — *Григорий (Борисоглебский)*. Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/166646.html> (дата обращения: 15.04.2022).

Борисоглебский, 1891 — *Григорий (Борисоглебский)*. Сочинение блаженного Августина «О Граде Божием» (De Civitate Dei) как опыт христианской философии истории // Вера и разум. Харьков: Изд-во Харьковской духовной семинарии, 1891. Т. 1. Ч. 2. с. 134–168, 295–320.



КОММЕНТАРИЙ:  
ОПЫТЫ

Красин, 1873 — *Красин М.Я.* Творение блаженного Августина De Civitate Dei, как апология христианства в его борьбе с римским язычеством. Казань: Унив. Тип., 1873. 392 [4] с.

Лопухин, 1898 — *А.П. Лопухин.* Промысл Божий в истории человечества. Опыт философско-исторического обоснования воззрений блаж. Августина и Боссюэта. СПб.: Тип. А.П. Лопухина, 1898. 123 с.

Майоров, 2014 — *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии: Латинская патристика. М.: Либроком, 2014. 296 с.

Райт, 2013 — *Райт Н.Т.* Новый завет и народ Божий. Черкассы: Коллоквиум, 2013. 704 с.

Русский биографический словарь, 1903 — Русский биографический словарь: в 25 т. / изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А. Половцова. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1903. Т. 9. 708 с.

Трубецкой, 2004 — *Трубецкой Е.Н.* Религиозно-общественный идеал западного христианства. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2004. 598, [1] с.

Augustine's City of God, 2012 — Augustine's City of God. A Critical Guide / ed. by James Wetzel. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 261 p.

O'Daly, 1999 — *O'Daly G.* Augustine's City of God. A Reader's Guide. Oxford: Oxford University Press, 1999. xii + 323 p.

## «ПОБЕДНАЯ ПОВЕСТЬ, ИЛИ ТОРЖЕСТВО ВЕРЫ ХРИСТИАНСКОЙ» И. Г. ЮНГА-ШТИЛЛИНГА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК «ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА»

**Информация об авторе:** Гумерова Анна Леонидовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

**Аннотация:** Статья посвящена возможности обращения Ф.М. Достоевского в романе «Братья Карамазовы» — главным образом в главе «Бунт. Великий инквизитор», к малоизвестному в настоящее время, но довольно распространенному в первой половине девятнадцатого века в самых разных религиозно-мистических кругах русского общества толкованию на Апокалипсис Иоанна Богослова — «Победная повесть, или торжество веры христианской» немецкого богослова XVIII века И.Г. Юнга-Штиллинга. По мнению ряда исследователей, цитирование Священного Писания в произведениях Достоевского может быть названо толкованием. Сравнивая функционирование скрытых цитат из Апокалипсиса в «Великом инквизиторе» Ивана Карамазова с толкованием этих цитат в «Победной повести», можно с достаточной степенью уверенности сказать, что в ряде случаев эти толкования совпадают, а в ряде случаев Иван Карамазов, повествователь или же сам Достоевский отчетливо полемизируют с толкованиями Юнга-Штиллинга, и в любом случае практически во всех случаях появления в романе «Братья Карамазовы» скрытых цитат из Апокалипсиса можно отметить скрытую отсылку на толкование Юнга-Штиллинга. Возможность задействовать «Победную повесть» Юнга-Штиллинга при изучении роли и функции цитат из Апокалипсиса в романе «Братья Карамазовы» помогает отчетливее понять авторский замысел в тех случаях, когда прямое сопоставление этих же скрытых цитат с библейским текстом может вызывать затруднения. В статье ставится вопрос о проблеме некорректного определения того или иного источника цитаты или идеи в произведении и необходимости обращения к малоизвестным источникам для содания адекватного комментария к произведению.

**Ключевые слова:** цитата, Апокалипсис, толкование, Юнг-Штиллинг, «Победная повесть», Достоевский, «Братья Карамазовы», «Великий инквизитор».

I.H. JUNG-STILLING'S VICTORIOUS TALE,  
OR THE TRIUMPH OF THE CHRISTIAN FAITH  
AS THE POSSIBLE SOURCE OF "THE GRAND INQUISITOR"

**Information about the author:** Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

**Abstract:** This article examines the possibility of F.M. Dostoevsky's reference in *The Brothers Karamazov* (generally in the chapter "Rebellion. The Grand Inquisitor") to an interpretation on John the Divine's Apocalypse little known nowadays: *The Triumph of the Christian Faith* by J.H. Jung-Stilling, a German theologian of the 18th c., quite popular in the first half of the 19th c. in different spiritual groups of the Russian society. According to several researchers, Biblical quotes in Dostoevsky's works can be considered as interpretation. When comparing the functions fulfilled by the hidden Apocalypse quotes in Ivan Karamazov's "The Grand Inquisitor" to the interpretation of the same quotes in *The Triumph of the Christian Faith*, we can see that on a number of occasions the interpretations corresponds. Moreover, sometimes Ivan Karamazov, the narrator or Dostoevsky himself explicitly argues with Jung-Stilling's interpretations; in all cases, when we see a hidden Apocalypse quote in the novel *The Brothers Karamazov*, there is a hidden allusion to Jung-Stilling's interpretation. The possibility of using *The Triumph of the Christian Faith* when analyzing the role and functioning of Apocalypse quotes in the novel *The Brothers Karamazov* helps us better understand the author's intention, while a direct juxtaposition with the Biblical text can cause some problems. The article faces the problem of incorrect sourcing a quote or an idea in fiction and states that it is necessary to refer to a relatively unknown source for creating an adequate commentary to a work of fiction.

**Keywords:** quotes, Apocalypse, interpretation, Jung-Stilling, *Victorious Tale*, Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, "The Grand Inquisitor".

Данная статья посвящена теме влияния на творчество Достоевского религиозной мистической литературы первой трети XIX века. Эта тема разрабатывается в последнее время, однако поскольку сама эта литература остается малоизвестной, ее влияние на Достоевского изучено еще далеко не достаточно.

В ряде статей нашего коллективного труда поднимается важная проблемы — проблема соответствия комментария комментируемому тексту. Однако для темы моей статьи важна и другая проблема возможности адекватного тексту комментария — малоизвестность источника, необходимого для точного комментария. Зачастую на конференциях, посвященных творчеству Достоевского, при обсуждении работ о возможных цитатах из Священного Писания или православного бого-

А.Л. ГУМЕРОВА. «ПОБЕДНАЯ ПОВЕСТЬ, ИЛИ ТОРЖЕСТВО ВЕРЫ ХРИСТИАНСКОЙ»  
И.Г. ЮНГА-ШТИЛЛИНГА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК «ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА»

служения в тексте Достоевского возникает полемика на тему — можно ли понимать текст Достоевского, не зная Священного писания или богослужения, или же не будучи в православной традиции. Однако Священное писание или православное богослужение вполне доступно не только специалистам, но и массовому читателю. С религиозной мистической внецерковной литературой девятнадцатого века ситуация обстоит иначе. Так, например, «Победная повесть, или торжество веры христианской» И.Г. Юнга-Штиллинга, о которой я главным образом буду говорить в статье, не переиздавалась на русском языке с 1818 года.

Кроме этого, нужно отметить еще одну проблему — в том случае, если возможные источники цитаты в тексте схожи между собой, они могут быть некорректно проинтерпретированы. Так, цитату из богослужения не всегда возможно интерпретировать как библейскую цитату, хотя они могут совпадать по тексту. Для произведений Достоевского это особенно важно в том числе и потому, что для композиции его произведений характерны т.н. сюжетные рифмы — например, составные цитаты — при таком цитировании разные элементы цитируемого текста словно рассеяны по произведению, и таким образом могут быть связаны между собой эпизоды произведения, на первый взгляд не соотносимые друг с другом напрямую. Понятно, что в случае неправильной атрибуции и интерпретации цитаты такие рифмы могут пройти незамеченными, и это помешает понять авторский замысел.

Тема Апокалипсиса в творчестве Достоевского — одна из самых сложных для изучающих творчество Достоевского, и одна из тем, при обращении к которой наиболее очевидна становится необходимость обращения к различным интерпретациям Апокалипсиса, а не только лишь к интерпретациям последнего столетия. И, пожалуй, с отсылками к Апокалипсису в романе «Братья Карамазовы» возникает больше всего неоднозначных трактовок — в том числе и потому, что большинство таких отсылок появляется в «Великом инквизиторе» Ивана Карамазова, а именно для этого внутреннего текста характерно использование библейских отсылок в виде реминисценций, неточных цитат и т.д. В некоторых случаях — об одном из таких будет сказано ниже — однозначно атрибутированная цитата из Апокалипсиса оставалась непонятой без обращения к другому возможному источнику.

Цитаты из Апокалипсиса в романе «Братья Карамазовы» уже, разумеется, были исследованы<sup>1</sup>, а значительная часть их прокомментирована в академическом комментарии к Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского, выпущенному ИРЛИ АН СССР в 1972–1990 годах

<sup>1</sup> См. например [Ляху, 2011].

(тома 14 и 15, содержащие роман «Братья Карамазовы» и примечания к нему, вышли в 1976 году). Почти все эти цитаты, в общем, представляют собой своеобразные толкования на Писание — опять-таки и о цитировании Писания как толковании уже говорили исследователи<sup>2</sup>. Поэтому нет ничего странного в идее сопоставить цитаты из Апокалипсиса в романе Достоевского с другими существующими толкованиями Апокалипсиса.

Однако здесь необходимо оговорить важную проблему, также имеющую отношение к адекватности комментария комментируемому тексту. Дело в том, что в конце девятнадцатого и особенно начале двадцатого века в России появляются несколько толкований на Апокалипсис Иоанна Богослова, которые продолжают быть известны и в наше время<sup>3</sup> — и поэтому может возникнуть впечатление, что Апокалипсис толковался часто. Однако к концу семидесятых годов девятнадцатого века, когда Достоевский пишет роман «Братья Карамазовы», церковных толкований на Апокалипсис практически не существует, во всяком случае, в достаточно широком доступе. Из того немногочисленного, что могло быть доступно, можно упомянуто одно. В XVII веке было на церковнославянский язык переведено толкование на Апокалипсис свт. Андрея Кесарийского, одно из основных святоотеческих толкований — однако последнее его переиздание было в 1768 году<sup>4</sup>. Замечу, что богослужебной рецепции Апокалипсиса тоже практически не существовало, так как это единственная книга Нового Завета, которая никогда не читается на богослужениях. Поэтому книга И.-Г. Юнга-Штиллинга «Победная повесть, или торжество веры христианской» оказывается одним из возможных немногих существующих толкований на Апокалипсис, которые могли быть доступны Достоевскому. И уже одно это заставляет нас обратить внимание на этот текст.

<sup>2</sup> Так, об этом говорит Е.Г. Новикова в монографии «Софийность русской прозы второй половины XIX века» [Новикова, 1999].

<sup>3</sup> Можно назвать такие известные толкования, как «Три разговора о войне, прогрессе и всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе» Владимира Соловьева (1899), «Начало и конец нашего земного мира» (1903, авторство спорно — приписывается прав. Иоанну Кронштадтскому и монаху Оптиной пустыни Пантелеимону), толкование на Апокалипсис в т.н. «Толковой Библии Лопухина» (том Нового Завета издан в 1911–1913 годах) «Апокалипсис Иоанна: опыт догматического истолкования» протоиерея Сергея Булгакова (издано в Париже в 1948 году, до этого существовало в виде лекций).

<sup>4</sup> Следующее переиздание толкования свт. Андрея Кесарийского — в 1882 году, т.е. уже после смерти Достоевского.

Иоганн-Генрих Юнг-Штиллинг родился в 1740 году, умер в 1817. Он посещал Россию, общался с Александром I, переписывался с обер-прокурором Святейшего Синода князем А.Н. Голицыным<sup>5</sup>. Его книга «Победная повесть, или Торжество веры христианской», представляющая собой толкование на Апокалипсис, была написана в 1799 году, переведена на русский в 1815 году усилиями обер-прокурора Святейшего Синода А.Н. Голицына, очень высоко ценилась среди русских мистиков и масонов. В частности, в «религиозном кружке», сформировавшемся вокруг тогда уже бывшего обер-прокурора князя Голицына в конце двадцатых годов — об этом кружке немного можно почтить в дневнике Бартенева «Из записок Ю.Н. Бартенева. Рассказы князя Александра Николаевича Голицына» [Бартенева] — «Победная повесть, или торжество веры христианской» читалась и была любима. Кроме «Победной повести», у Юнга-Штиллинга были известны такие книги, как «Угрозы Световостоков» («Der graue Mann», в русском переводе 1806–1815) и «Тоска по отчизне» («Das Heimweh», в русском переводе 1807, 1818)). Все эти книги довольно долго оставались популярными в хлыстовских, старообрядческих<sup>6</sup> и других мистических сообществах. Поскольку именно в русском переводе «Победная повесть» была воспринята в религиозно-мистической культуре девятнадцатого века, я считаю возможным обращаться именно к русскому переводу — к тому же по ряду текстологических сопоставлений можно предположить, что и Достоевский обращался к русскому переводу «Победной повести». Толкование Юнга-Штиллинга на Апокалипсис относится к историческим толкованиям, причем события Апокалипсиса предполагаются происходящими в земной истории после пришествия Христа, а не отнесенными в некое будущее. Юнг-Штиллинг был убежден в скором пришествии Христа — с некоторыми оговорками в его книге предсказывался скорый конец света, в 1836 году. Для этого в своей книге он производил точные подсчеты, апеллируя, между прочим, к толкованию на Новый Завет Иоанна Альбрехта Бенгеля (опубликовано в 1742 году), и сопоставлял многие исторические события с событиями Апокалипсиса. Кроме этого, в «Победной повести» довольно подробно критикуется современные автору христианские конфессии —

<sup>5</sup> См. об этом [Кондаков, 2005, с. 21–23].

<sup>6</sup> О роли книг Юнга-Штиллинга, в первую очередь именно «Победной повести», для толкования Апокалипсиса у старообрядцев на протяжении всего девятнадцатого века пишет Л.И. Сазонова [Сазонова, 2012, с. 48–49].

особенно много внимания он уделяет католической церкви, однако не обходит критикой и протестантские, а про восточно-православную говорит меньше, считая, что со времени падения Византии ее уже практически не существует. Юнг-Штиллинг — и в этом его позиция достаточно традиционна для религиозного мистицизма, особенно протестантского мистицизма того периода — был убежден в существование истинной, скрытой Церкви, которую он видел в различных христианских и околохристианских братствах, от альбигойцев до современных ему гернгутеров, к которым принадлежал и сам, однако утверждал, что принадлежать к истинной Церкви Христовой можно, находясь в любой христианской Церкви — главными критериями истинного христианина он называет, замечу, любовь ко всем христианам независимо от деноминации, искреннюю веру, искреннее намерение быть праведным, полное покаяние и понимание того, что без помощи Божией человеку невозможно сделать что-нибудь, и искреннее желание идти за Христом [Юнг-Штиллинг, 1818, с. 45–46].

Действие романа «Братья Карамазовы» происходит в шестидесятых годах девятнадцатого века. Однако, например, для «Русского инока», внутреннего текста, по авторскому замыслу параллельного «Великому инквизитору», характерен контекст первой трети девятнадцатого века, поскольку именно тогда происходит действие глав «О юноше брате старца Зосимы», «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок» и «Таинственный посетитель». Так, поединок Зиновия, будущего старца Зосимы, происходит летом 1826 года — «в двадцать шестом году дело было» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 269], тогда же он уходит в отставку и к нему приходит Таинственный посетитель. Об Иване Карамазове дважды говорится, что он «масон», один раз — в финале главы «Бунт. Великий инквизитор»: «Ты, может быть, сам масон! — вырвалось вдруг у Алеши. — Ты не веришь в Бога, — прибавил он, но уже с чрезвычайною скорбью» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 239]. Второй раз о нем говорит Дмитрий перед судом: «У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. Я его спрашивал — молчит» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 32]. И это тоже может указывать на возможное обращение Ивана к литературе соответствующего направления и характеристику персонажа через подобную литературу. Можно предположить, что Достоевский опирался на другие подобные толкования, не переведенные на русский язык — но «Победная повесть» Юнга-Штиллинга была переведена и совершенно точно воспринята в религиозно-мистической среде.

Итак, что же дает нам простое сопоставление?

Иван Карамазов носит имя автора Апокалипсиса, Иоанна Бого- слова — и это уже отмечали исследователи. Добавлю, что имя Юнга-Штиллинга Иоганн-Генрих, а имя его предшественника Бенгеля — Иоганн Альбрехт. Имя «Иоанн», разумеется, очень распро- страненное, однако таким образом Иван Карамазов встает в один ряд с двумя предыдущими Иоаннами, толкующими Откровение. Более того, в поэме Ивана Карамазова тоже идет речь о пришествии Христа — хотя и с оговоркой, с характерным для Достоевского «не то»: «О, это конечно было не то сошествие, в котором явится Он, по обещанию своему, в конце времен во всей славе небесной и которое будет внезапно, “как молния, блистающая от востока до запада”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 226] — и о событиях, предшествую- щих этому непосредственно.

И в «Великом инквизиторе», и в толковании Юнга-Штиллинга события Апокалипсиса предполагаются происходящими в мире непо- средственно сейчас или в прошлом (у обоих авторов в основном от VIII до XVI веков), а не отнесенными в гипотетическое будущее. Это достаточно редкий тип толкования Апокалипсиса<sup>7</sup>. Однако гораздо более интересно то, что в «Великом инквизиторе» и некоторых других эпизодах, где появляются цитаты из Откровения, существуют либо прямые совпадения с толкованием «Победной повести», либо, напротив, очевидная, но настолько же прямая полемика.

Так, в самом начале рассказа Ивана Карамазова появляется почти прямая цитата из Откровения. «Как раз **явилась** тогда на севере, в Германии, страшная **новая** ересь. Огромная звезда, “подобная светильнику” (то-есть церкви) “пала на источники вод, и стали они горьки”. Эти ереси стали богохульно отрицать чудеса» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 226]. Иван цитирует здесь достаточно напрямую — впрочем, как это свойственно именно речи Ивана, отчасти изменяя текст — знаменитые слова из восьмой главы Апокалипсиса: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая **подобно светильнику**, и пала на третью часть рек и на **источники вод**. Имя сей звезде “попынь”; и третья часть вод сделалась **попынью**, и многие из

<sup>7</sup> Из относительно современных Достоевскому толкований существо- вал подобный труд архимандрита Феодора (Бухарева) «Исследования Апо- калипсиса» (написан до 1863 г., издан в 1916 году), в котором он, возможно, опирался на работу Юнга-Штиллинга. Однако его труд был изъят из печати, неизвестно, была ли доступна рукопись кому-либо, а сам архимандрит Тео- дор лишен сана и монашества. Эта печальная история подробно и без по- пытки смягчить ситуацию изложена в статье [Православная энциклопедия, 2003, т. VI].



людей умерли от вод, **потому что они стали горьки** (Откр 8:10–11)». Иван Карамазов сопоставляет эту упавшую звезду с лютеранством. Такое толкование, при котором эта звезда сравнивалась бы с вероучением — редкое, очень нехарактерное для девятнадцатого века<sup>8</sup>. Для сравнения, Андрей Кесарийский толкует так: «Звезда или указывает на то, что это все приходит на людей с неба, или знаменует дьявола, о котором говорит Исаия: как упал ты с неба, денница, сын зари!». Итак, светильник, как следует из слов Ивана — это Церковь, звезда подобная светильнику — это нечто подобное Церкви. И вот что мы видим у Юнга-Штиллинга.

«Первое потрясение Греческой монархии произошло от разделения Церкви на Восточную и Западную <...> сия великая звезда, горящая как свеча, означает Римского Епископа, который с неба, представляющего соборную вселенскую церковь, спал на землю, то есть вступил в звание светского Властителя, или государя, получил светское царство, и в Западной трети отравил все реки, под коими разумеется учение христианской Церкви» [Юнг-Штилинг, 1818, с. 116–117].

То есть несмотря на то, что Юнг-Штилинг говорит о Западной (католической) Церкви, а Иван Карамазов — о лютеранстве, и их толкования таким образом противоположны, по сути они расшифровывают пророчество одинаково. «Звезда, подобная светильнику» — это нечто, подобное Церкви, то, что притворяется Церковью. Тема, подробнейшим образом развитая у Юнга-Штиллинга — в сущности, ей посвящены трактовки глав Откровения с VIII-ой до XX-ой<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Отмечу, что обычное для конца двадцатого века толкование этого эпизода, появившееся после Чернобыльской аварии («звезда польнь, подобная светильнику» толкуется как радиация, с ассоциацией «польнь-чернобыльник-Чернобыль») тоже относится к «историческому» типу толкования Апокалипсиса, причем такое толкование вполне характерно для традиции Юнга-Штиллинга и о. Феодора (Бухарева) — как указанное в Апокалипсисе толкуется событие, уже произошедшее в земной истории. В связи с этим особенно интересно толкование этих слов в «Толковой Библии Лопухина»: «Несомненно, все это очень трудно представимо для нас и для нашего времени, так как ничего подобного мы не наблюдаем в нашей современной жизни. Но отсюда не следует, чтобы нужно было отказаться от буквального понимания этой казни (Мф 19:26). Это — событие будущего времени» [Толковая Библия, 1911–1913, т. III, с. 549].

<sup>9</sup> Начиная с первой главы Апокалипсиса по одиннадцатую, Юнг-Штилинг довольно подробно рассказывает о падении и постепенном исчезновении Восточной Церкви. Для него Откровение рассказывает о постепенном падении двух Церквей как институтов — то, о чем говорится до седьмой трубы Ангелов, относится к Восточной, то, что после этого — к Западной. Он специально отмечает это: «Я прошу моих читателей заметить <...> что здесь видение Иоанново прерывается. Величественный новый Ангел сходит с небеси и приуготовляет еще Иоанна к последствиям седьмой трубы, от-

А.Л. ГУМЕРОВА. «ПОБЕДНАЯ ПОВЕСТЬ, ИЛИ ТОРЖЕСТВО ВЕРЫ ХРИСТИАНСКОЙ»  
И.Г. ЮНГА-ШТИЛЛИНГА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК «ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА»

«Римский Епископ вступил в звание светского Властителя и получил светское царство» — очень важна для образа Великого инквизитора — «мы взяли от него Рим и меч Кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 234].

О появлении лютеранства же Юнг-Штиллинг пишет в положительном смысле, однако в его словах есть нечто близкое высказыванию Ивана: «В 1517 году **явился новый** подвижник <...> Лютер» [Юнг-Штиллинг, 1818, с. 164] (ср. «**явилась** <...> страшная **новая** ересь» в повествовании Ивана).

Перейду к собственно длинному монологу Инквизитора, который весь построен на библейских цитатах — из которых, замечу, практически нет точных, потому что он не просто цитирует, а сразу же применяет их к истории и происходящему, то есть, в сущности, перед нами — толкование. В рассказе Инквизитора о первом искушении возникает, кроме обращения к Евангельскому рассказу, образ из Апокалипсиса: «Но ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода, рассудил ты, если послушание куплено хлебами? Ты возразил, что человек жив не единым хлебом, но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли и сразится с тобою и победит тебя и все пойдут за ним, восклицая: “Кто подобен зверю сему, он дал нам огонь с небеси!”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 230].

Здесь, как отмечается в комментариях к академическому изданию романа «Братья Карамазовы», соединяются два образа из тринадцатой главы Откровения: «зверь из моря» и «зверь из земли» (см. [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 559]: «И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные. <...> И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? и кто может сразиться с ним? (Откр. 13:1–7) и «И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю, у которого смертельная рана исцелела; и творит великие знамения, так

крявая ему многие великие тайны, относящиеся до последних уже времен» [Юнг-Штиллинг, 1818, с. 135]. Действие «Великого инквизитора» происходит в шестнадцатом веке, когда, по мнению Юнга-Штиллинга, Восточной Церкви уже не существовало, поэтому больше параллелей возникает со второй частью толкования Юнга-Штиллинга.

что и огонь низводит с неба на землю перед людьми». (Откр 13:11–13). Причем для Инквизитора в изображении Ивана этот зверь тем или иным образом, хотя и не напрямую, связан с «ними». Юнг-Штиллинг в своем толковании этого эпизода довольно резко высказывается об институте Папства: «а бедный **червь земный** называется святейшим! Цари падали пред ним на колени и целовали его ноги: какого еще более искать поклонения? кто подобен зверю сему?» [Там же, с. 196], тоже соединяет воедино зверя из моря и зверя из земли: «Чудеса зверя из земли будут главным средством покорения людей зверю из моря» [Там же, с. 198–199], и тут же оговаривается — «Зверь из моря есть не сам Папа, но папечество, или Папская Иерархия, стремящаяся к обладанию над всем человечеством: он есть оная учрежденная Пропаганда со всеми ея тайными и монашескими орденами [Там же, с. 199–200]. Вспомним крик Алеши после «поэмы» Ивана, явно параллельный этим словам, особенно если обратить внимание на упоминание о «монашеских орденах»: «Это Рим, да и Рим не весь, это неправда — это худшие из католичества, инквизиторы, иезуиты!» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 237]. Про иезуитский орден Юнг-Штиллинг упоминает — «ибо иезуитский орден был учрежден папой Павлом III в 1540 году» [Там же, с. 203], однако не могу не отметить, что про инквизицию применительно к XVI веку он упоминает мало.

Полностью совпадает толкование образа «Вавилонской блудницы»:

«Но тогда-то и приползет к нам зверь и будет лизать ноги наши и обрызжет их кровавыми слезами из глаз своих. И мы сядем на зверя и воздвигнем чашу и на ней будет написано: “Тайна!” <...> Говорят, что опозорена будет блудница, сидящая на звере и держащая в руках своих тайну, что взбунтуются вновь малосильные, что разорвут порфиру ее и обнажат ее “гадкое” тело» — говорит инквизитор [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 235], интерпретируя так слова Апокалипсиса: «и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистою блудодейства ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» Откр. 17:3–5). Важно — об этом говорится и в академическом комментарии к роману, что «в объяснении Великого инквизитора эта <...> блудница замещена им и его единомышленниками» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 562].

И в сущности то же самое у Юнга-Штиллинга: «Что сия прелюбодейная жена не есть Греческая церковь, явствует из того, что судьба

оной решена еще по шестой трубе; следовательно она должна быть Римская <...> Сидение блудницы на звере <...> Бенгель <...> объяснял уже тем, что Рим будет у Папы отнят, и Папа потеряет власть свою, и сие по вычислению его долженствовало случиться в XVIII веке» [Юнг-Штиллинг, 1818, с. 242–243]. Далее речь идет о Французской революции, в результате которой «Пий VI не только решен был престола, но и видел в Риме учрежденную французами республику, был сам во власти французов и умер вне своих областей» [Там же].

То есть в обоих толкованиях подразумевается впасть в грех Церковь, причем в данном случае одна и та же, Западная (у Юнга-Штиллинга — по причине отсутствия уже Греческой), и в обоих случаях говорится о том, что Церковь потеряет власть в результате некоего бунта — Великий инквизитор относит его в будущее, и, судя по высказыванию, в будущее непосредственно перед пришествием Христа. Это парадоксальным образом совпадает с мнением Юнга-Штиллинга о возможном времени пришествия Христа в 1836 году (то есть меньше чем через пятьдесят лет после Французской революции) — парадоксальным, поскольку сам Достоевский и Иван Карамазов жили позже и уже могли точно знать, что это пророчество не сбылось. Однако, как и в случае с трактовкой фразы о звезде, подобной светильнику, упавшей на воды, само толкование по сути совпадает — то есть некий бунт «малосильных» должен произойти непосредственно перед пришествием Христа. При этом в Апокалипсисе непосредственно не идет речь о бунте — речь идет о падении «Великого Вавилона». Однако по словам Великого инквизитора получается так, словно о том, что «взбунтуются вновь малосильные» сказано так же, как и про падение Вавилона — «говорят». О бунте не говорится в Откровении — но говорится у Юнга-Штиллинга.

«Победная повесть», как я уже говорила, представляет собой историческое толкование Апокалипсиса — события человеческой истории, истории Церкви, сопоставляются с эпизодами Апокалипсиса. Так, довольно важным моментом «Победной повести» является регулярно повторяющаяся тема VIII века, с которого, по мнению автора, начался некий период — «хронос» — который продолжается до 1800–1836 гг., т.е., до конца света: «В половине VIII века происходили весьма важные обстоятельства, каковы например: насильственное крещение германских народов Карлом Великим в христианскую веру; усилия папы Вонифатия <...> к распространению папской власти; особливо же появление валлонцев» [Там же, с. 140]<sup>10</sup>. О восьмом веке

<sup>10</sup> В «Победной повести» довольно много говорится о христианских

«Великом инквизиторе» упоминается, уже от имени Великого инквизитора: «Мы давно уже не с тобою, а с *ним*, уже восемь веков. Ровно восемь веков назад как мы взяли от него то, что ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал тебе, показав тебе все царства земные; мы взяли от него Рим и меч Кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 234]. Действие поэмы происходит в шестнадцатом веке, то есть Инквизитор говорит о восьмом веке. Толкование совпадает — и Инквизитор тоже говорит о восьмом веке как о некоей точке расхождения.

На то же самое слово «хронос», период с восьмого века до 1800–1836 гг. Юнг-Штиллинг сделал делает акцент, толкуя одиннадцатый стих шестой главы Откровения: («И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. <...> И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое **время**, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число»). (Откр. 6:9, 11)). Мы помним, что и Великий инквизитор желал стать «в число могучих и сильных с жаждой “восполнить число”» — эти слова выделены в его речи кавычками, и представляют собой неточную цитату из упомянутого стиха. Однако интересно, что эта цитата появляется у Достоевского в Записных тетрадах к Дневнику Писателя за 1872–1875 гг.: «Смотреть же на декабристов и нигилистов, как на мелкие случаи — глупо. Не все желающие в Сибирь и на виселицу восполнили число: многие и остались. Русские европейцы неминуемо атеисты, пока оторваны от народа. Это самое существенное и важное последствие реформы Петра» [Достоевский, 1972–1990, т. XXI, с. 266]. Это совпадение требует еще трактовки, однако замечу,

«сектах» — это слово употреблено в переводе — которые особенно славилась своим благочестием и пострадали от институциональных церквей. Юнг-Штиллинг делает ряд попыток проследить происхождение таких церквей друг от друга: отмечает появление валлонцев в значимом для него восьмом веке, затем напрямую сопоставляет Моравскую церковь девятого века с моравским братством, появившимся в пятнадцатом веке: «“Два греческие монаха, Мефодий и Кирилл, принесли христианство в Богемию и Моравию, через что основалась Моравская церковь, продолжающаяся поныне в Гернгутерской братской церкви”» (Там же. С. 36). Сам Юнг-Штиллинг относился к гернгутерскому братству. Благодарю Т.А. Касаткину, указавшую мне на то, что к этому же братству относится персонаж романа «Братья Карамазовы» доктор Герценштубе: «Это был семидесятилетний старик, седой и плешивый, среднего роста, крепкого сложения. Его все у нас в городе очень ценили и уважали. Был он врач добросовестный, человек прекрасный и благочестивый, какой-то гернгутер или “моравский брат” — уж не знаю наверно» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 103].

что время Сибири «декабристов», 1826–1856 гг., отчасти совпадает с временем, указанным у Юнга-Штиллинга — 1800–1836 гг.

И наконец, одно из самых темных мест в самом романе — дважды повторенные старцем Зосимой слова «День и час, и месяц и год» — отчетливая отсылка на слова Откровения: «И освобождены были четыре Ангела, приготовленные на час и день, и месяц и год, для того, чтобы умертвить третью часть людей» (Откр. 9:15).

В «Русском иноке» эти слова из Апокалипсиса цитируются дважды: сперва в упомянутом уже разделе «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок»: «Библию же одну никогда почти в то время не развешивал, но никогда и не расставался с нею, а возил ее повсюду с собой: воистину берег эту книгу, сам того не ведая, “на день и час, на месяц и год”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 268] и затем в разделе «О русском иноке и значении его»: «А между тем, сколь много в монашестве смиренных и кротких, жаждущих уединения и пламенной в тишине молитвы. На сих меньше указывают и даже обходят молчанием вовсе, и сколь подивились бы, если скажу, что от сих кротких и жаждущих уединенной молитвы выйдет, может быть, еще раз спасение земли русской! Ибо воистину приготовлены в тишине “на день и час, и месяц и год”» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 284]. В отличие от старца Зосимы, который употребляет эту цитату, казалось бы, без всякой связи с ангелами, явившимися «умертвить третью часть людей», словно вырывая из контекста — однако, зная то, как Достоевский обычно использует цитирование, в это очень трудно поверить — Юнг-Штилинг толкует эту цитату достаточно обычно. В «Победной повести» говорится об Ангелах-губителях, погубивших «Греческую империю». «Сии связанные четыре Духа суть духи губительные, и для того они как бы на цепи привязаны. Первый из сих духов есть Князь, или Хан Сарацинский, второй — Татарской, или Мунгальской, Чингис-хан, третий дух есть Тамерлан, и, наконец, четвертый — предводитель Турков <...> Четыре ангела брани от Эвфрата совершили Суд Божий над Восточную империю» [Юнг-Штилинг, 1818, с. 130]. То есть, казалось бы, в двух толкованиях наблюдается полная противоположность — при этом толкование Юнга-Штиллинга ближе к тексту Апокалипсиса, а цитата в словах старца Зосимы вызывают недоумение при попытке вернуть ее в контекст. Однако «Чингис-хан» и «Тамерлан», тем не менее, в романе Достоевского появляются — в монологе Инквизитора у Ивана Карамазова. «Великие завоеватели, Тимуры и Чингис-ханы, пролетели как вихрь по земле, стремясь завоевать вселенную, но и те, хотя и бессознательно, выразили ту же

самую великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 235].

Таким образом, получается примерно следующая последовательность толкований. В Апокалипсисе предсказаны ангелы-губители. Юнг-Штиллинг толкует их как четырех завоевателей, в частности, Тамерлана и Чингис-Хана. Инквизитор у Ивана, как бы отвечая Юнгу-Штиллингу, говорит о том, что эти завоеватели выразили потребность человечества к единению. И наконец, старец Зосима как бы в полемике с инквизитором, говорит о единственной возможности единения, в христианской любви — вспомним «Из поучений старца Зосимы»: «Уверяют, что мир чем далее, тем более единится, слагается в братское общение, тем что сокращает расстояния, передает по воздуху мысли. Увы, не верьте таковому единению людей <...> Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь, как облобызались мы с ним любовно и в духовном умилении, меж нами великое человеческое единение произошло. Думал я о сем много, а теперь мыслю так: неужели так недоступно уму, что сие великое и простодушное единение могло бы в свой срок и повсеместно произойти меж наших русских людей? Верую, что произойдет, и сроки близки» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 285] — и об иноках, которые могут спасти землю кроткой молитвой. И тем не менее эти иноки остаются аллюзией на ангелов-губителей — что подтверждает, на мой взгляд, мысль А.Г. Гачевой, высказанную ей в статье «Роман “Братья Карамазовы” в кругу идей и проблем русской религиозно-философской мысли XIX века», о том, что Достоевский в романе «Братья Карамазовы», как и в других своих произведениях, предполагает возможность «другого» развития событий перед пришествием Христа: «В «Братьях Карамазовых» старец Паисий так возражает на представление о Церкви вне мира, устраняющее ее из истории столь же ловко и с такими же катастрофическими последствиями, как и секуляризм: «Недостойнейшая игра слов для духовного лица! <...> Если не от мира сего, то, стало быть, и не может быть на земле ее вовсе. В святом Евангелии слова “не от мира сего” не в том смысле употреблены. <...> Господь наш Иисус Христос именно приходил установить Церковь на земле. Царство небесное, разумеется, не от мира сего, а в небе, но в него входят не иначе как чрез Церковь, которая основана и установлена на земле... Церковь же есть воистину царство и определена царствовать и в конце своем должна явиться как царство на всей земле несомненно — на что имеем обетование...» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 57]. Произнеся эти слова, старец Паисий «вдруг умолк, как бы сдержав себя» [Там же]. Однако не подлежит никакому сомнению, что если бы он продолжил свою горячую речь, то указал бы собрав-

шимся на двадцатую главу Откровения, где содержится пророчество о «миллениуме», «тысячелетнем царстве Христовом» <...> Подобную экзегезу тысячелетнего царствия — как благой, совершенной эпохи внутри истории, своего рода этапа на пути обожения (в миллениуме преобразуются только земля и человек, в Иерусалиме Небесном — все мироздание), моста между сущим и должным — встречаем у Достоевского и в подготовительных материалах к «Бесам», и в «Дневнике писателя»: вспомним главку «Утопическое понимание истории» (июнь 1876) или главку «Не всегда война бич, иногда и спасение» (апрель 1877 г.), где возникает образ человечества, восполнившегося «мировым общением народов до всеобщего единства» и в «братском единении» «осеменяющего собою счастливую землю» [Достоевский, 1972–1990, т. XXV, с. 100], или январский выпуск «Дневника писателя» за 1881 г., где Достоевский выводит формулу «русского социализма», одушевляемого идеалом «всесветного единения во имя Христово» [Достоевский, 1972–1990, т. XXVII, с. 19]<sup>11</sup>. И Достоевский, как можно видеть, утверждает это в том числе и в своего рода полемике с толкованием Юнга-Штиллинга.

Отмечу, что в словах старца Зосимы «на день и час, и месяц и год» переставлены в сравнении с цитатой из Апокалипсиса два первых слова — в оригинале «на час и день». Поэтому кроме отсылки к Апокалипсису, мы видимо здесь отсылку на слова Христа «о дне же том и часе не знает никто» (Мф 24:32). Интересно, что толкование Юнга-Штиллинга — это, в сущности, предсказание именно «дня и часа», и достаточно естественно, что и эти евангельские слова он вспоминает, доказывая, что день и час был скрыт от апостолов, чтобы не оказалось, что ждать слишком долго [Юнг-Штилинг, 1818, с. 354–355].

Здесь в тексте Достоевского применяется прием двойной отсылки, довольно частый в романе «Братья Карамазовы». потому что эти же слова возникают аллюзией в диалоге Ивана со Смердяковым: «(Иван): “День и час нельзя предсказать. Как же ты мне тогда предсказал и день и час? <...> (Смердяков): “Беспременно так, что падучую нельзя предсказать вперед днем и часом, но предчувствие всегда можно иметь”. (Иван): “А ты предсказал день и час!”» [Достоевский, 1972–1990, т. XV, с. 44].

Можно предположить, таким образом, что и беседа Ивана со Смердяковым происходит в определенном смысле на фоне этого пояснения. В конце концов, 1836 год действительно давно прошел, и предсказания Юнга-Штиллинга не сбылись.

<sup>11</sup> См.: [Гачева, 2007, с. 46, 47].



Выше шла речь о необходимости знания источника текста для того, чтобы правильно его прокомментировать. Однако в некоторых случаях авторский замысел может быть понят и без знания источника — в том случае, если исследователь достаточно верно понял авторскую мысль. Так, в своей кандидатской диссертации С. Мороз сопоставляет отрывок из «Русского инока»: «У них наука, а в науке лишь то, что подвержено чувствам. Мир же духовный, высшая половина существа человеческого отвергнута вовсе, изгнана с неким торжеством, даже с ненавистью. <...> Мир говорит: “Имеешь потребности, а потому насыщай их, ибо имеешь права такие же, как и у знатнейших и богатейших людей. Не бойся насыщать их, но даже приумножай”, — вот нынешнее учение мира. В этом и видят свободу. И что же выходит из сего права на приумножение потребностей? У богатых уединение и духовное самоубийство, а у бедных — зависть и убийство» [Достоевский, 1972–1990, т. XIV, с. 284–285] с посланием Лаодикийской церкви. «Здесь можно провести параллель с Откровением. В послании к ангелу Лаодикийской Церкви мы видим людей, забывших о «едином на потребу» (Лк.10:42) и в своем самообольщении и беспечности утверждающих, что они богаты и ни в чем не имеют нужды. Но это богатство только внешнее, в удовлетворении своих потребностей они забыли о своем духовном мире: «Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг». (Откр. 3:17)» [Мороз, 2004]. Между текстом Достоевского и текстом Откровения сходство скорее смысловое, однако отмечу, что у Юнга-Штиллинга появляется толкование на текст Откровения, похожее на текст «Русского инока»: «Просвещение нас ослепляет, и тот, кто на самом деле беден и нищ, говорит “я богат, я уже просвещен, и не имею нужды просвещаться <...> довольно одной морали, исполняй только моральные законы, более ничего не требуется <...> ибо что несогласно с нынешним просвещением и нынешней философией, то есть ничто иное как восточное пиетическое парение духа» [Юнг-Штилинг, 1818, с. 54–55].

Итак, как я и сказала, тема требует более подробного изучения, однако, на мой взгляд, уже и приведенных цитат достаточно для того, чтобы как минимум с вескими основаниями предположить возможность того, что «Победная повесть» Юнга-Штиллинга была известна Достоевскому и что она была одним из источников для «Великого инквизитора» и отчасти «Русского инока». Возможны, впрочем, и другие варианты — Достоевский мог опираться на кого-то, кто в свою очередь опирается на Юнга-Штиллинга или же, наоборот, на то, на что опирался Юнг-Штилинг (в первую очередь это может быть

А.Л. ГУМЕРОВА. «ПОБЕДНАЯ ПОВЕСТЬ, ИЛИ ТОРЖЕСТВО ВЕРЫ ХРИСТИАНСКОЙ»  
И.-Г. ЮНГА-ШТИЛЛИНГА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК «ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА»

толкование Бенгеля на Новый Завет). Однако в любом случае связь этих двух текстов, на мой взгляд, достаточно очевидна. И, видимо, для полноценного комментария цитат из Апокалипсиса в произведениях Достоевского необходимо учитывать и существовавшие в его время толкования Апокалипсиса.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бартенева — *Бартенева Ю.Н.* Из записок Ю.Н. Бартенева. Рассказы князя Александра Николаевича Голицына URL: [http://az.lib.ru/b/bartenev\\_j\\_n/text\\_1886\\_golizyn.shtml](http://az.lib.ru/b/bartenev_j_n/text_1886_golizyn.shtml) (дата обращения: 01.04.2022).

Гачева, 2007 — *Гачева А.Г.* Роман «Братья Карамазовы» в кругу идей и проблем русской религиозно-философской мысли XIX века // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2007. № 22. С. 27–84.

Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Кондаков, 2005 — *Кондаков Ю.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 343 с.

Ляху, 2011 — *Ляху В.* Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. М.: ББИ св. апостола Андрея, 2011. 288 с.

Мороз, 2004 — *Мороз С.* Текст Откровения Иоанна Богослова в произведениях Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. Рукопись. М., 2004.

Новикова, 1999 — *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. 253 с.

Православная энциклопедия, 2003 — *Православная энциклопедия.* М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2003. Т. VI. С. 398–401.

Сазонова, 2012 — *Сазонова Л.И.* Сказание о Наполеоне-антихристе: старообрядческий вариант антинаполеоновского мифа // Славяноведение. 2012. № 2. С. 42–61.

Толковая Библия, 1911–1913 — *Толковая Библия.* Новый Завет: в 12 т. Петербург: Изд. преемников А.П. Лопухина, 1911–1913.

Юнг-Штиллинг, 1818 — *Юнг-Штиллинг И.-Г.* Победная повесть, или торжество веры христианской. СПб., 1818. 450 с.

Впервые опубликовано: *Гумерова А.Л.* «Победная повесть, или торжество веры христианской» И.-Г. Юнга-Штиллинга как возможный источник «Великого инквизитора» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 143–160. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-3-143-160>

## ТАЙНЫЕ СМЫСЛЫ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АНДЕРСЕН, ТРЕВЕРС, ЛАГИН

**Информация об авторе:** Екатерина Александровна Дайс, кандидат культурологии, философ, критик, поэт и переводчик.

E-mail: [eka.dais@gmail.com](mailto:eka.dais@gmail.com)

**Аннотация:** Данная статья посвящена культурологическому анализу ключевых текстов детской литературы. Она разделена на три части, в которых идёт речь о текстах Памелы Треверс (цикл о волшебной няне Мэри Попинс), сказках Ханса Кристиана Андерсена и культовой советской книжке Лазаря Лагина о магическом помощнике старике Хоттабыче, служившем ещё царю Соломону. Все эти произведения, несмотря на свои отличия друг от друга, объединены общей идеей, заложенной в них авторами. Они несут своим юным и не только читателям эзотерические смыслы, ментально доступные немногим, но эмоционально воспринимаемые большинством. Теоретической основой статьи является концепция «большой и малой традиции европейской культуры», предложенная автором в начале 2000-х. Основываясь на этой концепции, возможно расшифровывать с помощью алхимической понятийной системы сказки, знакомые всем нам с детства. При прочтении в зрелом возрасте мы можем открыть в них отсылки к древнегреческим мифам, эзотерическим доктринам и разнообразным философским системам. В творчестве Ханса Кристиана Андерсена, Памелы Треверс и Лазаря Лагина большую роль играет малая традиция европейской культуры. Это связано с тем, что мистики, эзотерики, носители тайного знания не только естественно обращаются к архаическому началу, ещё не подавленному в детях, но и пытаются через новое поколение влиять на будущее. То, что малая традиция выжила, оставаясь тайной на протяжении столетий — итог её предусмотрительного взгляда вперёд, внимания к детям. Рациональный взгляд на мир, который даёт среднее образование, таким образом, балансируется мистицизмом, идущим от сказок и детских книг. Сочетая в себе эмоциональность и разумность, ребёнок получает шанс вырасти гармоничной личностью, способной выбирать разные типы реакций на мир, от архаической до современной.

**Ключевые слова:** комментарий, малая традиция, детская литература, алхимия, магия, царь Соломон, Памела Треверс, Андерсен, старик Хоттабыч, инициация.

© 2024. *Ekaterina A. Dais*

## HIDDEN MEANINGS OF CHILDREN'S LITERATURE: ANDERSEN, TRAVERS, LAGIN

**Information about the author:** Ekaterina A. Dais, PhD in Culturology, philosopher, critic, and translator.

E-mail: [eka.dais@gmail.com](mailto:eka.dais@gmail.com)

**Abstract:** This article is devoted to the culturological analysis of key texts of children's literature. It is divided into three parts, in each of which there is a speech about

Pamela Travers's texts (a cycle about the magic nurse Mary Poppins), fairy tales by Hans Christian Andersen and the cult Soviet book by Lazar Lagin about the magic assistant Old Man Khottabych, who served to the Solomon King. All these works, despite their differences, are united by the general idea put in them by authors. They bear young and older readers the esoteric meanings available to the few, but perceived by the majority.

Here it is about the concept of "big and small tradition of the European culture" offered by the author at the beginning of the 2000th. Based on this concept, becomes possible to decipher fairy tales with the aid of the alchemical conceptual system. Reading them at mature age we can see in the texts, known from our childhood, references to Ancient Greek myths, esoteric doctrines and various philosophical systems. In the works of Hans Christian Andersen, Pamela Travers and Lazar Lagin a large role plays so called "small tradition of the European culture". It is connected with the fact that mystics, esoterics, carriers of secret knowledge try to influence the future through new generations. The fact that the small tradition has survived, remaining a secret throughout centuries, is a result of its provident look forward, its attention to children. The rational view of the world which gives secondary education, thus, is balanced with the mysticism going from fairy tales and children's books. Combining emotionality and rationality, the child gets chance to grow the harmonious personality capable to choose different types of reactions to the world, from archaic to modern.

**Keywords:** small tradition, children's literature, alchemy, magic, Solomon King, Pamela Travers, Andersen, Old Man Khottabych, initiation.

Филологический и культурологический комментарий нужен не только для древних текстов, которые оказываются «тёмными» из-за своей пространственной и временной удаленности от нашей страны и эпохи. Комментирование необходимо и там, где, казалось бы, достаточно базовых знаний. Но как часто это бывает — взрослые и дети, сидящие рядом и читающие один и тот же текст, видят в нем разные смыслы, каждый — с высоты своего собственного опыта. Кроме того, детская литература зачастую оказывается насыщена и особыми, тайными смыслами. В современном мире, где отсутствует традиционный институт инициации, характерный для тысячелетий развития человечества, детские писатели берут на себя эту функцию — введения в мифологию, магию и инициатическую традицию. На примере трех культовых практически для любого человека писателей — Ганса Христиана Андерсена, Памелы Треверс с ее циклом о чудесной няне и Лазаря Лагина с его волшебным джинном, видевшим еще царя Соломона, мы проследим то, как происходит процесс детской инициации через чтение. В качестве необходимых отсылок будут использованы различные тексты, относящиеся к малой (или мистериальной) традиции европейской культуры, без которой понять эти, казалось бы, предназначенные исключительно для детей произведения, не представляется возможным.

## І. Алхимия Андерсена

Сказки Андерсена, знакомые нам всем с детства, содержат неожиданные, казалось бы, отсылки к алхимическим символам и метафорам, которые можно объяснить либо через увлеченность автора этих сказок алхимией, либо через общее для алхимии и сказок коллективное бессознательное, выражаемое в форме интуитивно понятных аллегорий. Причины возникновения этих отсылок на самом деле не слишком важны. Главное — убедиться в связи сказок Андерсена и алхимических текстов.

Теоретическое основание алхимии, учение о четырех элементах (земле, воде, воздухе и огне) проявляется, в связи с ключевым моментом свадеб главных героинь нескольких сказок Андерсена, следующим образом. Дюймовочка — маленькая девочка, рожденная в цветке, в оригинале — Лисе с дюйм — последовательно проходит через три стихии, останавливаясь на последней. Каждая из стихий связана с брачным предложением: в воде её ждёт сын жабы, в земле — крот, в воздухе — эльф. Тот же путь проходит и Русалочка, рождаясь в воде и мечтая выйти замуж за принца и обрести бессмертную душу, которой он мог бы с ней «поделиться», полюбив больше отца и матери, морская принцесса выходит на землю. Не сумев добиться взаимности, из двуногого земного существа она превращается в дух воздуха, а не в морскую пену, как положено всем обычным русалкам, согласно версии Андерсена. Обе героини повторяют путь «вода — земля — воздух», связанный с осуществлением брачных намерений. И обе — странные существа, чье значение в текстах может быть лучше понято при обращении к теории большой и малой традиций европейской культуры.

Суть её заключается в том, что при «формировании христианского космоса в III–IV вв. н.э. складывается также и субдоминантная по отношению к этому космосу парадигма (или малая традиция), объединяемая общим гностико-манихейским переживанием мира, эзотеричностью, синкретической неразрывностью базовых топосов, соединяемых друг с другом в устойчивое надрациональное тождество» [Яковенко, 2005, с. 93]. Выбирая стратегию мимикрии, малая традиция оставалась в тени общественного внимания, будучи привлекательной для деятелей искусства.

Диалектика двух потоков культуры — доминантного (большая традиция) и субдоминантного (малая традиция) на протяжении веков составляла нерв европейской культуры, понимаемой расширительно. Европа здесь — материнское пространство, из которого вырастает христианский мир как целое. Размежевание утвержда-

ющегося христианства с культурой языческого прошлого и конкурирующими религиозными альтернативами было переломным моментом в истории культуры. Этот процесс разделил культурный космос позднего Рима на два материка: победившей христианской ортодоксии, которая составила большую традицию, и неортодоксального культурного пространства, которое составило традицию малую. Процесс разворачивания диалектики большой и малой традиций идет с момента разделения этих культурных потоков. Победившая традиция задавала способы постижения реальности, нивелируя значение субдоминанты в культуре. Выйдя из тени во второй половине XX века, что можно объяснить как внешними факторами (процесс секуляризации зашёл настолько далеко, что «еретикам» уже нет смысла скрываться), так и внутренними (смена кодов внутри парадигмы малой традиции и обнародование прежней системы тайных знаков), мощная эзотерическая линия европейской культуры открыто предъявляет себя миру. Позволяя нам интерпретировать хрестоматийные произведения европейской литературы, теория большой и малой традиций европейской культуры приоткрывает завесу волшебного театра Ханса Андерсена.

Ключевым элементом, связующим тексты малой традиции, является образ Лилит — царицы Савской — Марии Магдалины — Черной Деи — гностической Софии — Елены (спутницы Симона Мага), в символическом смысле превращающийся в Ковчег Завета — Чашу Грааля — Золотое Руно — Философский Камень [Там же].

В конечном счёте женский образ перетекает в образ предметный и Мария Магдалина становится тождественна Чаше Грааля, а принцесса Мелисенда из пьесы Ростана — Золотому Руно. Сакральный предмет, отсылающий к женской сущности, восходящей в конечном счёте к представлению о Великой богине, служащий мотивацией напряжённых поисков, ведёт адептов к постижению и принятию феминности как основополагающего принципа бытия.

Тексты представителей малой традиции, как правило, более феминистичны, чем тексты, принадлежащие традиции большой. И главная причина этого — важная и позитивная роль женского начала, которое в другой традиции отождествляется с левым, дурным, злым, тёмным как частью бинарной оппозиции, задающей восприятие человеком мира, в противовес правому, хорошему, доброму, светлому мужскому.

Гностики признают важную роль эона Софии в создании мира и человека. Женщина в малой традиции — соавтор и соактор крупных событий мировой истории. Она не источник и причина всех бед, а мудрое, мыслящее создание, наподобие царицы Савской, чья роль в

построении Иерусалимского храма не менее важна, чем роль Соломона или Хирама.

Но вернёмся к Дюймовочке и Русалочке. С точки зрения малой традиции Русалка — это одна из ипостасей Великой богини. Роберт Грейвс связывает её с «другой Марией, Марией Цыганкой, святой Марией Египетской, чьим именем клялись или ругались. Очаровательная Дева в синих одеждах с жемчужным ожерельем была когда-то языческой морской богиней, впоследствии спрятавшейся за разными масками — Мариан, Мириам, Мариамне (морской агнец), Миррин, Миртея, Мирра, Мария или Марина, покровительница поэтов и влюбленных и гордая мать Лучника любви. Робин Гуд всегда клянется ее именем в балладах... Обычное воплощение Мариан — русалка, а обычное изображение русалки — прелестная женщина с круглым зеркалом, золотым гребнем и рыбьим хвостом — показывает, как “богиня любви выходит из моря”... “Рождение Венеры” Боттичелли — подлинная икона ее культа» [Грейвс]. Роберт Грейвс также указывает на близость Мариан (Maud Marian) к Марии Магдалине, чей образ в малой традиции трактуется иначе, чем в большой, а именно как жены Иисуса Христа и матери его ребёнка.

Русалочка у Андерсена — это не просто нечисть, какой она была бы в христианской традиции. Это воплощение вечной женственности, заключенной во влажной (женской) стихии. Путь русалочки — один из нескольких возможных алхимических путей для приобретения души (Философского камня), а именно длинный, влажный, женский путь, дящийся при удачном стечении обстоятельств около года, при неудачном — около трёх лет. Сопоставляя сказки Андерсена с ранним, фактически ещё досоветским по стилистике рассказом Вениамина Каверина<sup>1</sup>, «Пятый странник», можно обнаружить некоторую близость эзотерической подкладки этих произведений. В «Пятом страннике» речь идёт о том, как странная четвёрка — шарлатан, пытающийся найти золото в ослином помёте, схоласт, ищущий душу для созданного им гомункула, доктор Фауст, жаждущий обрести философский камень и прозрачный сын стекольщика, чья задача — отыскать осязаемое ничто, а также упоминаемый в предисловии его автор — голем, созданный из глины, путешествуют по Германии. Это мистическое путешествие оканчивается тем, что четверо попадают в ад, а пятый продолжает путь. Обратим внимание на схоласта, ищущего средство для оживления своего гомункула и не останавливающегося

<sup>1</sup> Советский писатель, член литературной группы «Серрапионовы братья», автор романа «Два капитана». Его ранний рассказ проникнут духом эзотерики Серебряного века.

ради этого ни перед какой ценой. «— Гомункулос, — с задумчивостью повторил шарлатан, — не могу ли, я сударь, попросить вас показать мне вашего Гомункулоса? — Вот он, — сказал схоласт и вынул колбу из заднего кармана тоги. Точно: за тонкой стенкой стекла, в какой-то прозрачной жидкости плавал маленький, голеный человечек с закрытыми глазами и с полной безмятежностью во всех органах тела. Шарлатан взял его в руки, разглядел и с осторожностью поставил на стол» [Каверин].

Поразительна привязанность схоласта к маленькому человечку, ради оживления которого он совершает убийство и попадает в ад. Любовь к крошке мы видим и в Дюймовочке, где бездетная женщина не может надыхаться на свою маленькую дочку. Но эта девочка мала не так, как карлики, не так, как люди небольшого роста. Дюймовочка — иное существо, отличное от человека, так же, как и Русалочка, и тоже не выдуманное Андерсеном, а взятое из алхимического фольклора. Парацельс был первым, кто опубликовал подробную «инструкцию» по созданию гомункула в своём трактате «О природе вещей»: «Если сперму, заключенную в плотно запечатанную бутылку, поместить в лошадиный навоз приблизительно на 40 дней и надлежащим образом «намагнетизировать», она может начать жить и двигаться. По истечении этого времени субстанция приобретает форму и черты человеческого существа, однако будет прозрачной и бестелесной. Если теперь его еще 40 недель искусственно питать и держать при этом в лошадином навозе при неизменной температуре, оно вырастет в человеческое дитя...»<sup>2</sup> Подобный рецепт по выращиванию гомункула Андриши мы находим и в современной прозе, например в повести Валерии Нарбиковой «Около Эколо».

Андерсен даёт свой, «детский», рецепт создания гомункула для утешения одинокой женщины, которой «страх как хотелось иметь ребёночка, да где его взять?» [Андерсен, 2008, с. 57] Место спермы, человеческого семени в его тексте занимает растительное семя, ячменное зерно, место навоза — земля, место алхимической колбы — «большой чудесный цветок вроде тюльпана» [Там же], чьи лепестки были плотно сжаты, как у ещё не распутившегося бутона. Отмечается, что получившаяся в результате посева ячменного зёрнышка Дюймовочка прелестно поёт, а не постоянно кричит, как один из видов гомункулов, созданных из корня мандрагоры — альраунов [Горалик, 2000]. Она обладает некоторой автономностью передвижения, хотя до конца и не очевидной. В доме у приёмной матери Дюймовочка

<sup>2</sup> Цит по [Мельников, 2000].



плавает в тарелке на лепестке тюльпана вместо лодки, жаба хватается её и сажает на лист кувшинки, мышь практически заточает под землёй и, если бы не спасённая девочкой ласточка, Дюймовочка переселилась бы в нору крота, откуда, по её представлению, совсем не было выхода. К своему будущему мужу, королю эльфов, Дюймовочка попадает на крыльях ласточки, причём птица вначале сама выбирает подходящий цветок и только затем опускает туда крошку, которая перестаёт быть привязанной к новому месту обитания, получая в награду за пережитые страдания стрекозиные крылья, позволяющие перелетать с одного растения на другое. Муж Дюймовочки поразительно напоминает гомункула: «В самой чашечке цветка сидел маленький человечек, беленький и прозрачный, точно хрустальный» [Андерсен, 2008, с. 67]. Однако, принц был крылат, что заставляет нас вспомнить о мечте Русалочки, то есть о желании обрести бессмертную душу. Она идёт на значительные жертвы и риски из-за этой мечты. Дюймовочка получает и замужество, и крылья, становясь из гомункула бабочкой — олицетворением души. В целом их путь похож: странствия по трём стихиям — водной, земной и воздушной, и конечная цель — превращение, в апулеевском смысле этого слова.

Странствия Дюймовочки и Русалочки — это скитания Психеи в поисках Амура. В каждой из этих сказок есть отдельные мотивы из вставной новеллы «Золотого осла» Апулея, посвящённой Амуру и Психее. Русалочка любит принца, веселящимся на корабле, после чего корабль тонет, и она еле успевает его спасти. Психее запрещено видеть своего супруга Амура, и после того, как она нарушает табу на наблюдение, её разлучают с любимым. Русалочка и Психея идут на сознательные жертвы, пытаясь обрести возлюбленных. Психея выполняет сложные задания Венеры, матери Амура, среди которых — спуск в ад за частицей красоты Персефоны. Аналогом Венеры для Русалочки выступает морская ведьма, чьим советам и указаниям она следует, для Дюймовочки это жаба и мышь, стремящиеся выдать девочку замуж, от которых она бежит, уподобляясь Психее в её ипостаси «беглой рабыни» и «скрывшейся служанки Венеры» [Ковалева, 2005].

Дюймовочка, находясь в подземном доме у мыши, боится выйти замуж за крота, мотивируя это тем, что больше никогда не увидит солнца. Крот богат и мудр, как Аид, он никогда не выходит на свет и пинает ногой мёртвую, как ему показалось, ласточку. Благодаря усилиям Дюймовочки ласточка оживает, и в день намеченной свадьбы с неприятным кротом уносит крошку в тёплые края.

Связь ласточки и Дюймовочки в образе Психеи прослеживается в нескольких важных для русского Серебряного века стихотворениях.

Лирическая героиня Марины Цветаевой восклицает: «Возлюбленный! Ужель не узнаёшь? / Я ласточка твоя — Психея!» [Цветаева, 1994–1995, т. I, с. 394] У Осипа Мандельштама мы находим почти буквальную отсылку к эпизоду с кротом, пинающим ласточку: «То вдруг прокинется безумной Антигоной, / То мёртвой ласточкой бросается к ногам» [Мандельштам, 1990, т. I, с. 146]. Вслед за Ириной Ковалёвой, создавшей блестящую статью об истоках мандельштамовской «Ласточки» [Ковалева, 2005], мы склонны полагать, что безумная Антигона дана нам здесь в процессе сопровождения слепого Эдипа, а не в какой-либо другой период. Тогда слепой крот, желающий жениться на Дюймовочке, приобретает черты Эдипа-путника, Дюймовочка — его дочери, а ласточка — души, попавшей в Аид, но сумевшей вернуться обратно. Заметим, что ласточка в греко-римской традиции посвящена Венере (Афродите), в этом смысле её помощь Дюймовочке-Психее не случайна, но говорит об амбивалентности богини-покровительницы любви, препятствующей героине и помогающей её инициации.

В целом можно сказать, что истории путешествий Дюймовочки и Русалочки носят инициационный характер, недаром они связаны со вставной новеллой из «Золотого осла», чей герой — заведомый грешник и распутник, наказанный и прощённый Великой богиней в образе Изиды. Речь в них идёт о базовой, половой инициации, после которой возможны следующие ступени посвящения. Эту инициацию проходит большинство людей, и рассказ о ней понятен многим, в отличие от свидетельств глубинного мистериального опыта. Схождение души в аид и возвращение её обратно (случай с Дюймовочкой) и обретения бессмертной сущности (казус с Русалочкой) — главные вопросы той эзотерической традиции, которая восходит к мистериям Деметры и Персефоны и прослеживается во всей истории культуры Европы вплоть до нашего времени.

Обращение к базовой инициации там, где речь идёт о сакральном тексте, для Андерсена естественно. Ведь принято считать, что он, как и Николай Гоголь, умер девственником. Общее между двумя гениями и то, что оба боялись быть похороненными заживо. Андерсен, засыпая, оставлял на прикроватной тумбочке записку, в которой говорилось, что он спит, а не умер. Согласно распространенному мнению, Гоголь постоянно впадал в трансовые состояния и в одном из них, не успев прийти в себя, был похоронен. Андерсен не известен нам в качестве мистика, но такие сексуальные особенности, как невозможность лишиться невинности, андрогинизм (в сферу его интересов входили не только женщины), а также странная боязнь быть похороненным заживо говорят «за» это предположение.

Но главное — это сами сказки Андерсена, в которых мы можем найти удивительные алхимические рецепты. К примеру, финал сказки «Стойкий оловянный солдатик» при определённом угле зрения приобретает эзотерический смысл: «Вдруг один из мальчиков схватил оловянного солдатика и ни с того ни с сего швырнул его прямо в печку... Оловянный солдатик стоял охваченный пламенем. Ему было ужасно жарко, от огня или от любви — он и сам не знал... Он смотрел на танцовщицу, она на него, и он чувствовал, что тает, но все еще держался стойко, с ружьем на плече. Вдруг дверь в комнате распахнулась, ветер подхватил танцовщицу, и она, как селфида, порхнула прямо в печку к оловянному солдатiku, вспыхнула разом, и — конец! А оловянный солдатик растаял и сплавился в комочек. На другой день горничная выбирала из печки золу и нашла его в виде маленького оловянного сердечка; от танцовщицы же осталась одна розетка, да и та вся обгорела и почернела, как уголь» [Андерсен, 2008, с. 105–106].

Обратим внимание на сравнение танцовщицы с селфидой. В наше время это больше похоже на комплимент в адрес молодой и стройной девушки. Однако, данное слово Парацельс ввёл в алхимический лексикон для обозначения одного из элементарей — то есть существ, обитающих в четырёх стихиях — духов земли (хтонов), воды (ундин-нереид), воздуха (селфид) и огня (саламандр).

Селфиды живут в цветах и летают с помощью стрекозиных крыльев, таким образом, танцовщица в финале сказки уподобляется Дюймовочке-селфиде. Заметим, что во всех трёх сказках в самом конце женские персонажи становятся духами воздуха, алхимическими элементарями. Оловянный солдатик превращается после сгорания в маленькое сердечко, от него больше ничего не остаётся. Но этот конечный результат, вероятно, соответствует долгому путешествию солдата, включающему в себя козни «буки», плавание в рыбе, счастливое освобождение и физическое соединение с возлюбленной в жару алхимической печи.

Солдат и танцовщица, сгорая в атаноре, являют собой традиционную алхимическую пару, заключённую в печь и сгорающую в огне для того, чтобы образовалось новое вещество. Это — не что иное, как «химическая свадьба», соитие белой королевы и красного короля, сестры и брата, Луны и Солнца, Коровы и Быка. Или же Гермафродита и Салмакиды — нимфы, влюблённой в прекрасного юношу и слившейся с ним в одно тело.

Оловянный солдатик (олово — один из шести основных металлов в лаборатории алхимика, металл Юпитера), стремящийся соединиться с

прекрасной бумажной барышней, заставляет вспомнить и об истории Гермафродита, и об андрогинности в алхимической практике.

Ведь он восклицает: «Вот была бы мне жена!» [Андерсен, 2008, с. 102–103], обращая внимание на то, что девушка, как и он, однонога. Это обман зрения, танцовщица лишь слишком высоко подняла свою вторую ногу. Однако то, что в его представлении у них всего две ноги на двоих, заставляет вспомнить об истории разделения первоначального андрогинного существа на пары и нестерпимом желании этим парам соединиться вновь, впервые приведенной Платоном в диалоге «Пир».

В алхимии роль представления об андрогине достаточно велика. Так, современный исследователь алхимии А. Нестеров считает, что «...цель алхимии — приведение в равновесие композиции четырех элементов путем *conjunctio oppositorum*, слияния “мужского” и “женского” начал в алхимического андрогина» [Нестеров]. Переплавляясь в печи, оловянный солдатик и бумажная танцовщица объединяются, создавая нечто вроде Философского камня. Маленькое оловянное сердечко, оставшееся от солдата, напоминает искомый предмет алхимиков тем, что остаётся целостным после воздействия огня. Ведь «Философский Камень — некая загадочная субстанция, названная “каменем” не в силу своей плотности, а в силу того, что она неразрушима огнем» [Там же]. Также его называли герметический андрогин, *Rebis*, «двойная сущность» [Элиаде].

Сказки, знакомые всем нам с детства, оказывается, можно расшифровывать с помощью алхимической понятийной системы. При прочтении в зрелом возрасте мы можем увидеть в них отсылки к древнегреческим мифам, эзотерическим доктринам и разнообразным философским системам. Ханс Андерсен был не единственным детским писателем, в творчестве которого большую роль играет малая традиция европейской культуры. И это неслучайно. Ведь мистики, эзотерики, носители тайного знания не только тянутся к архаическому началу, ещё не подавленному в детях, но и пытаются через новое поколение влиять на будущее. То, что малая традиция выжила, оставаясь тайной на протяжении столетий — итог её предусмотрительного взгляда вперёд, внимания к детям. Рациональный взгляд на мир, который даёт среднее образование, таким образом, балансируется мистицизмом, идущим от сказок и детских книг. Сочетая в себе эмоциональность и разумность, ребёнок получает шанс вырасти гармоничной личностью, способной выбирать разные типы реакций на мир, от архаической до современной.

## II. Мэри Поппинс как великая богиня

Хелен Линдон Гофф (так при рождении звали Памелу Треверс) родилась в Австралии в ирландской семье, в 17 лет стала актрисой бродячего театра и сыграла во всех пьесах Шекспира<sup>3</sup>. Она настолько была очарована Ирландией, что на наш взгляд, пыталась сделать то же, что Роберт Грейвс в науке, то есть участвовала в процессе, разворачивавшемся в начале второй половины XX века, который можно обозначить как «возвращение Великой Богини». В этом ей во многом помогал ирландский поэт-мистик Джордж Рассел, с которым Памела Треверс знакомится вскоре после переезда в Англию, в 1925 году. Именно Рассел побуждал свою юную подругу написать книгу «про ведьму».

Вместе со своим другом и соотечественником, ирландским поэтом и практикующим магом, лауреатом Нобелевской премии по литературе, Уильямом Батлером Йетсом, Джордж Рассел входил в несколько эзотерических орденов. На правах старшего друга он опекал первые опыты Треверс в стихосложении и показывал их Йейтсу. Затем передавал благожелательные отзывы мэтра. Считается, что особый интерес к мифологии и поэзии, составляющий стержень творчества Памелы Треверс, она переняла именно от Рассела. Однако, если мы взглянем на наиболее известный и тиражируемый портрет писательницы в образе музы Титании из пьесы Уильма Шекспира «Сон в летнюю ночь» времен ее актерской карьеры, то увидим на этой фотографии и поэзию, и магию, и все то, что позднее обнаружится в образе Мэри Поппинс. Джордж Рассел был известен под псевдонимом АЕ, который был образован от первых двух букв английского слова «АЕОН» и обозначал в публичном пространстве интерес Рассела к гностической космогонии. Этот мистик был тем безусловным авторитетом для Памелы (в детстве которой не было ни одной австралийской, а лишь ирландские книжки и сказки), что подвиг ее к написанию шедевра. Памела Треверс дружила и с Альфредом Орейджем, издателем эзотерического журнала «New Age», что привело к знакомству с Георгием Гурджиевым в 1938 году. Позднее Треверс стала преподавать учение Гурджиева в мистических кружках на протяжении нескольких десятилетий. У автора одной из самых известных детских книжек никогда не было своих детей. В возрасте около 40 лет она усыновила двоюродного внука своей большой и неразделенной любви — Камиллуса, у которого был брат-близнец. Писательница скрывала от ребенка его

<sup>3</sup> См. самую лучшую и полную биографию Памелы Треверс: [Lawson, 2010].

происхождение до тех пор, пока братья не встретились в одном из баров и не поняли, кем они друг другу приходятся. Характерно, что близнецы присутствуют и в мире Мэри Поппинс и являются одними из немногих действующих лиц, способных вести полноценный диалог с няней-ведьмой. Да и то только до того времени, пока им не исполнится год. Со всеми остальными в семье Бэнксов Мэри Поппинс практически не разговаривает, особенно со взрослыми. Дети же — Джейн и Майкл Бэнксы — которым около 5–6 лет, общаются с ней во сне, в ночное время, в измененном состоянии сознания.

Столкновение с Мэри Поппинс — это столкновение с нуминозным. Она появляется из ниоткуда и уходит в никуда. Ее невозможно понять рационально, она избегает определений. Известно лишь, что она представляет собой само совершенство. Она одновременно пугает и восхищает, являясь и строгой няней и образцом (недостижимым) для подражания. То есть тем, чем и является нуминозное, согласно Рудольфу Отто и Карлу Густаву Юнгу — божественным началом, вызывающим переживания устрашающей и очаровывающей тайны.

В текстах о Мэри Поппинс идет речь о двух типах семей: обычной семье, представленной Бэнксами (фамилия возникла из того факта, что отец Хелен Линдон Гофф был банковским служащим) и семье богов, к которой принадлежит Мэри Поппинс. Здесь отчасти фигурирует гностическая антропология — деление на людей материальных, духовных и душевных. А что может быть более материальным, чем банковские служащие, и более духовным, чем няня, летающая с помощью ветра?

В божественную семью родственников Мэри Поппинс входит старушка Корри (возможно, Кора — Персефона), которая помнит начало мира, кузен Кобра (отсылка к египетским богам), мама Мэри, чей подружкой была подпрыгнувшая до Луны корова (архетип Хатхор) и др. Приведем цитату, подтверждающую наши слова. Из нее понятно, что миссис Корри относится к очень древним божествам, помнящим сотворение мира:

«— Вы, наверно, очень-очень старая, — сказала Джейн, завистливо вздыхая и думая, сможет ли она когда-нибудь запомнить то, что помнит миссис Корри.

Миссис Корри, закинув свою седую, головку, залилась визгливым смехом.

— Старая! — сказала она наконец. — По сравнению с моей бабушкой я просто цыплёнок. Вот она действительно старая женщина, если хотите. Но, конечно, и я кое-что повидала на своём веку! Помню, например, как создавался этот мир, — ведь я в ту пору была уже далеко

не девочка! Господи боже, ну и суматоха была тогда, доложу я вам!» [Трэверс, 2013, с. 55]

Зачем Мэри Поппинс приходит в семью Бэнксов, с которыми у нее нет ничего общего? Она учит детей тому, как быть богами. У Георгия Гурджиева был тезис о бессмертии, заключающийся в том, что надо развивать в себе высшие уровни бытия. На физическом уровне все смертны, на звездном — бессмертны в этой вселенной. Прочитируем отрывок из книги ученика Гурджиева, талантливого мистика П.Д. Успенского «В поисках чудесного»:

«На одной встрече, куда было приглашено довольно многой новых людей, ранее не слышавших Гурджиева, ему задали вопрос: “Бессмертен человек или нет?”

“Итак, вы спрашиваете, бессмертен человек или нет. Я отвечу: и да, и нет... [Если] у него есть только физическое тело; оно умирает, и от него ничего не остаётся. Оно состоит из земных материалов и после смерти возвращается в землю. Это — прах, и он возвращается в прах. Говорить о какого-то рода “бессмертии” для человека подобного сорта невозможно. Но если человек имеет второе тело (он начертил второе тело напротив планет), это второе тело состоит из материала мира планет и может пережить смерть физического тела; второе тело не бессмертно в полном смысле слова, потому что спустя определённый промежуток времени тоже умирает; тем не менее, оно не умирает вместе с физическим телом. Если у человека есть третье тело (он поместил третье тело на диаграмме напротив Солнца), оно состоит из материала Солнца и может существовать после смерти “астрального тела”.

Четвёртое тело состоит из материала звёздного мира, т.е. из такого материала, который не принадлежит исключительно Солнечной системе; и потому, если оно кристаллизовалось в пределах этой системы, внутри неё нет ничего, что могло бы разрушить такое тело. Это означает, что человек, обладающий четвёртым телом, бессмертен в пределах Солнечной системы”» [Успенский, 1992].

Возможно, именно из этого отрывка Памела Треверс, верная ученица Георгия Гурджиева, и взяла такое обилие звезд в своих книгах о Мэри Поппинс. Самым ярким примером, несомненно, является корова, которая танцевала из-за того, что на рог ей упала звезда. Этому воплощению древнеегипетской богини танцев и веселья Хатхор, изображавшейся либо в виде коровы, либо женщины с коровьими рогами, либо в головном уборе, напоминающем рога, помогает мать Мэри Поппинс. Да и сам Гурджиев называл себя ни более и не менее как «учителем танцев», что связано с древним суфийским представлением о танце как о божественном кружении. Возможно, поэтому

корова из истории про Мэри Поппинс так расстроилась, когда прекратила танцевать — она утратила мистическую связь с божественным началом.

Изначально Хатхор воздавали почести как той, что произвела на свет солнце. Сравним с похожими на тысячи маленьких солнц одуванчиками, среди которых пасется корова из текста про Мэри Поппинс вместе со своим теленком. Хотя Треверс и не сравнивает одуванчиков с солнцами, они у нее — маленькие солдаты. Млечный путь воспринимался древними египтянами как пролитое молоко небесной коровы, прародительницы мироздания. Луна или месяц — это ее рога, ее корона. Здесь образ Хатхор сливается с образом богини Исиды, более современные интерпретации коего мы видим в картах таро («Верховная жрица» в головном уборе Хатхор).

«Рыжая Корова набрала воздуха — и прыгнула. Вот это был прыжок! Земля сразу оказалась далеко-далеко внизу, фигуры Короля и придворных становились всё меньше и меньше и наконец совсем исчезли. А Корова взлетала в небо всё выше и выше; звёзды пронеслись мимо неё, словно большие золотые тарелки, и вот её ослепил яркий свет, и она почувствовала, что её коснулись холодные лунные лучи. Корова зажмурилась, пролетая над луной, и, миновав полосу слепящего сияния, она наклонила голову к земле и ощутила, что звезда соскользнула с её рога. С громом и звоном покатились звезда по небу.

А когда она исчезла во тьме, Корова показало, что до неё донеслись чудесные звучные аккорды удивительной небесной музыки...

И в следующий миг Рыжая Корова снова опустилась на землю. К своему большому удивлению, она обнаружила, что находится не в королевском саду, а на своём родном лугу!

И главное — она перестала танцевать!

Ноги её ступали важно и уверенно, как и полагается ногам всякой уважающей себя коровы. Степенной, неспешной походкой она прошла по лугу навстречу Рыжей Тёлке, по дороге обезглавливая своих золотоволосых солдатиков» [Треверс, 2013, с. 40].

Обратим внимание на несколько важных моментов в этом отрывке: во-первых, корова путешествует в космическом пространстве, ее окружают луна и звезды, что соотносит ее с богиней плодородия, являющейся в образе небесной коровы. Во-вторых, она слышит чудесную музыку, которая раньше называлась «музыкой сфер», то есть существует в пространстве нуминозного. В-третьих, эта корова властвует над людьми (довольно страшное сравнение поедаемых ею и раздавливаемых одуванчиков с солдатами). Очевидно, что эта корова — суще-



ство божественное и родственное Мэри Поппинс в ее божественной безжалостности, скрытой за маской материнской фигуры или фигуры прелестной воспитательницы.

Солярная, астральная и лунарная символика — важная часть космоса Мэри Поппинс. Своего апогея древние религиозные представления, связанные с Богиней матерью, достигают в главе о дне рождения в зоопарке. Вообще зоопарк сам по себе отвечает представлениям гностиков о материальной тюрьме этого мира. Зоопарк — и есть тюрьма материи. То, что все в этот день перевернуто и звери занимаются кормлением людей, которые сидят в клетках, отвечает гностическим представлениям о мире как о тюрьме, о теле — как о темнице божественной искры, исходящей из плеромы и стремящейся к ней — плероме, божественной полноте, иному миру.

«Очковый Змей улыбнулся длинной, неспешной, таинственной улыбкой и повернулся к Мэри Поппинс.

— Кузина... — начал он, присвистывая.

— Она правда его кузина? — спросил Майкл.

— Правда, двоюродная сестра по материнской линии, — опять прошептал Бурый Медведь, — и он сегодня преподнесет ей царский подарок.

— Кузина, — опять просвистел Очковый Змей, — твой День рождения так давно не совпадал с Полнолунием, и мы так долго не могли отпраздновать его так, как празднуем сегодня. У меня было время обдумать, что тебе подарить, дорогая кузина. И я принял решение... — он умолк, и в террариуме было слышно только, как много-много змей одновременно затаили дыхание, — подарить тебе, — продолжал Царь джунглей, — одну из моих кож» [Треверс].

Мы видим, что кузен Змей подчеркивает несколько раз важность того факта, что день рождения Мэри Поппинс падает на полнолуние. Это позволяет отнести Мэри к одной из астральных богинь, чьи дни рождения праздновались на протяжении тысячелетий именно по полнолуниям.

Примечательно, что Мэри Поппинс в каждой главе смотрится в зеркало или в зеркальные поверхности — пуговицы полицейского или витрину магазина, где ее отражение растранивается (то есть приходит в соответствие с образом тройственной лунной богини). Зеркало является свидетелем неоспоримой красоты и привлекательности Мэри Поппинс, строго связанной с ее ужасающим детей характером, то есть с проявлением двух сторон нуминозности — ужаса и красоты.

Мэри Поппинс глядится в зеркало, подтверждая каждый раз свою божественную природу, сущность Венеры — богини любви и красоты,

одним из атрибутом которой было зеркало. Зеркало стало в конечном счете и астрологическим символом этой планеты. Венера, кстати, выполняла в древности функции богини, связанной со смертью и подземным миром, психопомпа. Так, римский поэт Тибулл (54–19 до н.э.) упоминал, что именно Венера в качестве психопомпа проводила его на Елисейские поля [Wypustek, 2012, p. 124].

А зеркало можно найти в погребальных захоронениях многих народов древности. Причем, если грабители разоряли могилу, то единственный предмет, который они оставляли — было зеркало, связывающее этот мир с миром иным, миром духов, богов и предков. Глядясь в зеркало, Мэри Поппинс утверждает в своей божественной природе Иштар, Астарты, Венеры и связывается со своей семьей, состоящей из вечных богов.

С психоаналитической точки зрения, можно сказать, что героиня проходит стадию зеркала — термин, введенный Жаком Лаканом. В докладе на XIV-м международном психоаналитическом конгрессе (Мариенбад), Лакан говорил о стадии зеркала как о характерной ступени развития младенца от полугодия до полутора лет. Кстати, именно в этом возрасте находятся близнецы, когда в семью Бэнксов попадает Мэри Поппинс и именно они легко находят с ней общий язык (хотя и не умеют говорить). Здесь Памела Треверс показывает нам, что младенческая довербальность близка языческим богам, имевшим дело с первобытными людьми, практически не умевшими говорить, знавшими несколько сотен слов<sup>4</sup>. Здесь стадия развития ребенка близка стадии развития человечества, на которой появляются Великие боги-матери.

И еще один момент, связанный с главным местом действия основного повествования — домом №17 по Вишневому переулку, где живет семья Бэнксов. Сделаем смелое предположение: а не имела ли в виду автор Семнадцатый аркан Таро, на котором обычно изображена обнаженная девушка? Над ее головой мы видим семь звезд, одна из которых крупнее других. Это Иштар или Астарта. Прекрасное создание держит в своих руках два кувшина и льет воду из них в реку и на землю, соединяя разные стихии. Такова и Мэри Поппинс, что прилетает с Восточным ветром и живет в соответствии с лунными и солнечными циклами. К сожалению, достаточно трудно проследить, каким именно поворотным точкам в колесе языческих праздников соответствуют

<sup>4</sup> См. монографию [Андреев, 1986, с. 3], в которой Андреевым выдвигается гипотеза о существовании бореального языка (15–10 тыс. до н.э.), содержащего в себе 203 корневых биконсонантных слова.

приходы и уходы Мэри Поппинс, ее посещение разных родственников. Связано это с тем, что Памела Треверс выросла в Австралии, а книги писала в Великобритании. Для нас очень трудно понять, идет ли в тексте речь о весне или осени, описания сезонов сбиты, размыты. Но в том, что такое соответствие можно будет найти — мы абсолютно уверены. Но это уже — тема дальнейшего исследования.

Итак, мы видим, как в детской книжке находят отражения древние мифы, личные переживания автора, а главное — вспышка радости от столкновения с нуминозным. Памела Треверс в своей жизни была знакома со многими мистиками, с великими учителями — Уильямом Батлером Йейтсом, Джорджем Расселом, Георгием Гурджиевым. Во многом из своего опыта она и вывела на свет эту странную няню, которая на самом деле не является няней, а является чем-то средним между древней лунарной богиней и учителем философии. Говоря о Мэри Поппинс, мы скорее сравним ее воздействие на детей с майевтикой Сократа, то есть искусством повивальной бабки, или методом наводящих вопросов, позволяющих выявить истину, уже сокрытую внутри человека. Потому что Мэри Поппинс не дает ответы. Подобно Сократу как персонажу диалогов Платона, она ставит вопросы. А в каждом правильно поставленном вопросе уже содержится истина, подобно тому, как джин заключен в волшебном сосуде.

### **III. Советский джинн царя Соломона**

Любой, рождённый в СССР или на постсоветском пространстве человек, легко ответит на два вопроса — кто такой старик Хоттабыч, и сколько лет было его другу — мальчику Вольке. Хоттабыч — это добрый джинн; мальчик, вызволивший его из кувшина, — младшеклассник, как его и рисуют на обложках художники-иллюстраторы... Ничего подобного! Хоттабыч — дух не добрый, а злой, по меньшей мере мятежный, Вольке же идёт четырнадцатый год. И история эта не о внезапно свалившейся удаче, а об инициации, которую проходит избранный, о соблазнах, которых он избегает, и о том, что Учитель и Ученик связаны невидимой нитью и всё равно найдут друг друга, какие бы немислимые расстояния и временные промежутки их не разделяли. Эта книга о том, что мистериальная традиция никогда не прерывается, и даже в самой бездне коммунистического ада неопит найдёт того, кто сделает из него посвящённого.

Судя по текстам, оставшимся от советского фантаста Лазаря Лагина, он был не так уж и прост. Наиболее уместно его было бы срав-

нить с героем романа Михаила Елизарова «Библиотекарь»<sup>5</sup> писателем Дмитрием Громовым, чьи книги после смерти автора обнаружили свой мистический смысл и стали оказывать необыкновенное воздействие на читателей. Например, в фантастическом романе «Патент АВ» Лазарь Лагин постоянно обращается к понимающему читателю между строк. Герой этого романа, доктор Стифен Попф, изобретший «Эликсир Береники», влияющий на рост живых существ, признаётся жене: «Твой муж волшебник, маг, колдун, повелитель стихий!» [Лагин, 2003, с. 23] Во все времена, а особенно во времена тоталитарных режимов людям, хотевшим донести до читателей свои мысли, проще было уходить в иносказательные жанры вроде детской литературы и фантастики. Лазарь Лагин работал в обоих этих жанрах, и до нашего времени дошли его оригинальные, полные мистических идей и сложных историко-культурных аллюзий тексты. В данной статье мы обратимся к детской сказке «Старик Хоттабыч», но, безусловно, романы Лагина ещё ждут своего внимательного исследователя.

«Знай же, о недостойный юнец, что я один из джиннов, послушавшихся Сулеймана ибн Дауда — мир с ними обоими! И Сулейман прислал своего визиря Асафа ибн Барахию, и тот привёл меня насильно, ведя меня в унижении, против моей воли. Он поставил меня перед Сулейманом, и Сулейман, увидев меня, призвал против меня на помощь Аллаха и предложил мне принять его веру и войти под его власть, но я отказался. И тогда он велел принести этот кувшин и заточил меня в нём»<sup>6</sup>, — повествует о своей судьбе брат Хоттабыча, Омар Юсуф. Эти два джинна были заключены в медном (Омар Юсуф) и глиняном (Гассан Абдуррахман) сосудах и брошены в море и в реку. Не объяснено, правда, каким образом сосуд с Гассаном оказался в Москва-реке, где он был подобран советским школьником, а сосуд с Омаром на Северном Полюсе.

В истории Хоттабыча переплетается много мотивов. Начнём со сказок «Тысяча и одна ночь», чей первый перевод с арабского на русский выполнил Михаил Салье. Восемь томов сказок вышли в издательстве Academia в 1929–1939 годах, причём первые семь — до выхода в свет «Старика Хоттабыча». О некоторых параллелях между этими двумя произведениями стоит сказать особо. В речи Старика Хоттабыча встречаются откровенные отсылки к этим сказкам, например:

<sup>5</sup> Подробнее см. [Дайс, 2012].

<sup>6</sup> В угоду советской цензуре Лазарь Лагин вынужден был переделать первоначальный текст своей повести. Мы пользуемся первым вариантом, вышедшим в 1938 году.

«И случилась со мной — апчхи! — удивительная история, которая, будь она написана иглами в уголках глаз, послужила бы назиданием для поучающихся. Я, несчастный джинн, послушался Сулеймана ибн Дауда — мир с ними обоими! — я и брат мой Омар Хоттабович» [Лагин, 2001, с. 6–7]. Один из фрагментов-первоисточников в «Тысяче и одной ночи»: «Клянусь Аллахом, о брат мой, твоя честность истинно велика, и рассказ твой изумителен, и будь он даже написан иглами в уголках глаза, он послужил бы назиданием для поучающихся!» [Книга тысячи и одной ночи, 1958, т. I, с. 25]

Сюжетное сходство заключается в использовании Лазарем Лагиным «Сказки о рыбаке» из «Тысяча и одной ночи», в которой бедный рыбак вытаскивает из моря медный кувшин с горлышком, запечатанным свинцом, «на котором был оттиск перстня господина нашего Сулеймана ибн Дауда, — мир с ними обоими» [Там же, с. 40]. В примечании к сказке говорится о том, что речь идёт о Соломоне, сыне Давидове — одном из любимых героев мусульманской повествовательной литературы. «На перстне Сулеймана, по преданию, было вырезано так называемое величайшее из девяноста девяти имён Аллаха, знание которого будто бы давало ему власть над джиннами, птицами и ветрами» [Там же].

То есть простой советский подросток Волька выступает здесь в роли бедного рыбака, в сети которого попался кувшин с джинном, запечатанным в нём печатью царя Соломона. Момент находки подаётся Лагиным как достаточно тривиальный: «Волька наплавался и нырялся до того, что буквально посинел. Тогда он стал вылезать на берег. Он уже совсем было вылез из воды, но передумал и решил ещё раз нырнуть в ласковую прозрачную воду, до дна пронизанную ярким полуденным солнцем. И вот в тот самый момент, когда он уже собирался подняться на поверхность, его рука вдруг нащупала на дне реки какой-то продолговатый предмет. Волька схватил его и вынырнул у самого берега. В его руках была склизкая, замшелая глиняная бутылка очень странной формы. Горлышко было наглухо замазано каким-то смолистым веществом, на котором было выдавлено что-то отдалённо напоминавшее печать» [Лагин, 2001, с. 5].

Этот момент столкновения с тайным, сокрытым, очень важен. Обычный на первый взгляд подросток находит сосуд с джинном. И думает, что там — клад, который он непременно сдаст в милицию. А единственный его наградой станет упоминание в газете о том, что «Володя Костыльков — прекрасный ныряльщик» [Там же].

Надо сказать, что и до Лагина были попытки привнести в современность эту арабскую сказку. Так, викторианский писатель-фантаст

Томас Энсти Гатри, писавший под псевдонимом «Ф. Энсти», издаёт в 1900 году повесть «Медный кувшин», главный герой которой — молодой лондонский архитектор, ещё не получивший ни одного заказа и не построивший ни одного здания. Дочь писателя, Наталья Лагина, вспоминала об этом так: «Отец, иронически усмехаясь, говорил, что начитался сказок «Тысяча и одна ночь», потом его обуяли фантазии, а позже ему попала на глаза какая-то древняя английская баллада “Медный кувшин”» [Козлова].

Гораций (так зовут нашего архитектора) работает помощником своего более удачливого товарища, хочет жениться на прелестной молодой особе, чей отец, профессор-востоковед, однажды посылает его на аукцион, где ухажеру удаётся купить лишь старый медный кувшин. В этом сосуде он обнаруживает Факраша-эль-Аамаша, одного из Зелёных джиннов [Энсти]. Свой проступок, повлекший гнев царя Соломона, джинн описывает так: «У меня была родственница, Бидия-эль-Джемаль, которая обладала несравненной красотой и многообразными совершенствами. И так как она, хотя и джиннья, принадлежала к числу верных, то я отправил послов к Сулейману Великому, сыну Дауда, которому предложил её в супруги. Но некий Джарджарис, сын Реджмуса, сына Ибрагима — да будет он проклят навеки! — благоклонно отнёсся к девице и, тайно пойдя к Сулейману, убедил его, что я готовлю царю коварную западню на его погибель... случилось, что Сулейман — мир ему! — внял голосу Джарджариса и отказался от девушки. Более того, он повелел схватить меня, заключить в медный сосуд и бросить в море Эль-Каркар, чтобы я там оставался до Дня Страшного Суда» [Там же].

Тема свадьбы Соломона возникает здесь не случайно, а в связи с известным эзотерическим сюжетом о его сватовстве к царице Савской, играющим особую роль в масонской мифологии. История царицы Савской известна нам по священной эфиопской книге «Кебра Негаст», Корану, Библии и еврейским преданиям. Отдельные частности варьируются, но в целом суть такова: властительница богатой страны, где было много золота и драгоценностей, захотела получить мудрость царя Соломона и отправилась с визитом в Иерусалим. Там, пройдя несколько испытаний, она заключила брак с царем и впоследствии родила от него сына Менелика, последний известный потомок которого — эфиопский император Хайле Селассие I (1892–1975).

С приездом царицы Савской к царю Соломону связано множество исторических анекдотов, в частности о том, что желая проверить, волосатые ли у его возлюбленной ноги и заканчиваются ли они ослиными копытами, Соломон заставил царицу пройти до своего трона по

стеклу, которая та приняла за воду. Подняв юбки, чтобы не замочить их, царица открыла то, что тщательно скрывала, а именно свою демоническую природу (согласно легендам, она происходила от демонессы Лилит, в арабской литературе её мать была из джиннов). Таким образом становятся понятными несколько мотивов из повести Ф. Энсти «Медный кувшин». А именно, возникающее у джинна навязчивое желание женить главного героя, Горация, на одной из женщин-джиннов, а также то, что отца настоящей невесты Горация джинн превращает в осла. Характерна и профессия Горация, благодаря которой и следует задуматься о масонском измерении этой сказочной повести. В масонской космогонии Бога называют «Великий Архитектор Вселенной», а легендарный первый мастер Хирам был архитектором Храма Соломона. Основатель мартинизма, масон Мартинес де Паскуалли считал Хирама предвестником Сына Божия как Великого Архитектора Новозаветной Церкви. А то обстоятельство, что кувшин в повести был медным (напомним, что Хоттабычу Лагина достался всего лишь глиняный кувшин), отсылает нас к медному озеру Хирама — оригинальному украшению Храма Соломона, которое он, по преданию, сделал.

Ф. Энсти как бы переносит события библейских времен в современную ему викторианскую Англию, показывая, что есть вечные темы, а есть преходящее, сиюминутное. Молодой архитектор, которого хотят женить на джинье (а по одной из легенд, Хирам также ухаживал за царицей Савской), воплощение масонского мастера с его добродетелями скромности и служения, всё-таки, несмотря на козни джинна, строит свой первый дом, о котором лондонский мэрговорит так: «...Рад видеть восходящую звезду и даже слышал, что дом, который вы построили моему старому приятелю, можно назвать дворцом, истинным чудом, сударь!» [Энсти] Но если сравнить эту повесть со «Стариком Хоттабычем», бросается в глаза одна деталь. Сказки «Тысячи и одной ночи» полны эротики, если не сказать разнузданного секса. Сама интрига закручивается из-за того, что двум царственным братьям изменили жены и один из них, Шахрияр, стал мстить за это всему женскому роду, получая девственниц на одну ночь и убивая их наутро, и в результате в городе не остаётся ни одной девственницы (самые умные убежали). Шахерезада — дочь визиря, последняя девственница, которую тот смог найти и которую чуть сам не убил заранее, предполагая, что она не протянет и нескольких часов. Но та, начитанная и умная девушка, стала рассказывать Шахрияру сказки, став первым известным в истории женщиной-психотерапевтом (сказки рассказывались на султанской кушетке и были во многом посвящены теме измены, от которой страдал Шахрияр).

Так вот, естественно, что транслируясь в другие эпохи и культуры, арабские сказки приносили свой эротический компонент. И если чего-то и хотел молодой архитектор с поэтическим именем Гораций, то это были две вещи: женитьба на любимой девушке и постройка здания по своему проекту. А удивительное свойство Вольки из «Старика Хоттабыча» заключается в том, что он ничего не хочет. Да, он младше Горация вдвое (Горацию — 28, Вольке — почти 14), однако и в этом возрасте подростки чего-то хотят. И как правило — даже очень сильно... Волька же выводит Хоттабыча из себя тем, что ему невозможно угодить, потому что у него не возникает желаний.

В психологическом плане такое отсутствие желаний соответствует глубокой депрессии, в социальном — развитому социализму. Но перед нами — 1937 год, и мальчик, которому не нужно ничего. Почему?

Попробуем проследить развитие событий. Что предшествовало находке глиняного кувшина, запечатанного печатью Соломона? Переезд. Семья Володи Костылькова переезжала на новую квартиру. В мифологическом смысле переезд равнозначен смерти или, по крайней мере, обряду инициации, воспринимаемому как символическая смерть ребёнка и превращение его во взрослого. Характерен диалог родителей Вольки, появляющийся на первой же странице этой повести: «— Нечего спешить, Алёша. Пусть ребёнок ещё немножко поспит — сегодня у него экзамен... — Ну что за чепуха! — ответил за перегородкой отец. — Парню уже тринадцать лет. Пускай встаёт и помогает складывать вещи. У него скоро борода расти начнёт, а ты всё: ребёнок, ребёнок» [Лагин, 2001, с. 1].

Совершенно очевидно, что герой предъявлен нам в стадии готовности к инициационному переходу из состояния детства во взрослое состояние, и этот момент маркируется связанными с инициацией жизненными событиями. Любой экзамен всегда инициация, любой переезд — это пробное путешествие в царство смерти. Кстати, перед экзаменом Волька идёт на речку, то есть совершает ритуальное очищение. В городских условиях сошла бы и ванна, но река вызывает у читателя образы, связанные с крещением; кроме того, в ней можно найти кувшин со стариком Хоттабычем.

И вот Волька, уже у себя дома, «дрожа от волнения, соскрёб печать с горлышка бутылки» [Там же, с. 6]. Понятно, отчего он дрожал — на этой печати, согласно объяснениям Хоттабыча, было оттиснуто величайшее из имён Аллаха, но читатель сказки этого не замечает, оставаясь в безопасном пространстве уютного детского мира, в то время как реальность, описываемая автором — это земля, по которой разгуливают древние демоны. Столкновение детского и демонического



всегда пугает. Насколько ребёнок, неопытный маг, в состоянии справиться с духом, заточённым в кувшин самим Соломоном? Радует одно: не каждый в состоянии найти такую бутылку, и здесь Волька уподобляется молодому королю Артуру, вытаскивающему из камня меч. Сам факт находки — свидетельство избранности героя, его готовности к совершению магических действий (магических, потому что Хоттабыч — дух, скорее даже демон).

Купание Вольки в Москва-реке, заметим здесь, параллельно купанию Ивана Безродного из «Мастера и Маргариты». Волька купается, скорее всего, на Кремлёвской набережной. Вообще, вся топография «Старика Хоттабыча» связана с районом Тверской улицы, Волька первые годы своей жизни проводит в Настасьинском переулке, знаменитом пышным, напоминающим дворец, зданием Ссудной казны (1913–1916) архитектора Б.М. Нилуса. Но купание поэта Безродного, хотя и близко по своей сути (это тоже ритуальное очищение перед совершением магических действий), в чём-то противоположно по описанию: «Помахав руками, чтобы остыть, Иван ласточкой кинулся в воду. Дух перехватило у него, до того холодна была вода, и мелькнула даже мысль, что не удастся, пожалуй, выскочить на поверхность. Однако выскочить удалось и, отдуваясь и фыркая, с круглыми от ужаса глазами, Иван Николаевич начал плавать в пахнущей нефтью чёрной воде меж изломанных зигзагов береговых фонарей» [Булгаков, 1966, с. 36]. Это ночное купание летом — примерно в километре-двух от того места, где мог купаться Волька, на Пречистенской набережной, но заметим, как отличается описание Лагина от того, что приводит Булгаков. Это примерно одно и то же время, конец 1930-х; понятно, что вода в центре Москвы уже довольно грязна. Более того, купаться вблизи Кремля было запрещено, но лагинская вода — это вода из детства (в Витебске писатель жил у реки), вода Булгакова пахнет нефтью, это чёрное крещение, единственно уместное в Евангелии от Воланда.

В обоих произведениях есть и внезапное путешествие к морю. В «Мастере и Маргарите» Степан Лиходеев мгновенно переносится из Москвы на берег Ялты. В «Старике Хоттабыче» мальчики и джинн оказываются на берегу Средиземного моря, в благословенной Италии. Судя по предположению Сергея Медведева, в Италии Хоттабыч оказался не просто так, а потому, что его прототипом был русский инженер-авиаконструктор итальянского происхождения барон Роберто Орос ди Баргини (Роберт Людвигович Баргини), работавший по заданию Иосифа Сталина и сконструировавший в частности самолёт, исчезающий из поля зрения при взлёте (чертежи не сохра-

нились)<sup>7</sup>. По мнению Сергея Медведева, барон Бартини, которого называли «русским Теслой», появившись в Москве в начале 1920-х гг., оказал немалое влияние на известных писателей, в том числе и на Михаила Булгакова с его образом Воланда, и на Лазаря Лагина. Ольга и Сергей Бузиновские пишут в своей книге «Тайна Воланда»: «Какие любопытные вещи скрываются в книгах нашего детства! Мало кто помнит, например, что в “Старике Хоттабыче” ковер-самолёт был “поставлен на поплавки” — перед полётом в Италию. Этой темой Бартини занимался в 1928–29 годах: он ставил на поплавки туполевский ТБ-1 и одновременно проектировал свой гидросамолёт МК-1. Переверните: WK-1. Именно так назвал свой “ковёр-гидросамолёт” Волька: ВК-1 — “Владимир Костыльков — первая модель”!» [Бузиновская, Бузиновский]

В образе Бартини сливаются воедино традиционные клише авантюриста, барона Мюнхгаузена, рассказывающего небылицы, серьёзного учёного, сумасшедшего профессора, Дон-Жуана и жертвы сталинского террора. Тем не менее, этот физик и философ, оставивший после себя сотни незавершённых проектов и десятки завершённых, в том числе и вертикально взлетающий самолёт-амфибию, напоминающий о ковре-самолёте из «Старика Хоттабыча», не мог не производить впечатления на современников. Кроме всего прочего, Бартини — автор концепции шести измерений времени и пространства, в рамках которой «Прошлое, настоящее и будущее — одно и то же... В этом смысле время похоже на дорогу: она не исчезает после того, как мы прошли по ней и не возникает сию секунду, открываясь за поворотом» [Там же]. В рамках этих представлений логично выглядят и джинн, вылезший из времён царя Соломона, и Воланд, видевший Иисуса. Если знакомство барона Бартини с известными советскими писателями будет каким-то образом подтверждено, перед нами откроется новая грань литературы XX века, в котором научная мысль оказывала влияние на художественные концепции.

Не только научная, но и библейская. Недаром в самом псевдониме «Лазарь Лагин» есть отсылка к истории о воскрешении Лазаря Иисусом. Имя Лазарь говорит само за себя, а в фамилии Лагин некоторые исследователи видят каббалистическую игру (число 33 записывается буквами «ламед» (30) и «гимел» (3) и читается — «лаг») [Король, 2007], говорящую нам о земной жизни Иисуса. Позволим себе не согласиться с версией М. Короля, который объясняет данный псевдоним, как зашифрованный возраст автора. В таком случае Лагин мог

<sup>7</sup> См. [Медведев, 2012, с. 47–57].

бы пользоваться им не более года. Возможно, кстати, что речь здесь вовсе не в возрасте, а, например, в 33-й ступени посвящения, высшей в масонстве. Автор, зашифровывающий свой градус, который уже не будет меняться — это более вероятно.

«...а потом отдал приказ джиннам, и они понесли нас и бросили брата моего в море, а меня — в реку, из которой ты, о благословенный спаситель мой <...> извлёк меня» [Лагин, 2001, с. 7]. Нам представляется, что совсем не случайно Хоттабыч называет Вольку «спасителем». В иудаизме так называют Мессию — идеального царя, который придёт в Конце времён и принесёт избавление. Он должен быть потомком царя Давида, происходить из рода Давидова или следовать духу его правления.

Волька в каком-то смысле выступает в роли Мессии последних времён. Ещё раз посмотрим на историческую ситуацию. 1937 год, разгар массовых репрессий, атеистическая страна. И в этой ситуации писатель-фантаст создаёт детскую сказку, в которой к на первый взгляд простому советскому мальчику попадает в руки древний дух. В этом сюжете много от традиционных историй, связанных с инициацией, прежде всего, истории Мерлина и короля Артура. Но отметим, что не только Хоттабыч учит мальчика, но и мальчик образует своего Учителя (под присмотром Вольки Хоттабыч выучивает «Букварь»). И мы замечаем, что Хоттабыч далеко не во всём осведомлён. Так, из-за него Волька проваливается в экзамене по географии, начиная нести полную чушь: «Горизонтом, о высокочтимый мой учитель <...> я осмелюсь назвать, с твоего позволения, ту грань, где хрустальный купол небес соприкасается с краем Земли» [Лагин, 2001, с. 9]. И бред тут состоит даже не столько в «крае Земли», сколько в самом перенесении мистических отношений пары Учитель — Ученик в профанное пространство средней школы. От Хоттабыча же Волька получает истинное знание, недаром у него сразу же начинает расти борода. Символ мужественности и зрелости, борода придаёт Вольке комический вид, однако в символическом смысле она означает обретение гнозиса, недаром Лагин пишет об этом, используя евангельскую лексику: «Из зеркала на него глядело уродливое существо: в коротких штанишках, в пионерском галстуке и с бородой апостола на розовом мальчишеском лице» [Там же, с. 13] (разрядка моя — Е.Д.).

Понятно, что на эту лексику никто не обращает внимания, так же как на фразы Ильфа и Петрова вроде: «Кто скажет, что это девочка, пусть первым бросит в меня камень», также восходящие к Новому Завету. Или на «всё тайное становится явным» в «Денискиных рассказах» В. Драгунского. Но в результате целый пласт «Старика

Хоттабыча» мы пропускаем незамеченным. Так, сцена в парикмахерской, в результате которой смеявшиеся над бородой Вольки парикмахеры и просто случайные прохожие превратились в стадо баранов, приобретает новые, библейские, коннотации.

Баранов встречает на улице Александр Никитич, работающий в научно-исследовательском институте овцеводства. Он говорит милиционеру: «Я узнаю вот этого молоденького барашка, я веду над ним наблюдения уже не первый месяц», — и забирает всё стадо к себе в институт, решая зарезать одного из животных, чтобы проверить качество мяса. Когда он возвращается домой, то обнаруживает свою жену в слезах: пропал их сын, приятель Вольки. И вот, когда через три дня малое заклание Хоттабыча утрачивает силу, сотрудник института находит в стойлах около двадцати голых мужчин и одного мальчика, своего сына.

«Я же ещё третьего дня на улице прыгал вокруг тебя, — оправдывался Серёжа, — ты даже сказал тогда милиционеру, что уже давно ведёшь наблюдения над этим молодым барашком — надо мной, значит. Вот я и думал, что ты меня узнал» [Там же, с. 49].

Так история Авраама и сына его Исаака, с жертвоприношением и внезапной милостью Иеговы, позволившего заменить мальчика на барана, превращается в анекдот о том, как двадцать прохожих превратили в этих же самых животных.

В Первом Строительном переулке Хоттабыч меняет перед рассветом старые дома на новые, воздвигая на месте четырнадцати «мрачноватых, серых многоэтажных домов, похожих на огромные кирпичные ящики» [Там же, с. 55] четыре громадных белых мраморных дворца. «Первый дворец был из драгоценного розового мрамора. Его восемь тяжёлых резных дверей, изготовленные из сандалового дерева, были украшены серебряными гвоздями и усыпаны серебряными звёздами и ярко-алыми рубинами. Второй дворец был из голубоватого мрамора. В нём было десять дверей из редчайшего эбенового дерева <...> Посреди третьего дворца был просторный бассейн, а в нём плескались золотые рыбы, каждая величиной с доброго осетра» [Там же, с. 56]. Четвёртый был похож на станцию метро «Киевский вокзал», но не в этом дело. А в том, что всё это великолепие, возведённое в честь пионера Вольки, было отголоском Храма Соломона, построенного, кстати, на горе Мориа — месте жертвоприношения Исаака. Для его строительства использовались редкие сорта деревьев, особенно эбеновое, которое употреблялось в древности для хранения ценных магических предметов. Эбеновое дерево в мистериальной традиции противопоставляется слоновой кости и оказывается связано с

царицей Савской, статуэтками Чёрных мадонн, привезенных в Европу тамплиерами, и с Марией Магдалиной в её ипостаси «жены Иисуса». В каком-то смысле, оно представляет собой маркер мистериальной традиции и, встречаясь в тексте, указывает нам на то, что здесь идёт речь о чём-то тайном, скрытом от непосвящённых. По одной из версий Ковчег Завета был сделан из эбенового дерева и, если Лагин имел это в виду, то, несомненно, увязывал со шкатулкой, напротив, из слоновой кости, в которую Соломон положил один свой текст, о котором мы расскажем позднее.

В литературе XX века эбеновое дерево возникает в повести Джона Фаулза «The Ebony Tower», где под «башней из чёрного дерева» подразумевается истинная возлюбленная героя, способная открыть в нём скрытые таланты. Драгоценные металлы и камни — напоминают нам о роскоши Иерусалимского храма, построенного Хирамом. Точно также как Адам был Первочеловеком, Хирама можно назвать Первостроителем у масонов; отсюда и название этого места — Первый Строительный переулок, превращённое писателем в аллюзию.

Заметим, что со времени постройки дворцов Хоттабыч начинает называть Вольку царственным юным пионером Волькой ибн Алёшей, «благороднейшим и славнейшим из отроков этого города», «красавцем из красавцев», «умнейшим из умных» и проч, и проч., а не только «прекрасным ныряльщиком», как Волька думал о себе. Один из признаков Мессии заключается в том, что он восстановит Иерусалимский Храм, разрушенный в 586 г. до н.э. (Первый Храм, построенный Соломоном) и в 70 г. н.э. (Второй Храм Зоровавеля). Но в Вольке победила пионерская сторона его души, и этот символический Храм сердца Хоттабыча, то есть четыре прекрасных мраморных дворца, был также разрушен. Возможно, в сознании Лазаря Лагина и Михаила Булгакова разрушенный Иерусалимский Храм соотносился с отсутствовавшим в топографии Москвы с 1931 года Храмом Христа Спасителя. Характерно, что Иван Бездомный купается на набережной рядом с Патриаршим мостом, а Иерусалимский Храм описывается в главе о временах Иисуса: «...перед прокуратором развернулся весь ненавистный ему Ершалаим с всякими мостами, крепостями и, самое главное, с не поддающейся никакому описанию глыбой мрамора с золотой драконовой чешуею вместо крыши — храмом Ершалаимским...» [Булгаков, 2011, с. 48]

Старик пытается выполнить следующее условие, определяющее Мессию: он приводит во двор к Вольке слонов, верблюдов и ослов. (По преданию Мессия должен прибыть на осле или на облаке, в зависимости от поведения народа.) Но Волька коварно выбирает для катания

верблюда! Кстати, заголовок, который мерещится ему, звучит так: «Богачам-рабовладельцам, слоновладельцам и верблюдовладельцам не место в рядах пионеров!» [Лагин, 2001, с. 62–63] А ословладельцам, вероятно, место.

Когда Хоттабыч попадает в цирк, он действует подобно Воланду, профессору чёрной магии, то есть совершает настоящие чудеса вместо обычных фокусов. При этом в «Старике Хоттабыче» на арене присутствуют двое молодых людей, считавших себя «специалистами циркового дела и тонкими знатоками чёрной и белой магии» [Там же, с. 80]. Однако никакого «трахтибидоха» в тексте изначально нет. На самом деле джинн колдует таким образом: «Вместо ответа Хоттабыч, кряхтя, приподнялся на ноги, вырвал из бороды тринадцать волосков, мелко их изорвал, выкрикнул какое-то странное слово «леходоликра-скало» и, обессиленный, опустился прямо на опилки, покрывающие арену» [Там же, с. 82].

Поэт Михаил Король первым обратил внимание на то, что *Лехо доди ликрас кало* — это «традиционное ашкеназийское произношение стиха *Леха доди ликрат кала* “Иди, мой друг, навстречу невесте!” Стихи, которые каждый богобоязненный еврей с чувством и очень громко распевает каждую пятницу вечером. Напомним продолжение — *пней шабес некабело* (с тем же ашкеназийским прононсом) — “встретим лик Субботы”» [Король, 2007].

Осмелимся предположить, что в качестве невесты, как и в повести Ф. Энсти «Медный кувшин», подразумевается царица Савская, адресат и героиня «Песни Песней» Соломона.

В самом известном европейском гримуаре «Ключ Соломона», вероятно популярном, по словам брата Марсия [Брат Марсий, 2008, с. 8], у средневековых магов, первоначально написанном на еврейском языке для сына Соломона Ровоама, а потом переведённом на латынь раввином Абогназаром, содержатся ответы на тёмные места «Старика Хоттабыча». Один из основателей Герметического ордена Золотой Зари, Сэмюэль Мазерс, писал о «Ключе...» как о подлинном творении Соломона, которому приписывали многие эзотерические тексты. Кроме того, «магические способности Соломона неоднократно упоминаются в сказках “Тысячи и одной ночи”» [Там же, с. 17].

И вот перед нами этот древний манускрипт, обращённый к сыну как к ученику. Своё обретение знания Соломон описывает через общение с ангелом, возвестившим: «О Соломон! Твоя мольба к Всевышнему не пропала втуне, ибо ты не просил ни долгой жизни, ни богатства, ни победы над своими врагами, но просил мудрости для себя, дабы вершить правый суд» [Там же, с. 22].

Ключ Соломона, содержащий в себе все тайны Вселенной, после его смерти положили в ларец из слоновой кости и поместили в гробницу Соломона, чтобы он не попал в руки недобрых людей. Мы видим забавную параллель этому в «Старике Хоттабыче», когда «отец, засучив рукава и по-сапожнички набрав полный рот гвоздей, заколачивал ящики с книгами и в спешке заколотил в одном из них учебник географии, хотя даже ребёнку ясно, что без учебника сдавать экзамен невозможно» [Лагин, 2001, с. 1–2]. Гримуар — это учебник по магии, заколоченный в могильный ящик, а Волька — юный адепт, маленький Воланд, которого, по мнению джинна, ждёт великое будущее. Более того, джинн обещает сделать Вольку и его друзей шейхами, царями или принцами, но и от этого подросток отказывается. Ему не нужно мирских богатства и власти, потому что у него уже есть всё. Например, бинокль для наблюдения за Луной, ведь «когда ты захочешь познать Магические Искусства и Науки, необходимо рассчитать порядок часов и дней и положение Луны, поскольку без этого ты не добьёшься ничего» [Большой ключ Соломона, 2008, с. 31].

Купание Вольки в реке перед экзаменом восходит к магическому требованию, изложенному в этом гримуаре: «Завершив молитву, Мастер должен выйти из воды и облачиться в одеяние из белого полотна, чистого и незапятнанного; затем ему следует вместе с Учениками отправиться в тайное место...» [Там же, с. 37] Роль учеников в «Старике Хоттабыче» выполняли друзья Вольки Серёжа и Женя; последний, с говорящей фамилией Богорад, составлял пару с ненасытным материалистом Феоктистом Хапугином (Феоктист означает «созданный богом»), получившим в конце концов по заслугам.

Далее в гримуаре следуют разнообразные заклинания, призванные заставить духов служить адепту. Но Волька в них не нуждался, потому что дух служил ему по доброй воле. Однако на одно из заклинаний, похожее на каббалистическое, в котором перечисляются «Божественные Имена, соответствующие десяти сефирот» [Там же, с. 50], следует обратить внимание. Вообще Имя Бога, как средство для укрощения духов, появляется в этом гримуаре неоднократно, в частности, в одной из молитв: «Ниспошли нам, о Господи, Своё Святейшее Имя» [Там же, с. 42]. В светском контексте божественное имя появляется в похожем на заклинание цикле «Стихов к Блоку» Марины Цветаевой, обыгрывавшей мотивы владения и овладения через называние по имени. Но вернёмся к этому каббалистическому по своему духу «Заклинанию». Всего в нём десять имён, два из которых важны для понимания «Старика Хоттабыча».

«Заклинаю вас всемогущим Именем ЭЛОХИМ ГИБОР (ELOHIM GIBOR), являющим Силу Бога, Господа Всемогущего, карающего преступления грешных, взыскивающего за беззаконие отцов с детей до третьего и четвёртого колена, — Именем, кое Исаак призвал и был сочтён достойным спастись от Меча отца своего Авраама» [Там же, с. 51].

«И наконец, заклинаю всех вас, непокорные Духи, пресвятым Именем Бога АДОНАИ МЕЛЕХ (ADONAI MELEKH) — Именем, кое Иисус призвал и остановил движение Солнца пред лицом своим силою Метатрона...» [Там же, с. 52]

Понятно, что эти библейские эпизоды использованы в «Старике Хоттабыче» не случайно, а для того, чтобы создать тайный мистериальный пласт в детской сказке о том, как советский мальчик встретил древнего джинна. И на этом, тайном уровне, знание географии становится необходимым для того, чтобы правильно вызывать духов. («О Демоны, в какой бы части мира вы не находились! Заклинаю вас снова и всеми силами принуждаю вас, чтобы вы не могли укрыться ни в воздухе, ни в огне, ни в воде, ни на земле, ни в любой части вселенной, ни в любом укромном месте, которое может привлечь вас; но чтобы вы явились незамедлительно, дабы исполнить наше желание и всё то, что мы потребуем от вашей покорности» [Там же].)

Кроме того, из текста «Большого ключа Соломона» можно узнать, к какому типу духов относился Хоттабыч. По нашему мнению, это описание говорит само за себя: «Духи, созданные из паров Солнца, предстают в прекрасном и величавом облике, но преисполнены гордыни, тщеславия и высокомерия. Они умны, из чего следует, что это именно их перечисляет Соломон в своей «Книге Украшений, или Красоты». Им свойственна показная роскошь и тщеславие в одежде, и они радуются многочисленным украшениям; хвастаются обладанием мирской красотой и бахвалятся всевозможными украшениями и наградами. Вызывать их следует лишь при ясной, спокойной и приятной погоде [Там же, с. 141]». В этой картинке любой легко узнаёт Хоттабыча.

\* \* \*

Итак, перед нами яркое свидетельство изящной интеллектуальной игры, проходившей на грани смертельного риска. Книга, содержащая в себе эзотерические знания, оказавшаяся популярной в стране победившего материализма. Если бы её прочли адекватно при жизни писателя, ему было бы несдобровать. Но, может быть, он и рассчитывал на то, что никто не сможет прочесть эту книгу адекватно? Или надеялся,



что под маской детской сказки эта история инициации переживёт и Советский Союз, и его атеистических воинов?

Известно, что начиная с 1960-х отдельные интеллектуалы давали свои прогнозы о том, сколько десятилетий ещё продержится СССР. И некоторые угадали с точностью до нескольких лет. Но думал ли об этом Лазарь Лагин в конце 1930-х? И зачем он, буквально рискуя жизнью, зашифровал в детской сказке множество библейских сюжетов, эзотерических идей, отсылок к мистическим практикам? Быть может, существует некая внутренняя потребность говорить о тайном? Или любой эзотерик, как профессионал в своём деле, обязан стремиться передать своё знание? Мне кажется, все эти вопросы важны и в наше время. Каким образом Лагин, находившийся в гораздо худшей ситуации, чем мы сейчас, с помощью смеха преодолел свой страх? Отчасти его спасало то, что ни в то время, ни позднее у этой книги о волшебной паре — демоне и его ученике, останавливающем Солнце, — не было понимающих читателей, а если они и были, то молчали. Можно представить, с каким трепетом последние московские тамплиеры и розенкрейцеры передавали друг другу истрёпанные томики «Старика Хоттабыча», как смеялись они и как плакали.

Лазарь Лагин, ставший крёстным отцом для Аркадия и Бориса Стругацких (именно он подобрал выкинутую в издательскую корзину рукопись «Страна багровых туч» [Рюхель], принадлежавшую писателям-фантастам, в чьём более позднем творчестве можно проследить следы масонско-тамплиерского мифа<sup>8</sup>), ещё раз показывает нам эфемерность такого понятия, как «детская литература». В неё, отчаявшись и боясь, или, наоборот, понимая, что будущее за детьми, уходят самые закоренелые мистики. И оказывается, что наши дети вырастают на сказках, написанных учениками Гурджиева («Мэри Поппинс» Памэлы Треверс), тайными гностиками («Снежная королева» Ганса Христиана Андерсена) или открытыми суфиями («Подвиги несравненного Ходжи Насреддина» Идрис Шаха). И мы должны понимать, что тайная, мистериальная традиция европейской культуры превосходит себя чувствует в таких жанрах, куда не доходит мрачная проповедь и проза жизни.

Советское государство, чей символ — пятиконечная звезда — был не только изображён на печати Соломона, но и являлся символом посвящения в орден ассасинов Старца Горы, с неизбежностью сталкивалось с такими насмешками и «фигами в кармане». До нас они доходят как части мозаики, из которой складывалась культура — наполовину

<sup>8</sup> См. [Дайс, 2011].

забытая, наполовину разрушенная, но полная тайных смыслов. И мы должны беречь это богатство, прошедшее через годы испытаний и сохранившее в себе всё очарование вымысла и всю глубину мистических откровений, до сих пор не до конца раскрытых, но от этого не менее притягательных.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андерсен, 2008 — *Андерсен Х.К.* Сказки. Истории. М.: ЭКСМО, 2008. 800 с.
- Андреев, 1986 — *Андреев Н.Д.* Раннеиндоевропейский праязык. М.: Наука, 1986. 326, [2] с.
- Большой Ключ Соломона, 2008 — Большой Ключ Соломона. Истинная магическая книга иезуитов / пер. с англ. творческой группы «Телема» и А. Блейз. М.: Ганга, 2008. 224 с.
- Бузиновская, Бузиновский — *Бузиновская О., Бузиновский С.* Тайна Воланда. URL: [http://www.gramotey.com/?open\\_file=1269024015](http://www.gramotey.com/?open_file=1269024015) (дата обращения: 29.01.2009).
- Булгаков, 2011 — *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2011. 448 с.
- Булгаков, 1966 — *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Роман // Москва. №11, 1966. С. 6–127.
- Горалик, 2000 — *Горалик Л.* Мечтают ли гомункулы об aqua mundi? К 130-летию со дня рождения Ганса Гейнса Эверса // Русский журнал. 17. 04. 2000. URL: [http://old.russ.ru/krug/20000417\\_evers.html](http://old.russ.ru/krug/20000417_evers.html) (дата обращения: 29.01.2009).
- Грейвс — *Грейвс Р.* Белая богиня. Екатеринбург: У-Фактория URL: <http://astrologus.ho.ua/goddess/22.htm> (дата обращения: 28.01.2009).
- Дайс, 2012 — *Дайс Е.* Библиотекарь из Наг-Хаммади // Русский журнал. 25.10.2012. URL: <http://russ.ru/pole/Bibliotekar-iz-Nag-Hammadi> (дата обращения: 28.01.2009).
- Дайс, 2011 — *Дайс Е.* Масонский миф в романе братьев Стругацких «Град обреченный» (Доклад о масонстве у Стругацких, прочитанный на первом фестивале фантастической и метареалистической литературы «Карпатская Мантикора» в Ивано-Франковске 22 июля 2011.) URL: [http://liter.net/=Eka/articles/strugackie\\_grad.htm](http://liter.net/=Eka/articles/strugackie_grad.htm) (дата обращения: 28.01.2009).
- Каверин, 1958 — *Каверин В.* Пятый странник. URL: [http://database.library.by/library/cd\\_001/PROZA/KAWERIN/pqtyj.html](http://database.library.by/library/cd_001/PROZA/KAWERIN/pqtyj.html) (дата обращения: 28.01.2009).
- Книга тысячи и одной ночи — Книга тысячи и одной ночи: в 8 т. / пер. с арабского М.А. Салье. Изд. 2-е М.: ГИХЛ, 1958. Т.1. 383 с.
- Ковалева, 2005 — *Ковалева И.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // НЛО. 2005. № 73. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ko20.html> (дата обращения: 30.01.2009).
- Козлова — *Козлова С.* Старик Хоттабыч в XXIII веке. URL: <http://www.e-slovo.ru/236/8poll.htm> (дата обращения: 30.01.2009).

КОММЕНТАРИЙ:  
ОПЫТЫ

Король, 2007 — *Король М.* Старик Хоттабыч нас заметил // Букник. 02.08.2007. URL: <http://booknik.ru/publications/all/starik-hottabychnas-zametil/> (дата обращения: 30.01.2009).

Лагин, 2003 — *Лагин Л.* Патент «АВ». М.: Ad Marginem, 2003. 366 с.

Лагин, 2001 — *Лагин Л.* Старик Хоттабыч. М.: Самовар, 2001. 224 с.

Мандельштам, 1990 — *Мандельштам О.* Ласточка // *Мандельштам О.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 638 с.

Медведев, 2012 — *Медведев С.* Невероятные приключения барона в России // Знак вопроса. 2012. №4. С. 47–57.

Мельников, 2000 — *Мельников Л.* Вызов творцу / Тайная власть. 2000. №9. URL: <http://anomalia.kulichki.ru/text2/260.htm> (дата обращения: 29.01.2009).

Рюхель — *Рюхель Ф.* Лазарь Лагин. URL: <http://fantlab.ru/autor533> (дата обращения: 29.01.2009).

Треверс, 1992 — *Треверс П.* Мэри Поппинс с Вишневой улицы / пер. с англ. И. Родина. М.: Педагогика, 1992. 142 с.

Трэверс, 2013 — *Трэверс П.* Всё о Мэри Поппинс / пер. с англ. Б. Заходера. М.: Росмэн, 2013.

Успенский, 1992 — *Успенский П.* В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения / пер. Н.В. фон Бока. СПб.: Изд-во Чернышева, 1992. 523 с.

Цветаева, 1994–1995 — *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

Элиаде — *Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин или мистерия целостности. URL: [http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/eliade.htm#\(49\)](http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/eliade.htm#(49)) (дата обращения: 08.02.2009).

Энсти — *Энсти Ф.* Медный кувшин. Сказочная повесть. URL: <http://lib.rus.ec/b/79257/read#t1> (дата обращения: 08.02.2009).

Яковенко, 2005 — *Яковенко И.Г.* Большая и малая традиции европейской культуры: к постановке проблемы. Статья I // Общественные науки и современность. 2005. № 4. С. 86–99.

Lawson, 2010 — *Lawson V.* Mary Poppins She Wrote. Sydney: Hachette Australia, 2010. xviii, 392 p.

Wypustek, 2012 — *Wypustek A.* Images of Eternal Beauty in Funerary Verse Inscriptions of the Hellenistic and Greco-Roman Periods. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2012. 245 p.

## ИЗ ОПЫТА КОММЕНТИРОВАНИЯ ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО В СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ ПОЭТА В 11 ТОМАХ (2012)

**Информация об авторе:** Фокин Павел Евгеньевич, кандидат филологических наук, заместитель директора по научной работе, Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, Трубниковский пер., д. 17, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-4958-859X>

E-mail: pfokin@mail.ru

**Аннотация:** В статье анализируется опыт подготовки комментария к собранию сочинений Владимира Высоцкого в 11 томах. Представлена история вопроса, дана характеристика предыдущих комментариев. На конкретных примерах рассматривается вопрос о содержательной структуре комментария, его адресации, о характере и объёме информации, предлагаемой комментарием, о соотношении комментария и интерпретации, о месте комментария в выявлении авторского замысла, о комментарии как инструменте анализа поэтики в целом и образной системы конкретного произведения в частности. Отдельно обсуждается информационный и интерпретационный потенциал визуального комментария, его задачи и назначение, место в системе традиционных форм комментирования.

**Ключевые слова:** Владимир Высоцкий, комментарий, интерпретация, визуальный комментарий, поэтика.

© 2024. Pavel E. Fokin

## FROM THE EXPERIENCE OF COMMENTING V.S. VYSOTSKY'S POETRY IN HIS COLLECTED WORKS IN 11 VOLUMES (2012)

**Information about the author:** Pavel E. Fokin, PhD in Philology, Deputy Director for Research, Vladimir I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature, Trubnikovskiy Lane 17, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-4958-859X>

E-mail: pfokin@mail.ru

**Abstract:** The article analyzes the experience of preparing the commentary for Vladimir Vysotsky's Collected Works in 11 volumes. It outlines the history of the edition and the main characteristics of previous comments. It examines the concrete structure of the commentary, its recipients, the nature and amount of information offered by the commentary, the relationship between commentary and interpretation, the place of commentary in identifying the author's intention; it also considers commentary as a tool for the analysis of poetics in general, and of the imagery of the present work in particular. The information and interpretation potential of visual commentary, its tasks and purpose, its place in the system of traditional forms of commentary are discussed separately.

**Keywords:** Vladimir Vysotsky, commentary, interpretation, visual commentary, poetics.

Работа по комментированию песен и стихотворений В.С. Высоцкого велась в рамках издательского проекта, осуществлённого санкт-петербургским издательством «Амфора» по заказу генерального продюсера кинокомпании «Дирекция кино» А.В. Максимова в 2011–2012 гг. К премьерному показу и прокатному периоду кинофильма «Высоцкий. Спасибо, что живой» было подготовлено и выпущено собрание сочинений Высоцкого в 11 томах.

Концепция издания была предложена «Дирекцией кино» и во многом определила характер и содержание комментария. Во-первых, это должно было быть массовое издание, адресованное самому широкому кругу читателей. Его распространение предполагалось в качестве приложения к одной из всероссийских газет (в конечном итоге дистрибьютором выступил газетный концерн «МК») через систему киосков печати. В соответствии с этим, каждый том должен был иметь не только одинаковый дизайн, но и одинаковый объём (на выходе получилось по 128 полос). Тома должны были появляться еженедельно, с началом продаж за неделю до премьеры.

Во-вторых, в задание было поставлено составление томов по тематическому принципу (песни о войне, блатные песни, песни о спорте и т.п.) и обязательное тотальное комментирование текстов. Каждое произведение должно было быть представлено в специализированном историко-культурном и филологическом сопровождении. При этом комментированию отводилась главная роль, так как общий тираж изданий сочинений Высоцкого на тот момент превышал 26 миллионов экземпляров и читательский спрос был более чем удовлетворён. Новое издание должно было не столько предъявить читателям сами произведения Высоцкого, сколько предложить их новую подачу.

Как оказалось впоследствии, заданные жёсткие продюсерские условия позволили по-новому взглянуть на задачи и возможности традиционного филологического жанра, выявить его дополнительный исследовательский и просветительский потенциал, точнее понять его специфику и роль в системе филологических исследований. Неожиданным образом выяснилось, что комментарий может иметь не только научную, но и самостоятельную коммерческую ценность: общий тираж 11 томов комментированного собрания сочинений Высоцкого составил один миллион экземпляров, основная часть его была реализована в первые полгода после выхода из печати.

Творчество Высоцкого представляет благодарный материал для комментирования. Оно насыщено реалиями времени, автобиографическими деталями, именами исторических лиц и мифологических персонажей, географическими названиями, профессиональными терминами,

сленгом, просторечными оборотами, разнообразными цитатами, аллюзиями и реминисценциями. Высоцкий постоянно провоцировал своих слушателей на поиск двойных смыслов, создавая многоплановые образы и картины, обыгрывая значения слов и устойчивых выражений. Он требовал от них сотворчества, предлагая додумывать, дорисовывать, достраивать мир своих песен. Часто это предполагало самостоятельное добывание и освоение слушателями новой информации, без которой интуитивно ощущаемая глубина образов сплющивалась. Комментирование как бы изначально закладывалось Высоцким в поэтику его песен, было скрытой частью текста-айсберга.

Кроме того, так случилось, что творчество Высоцкого, отделённое от наших дней не таким уж длительным временным периодом, оказалось, в силу произошедших за эти годы исторических и технологических перемен, в другой *эпохе*. Ушли из жизни многие, казалось, вечные социальные и политические явления (дефицит товаров, очереди, бытовые привилегии, социалистические производственные отношения, формы межличностных отношений, идеологическая окрашенность жизни и т.д.), сменилось несколько поколений техники, появились принципиально новые технологии, сделавшие прежние передовые достижения научно-технического прогресса глубокой архаикой. Вместе со всем этим канули в Лету, поросли травой забвения многие слова и выражения. Высоцкий, работавший с живой материей разговорного языка, сегодня часто остаётся непонятным для молодой аудитории слушателей или понятным наполовину, а то и просто превратно, ошибочно. Комментирование в этой ситуации становится своеобразным актом коммуникации между историческими поколениями, восстанавливая связь времён.

Надо сказать, что комментирование песен Высоцкого имеет свою историю, хотя само высококоведение существует не так давно и не всегда осуществляется силами профессиональных филологов. Комментарии разного рода и направлений составляют, наряду с исследованием биографии Высоцкого, наиболее разработанную и обширную часть науки о Высоцком. Среди комментаторов Высоцкого в первую очередь нужно назвать имена В.И. Новикова, С.В. Жильцова, А.Е. Крылова, А.В. Кулагина, А.В. Скобелева, А.Б. Семёна, М. Цыбульского, В.П. Зотова, С.М. Шаулова. Этими и другими исследователями проделана значительная работа по сбору конкретного историко-культурного и документального материала. В то же время, их комментарии часто страдают концептуальной недоработанностью, субъективизмом, идеологической ангажированностью, фрагментарностью. Порой не соблюдается чистота жанра, и комментарий подменяется интерпретацией, по-своему интересной и содержательной, но имеющей к авторскому замыслу далёкое или косвенное отношение. Отсут-

ствует системность и комплексность. Большое количество наблюдений и находок опубликовано в малотиражных специализированных изданиях, представляющих собой библиографическую редкость и доступных лишь узкому кругу исследователей.

Большую целостность представляют комментарии, сопровождающие издания собраний сочинений Высоцкого (В.И. Новикова, С.В. Жильцова, А.Е. Крылова, А.В. Кулагина), но их объём и содержание часто вынужденно ограничены форматом издания. В 2010 году А.Е. Крылов и А.В. Кулагин подготовили отдельное издание своих комментариев, опубликовав их отдельной книгой «Владимир Высоцкий как энциклопедия советской жизни» [Крылов, Кулагин, 2010]. Работа претендует на полномасштабный подход к комментированию наследия Высоцкого (что заявлено в её названии), но по сути своей является повторением опубликованных ранее трудов исследователей, со всеми их ограничениями и недочётами. В текстах статей большое количество информационных лакун, многие реалии советской действительности представлены в характерной диссидентской интерпретации, прямо искажающей как сам объект комментария, так и пафос песни (так, к строке «Там хроника про нас перед сеансом» из песни «Про Серёжку Фомина», события которой относятся к периоду Великой Отечественной войны, сказано «в советских кинотеатрах перед сеансом художественного фильма в обязательном порядке демонстрировался короткометражный “киножурнал”» [Крылов, Кулагин, 2010, с. 52] и т.п. с большей или меньшей степенью негативной оценочности), отсутствует необходимая научная дистанцированность и объективность, что приводит к игнорированию конкретных фактов, важных для понимания содержания произведения.

Есть, к сожалению, и фактические ошибки. Например, комментируя факт «с Указа не пью», в песне «Жертва телевидения», авторы пишут: «в мае 1972 г. была объявлена очередная кампания по борьбе с пьянством, итогом которой по традиции стало повышение цен на спиртные напитки» [Там же, с. 225]. На самом деле Указ Президиума Верховного Совета РСФСР «О мерах по усилению борьбы против пьянства и алкоголизма» был принят 19 июня 1972 во исполнение одноимённого постановления ЦК КПСС, опубликованного 13 июня 1972. Впрочем, никто от ошибок не застрахован.

Но есть у авторитетных коллег и откровенные выдумки. Строка «Будут выступать на Салониках» в песне «Кто за чем бежит» А.Е. Крыловым и А.В. Кулагиным прокомментирована так: «на чемпионате мира по лёгкой атлетике, состоявшемся в 1974 г. в греческом городе Салоники» [Там же, с. 259]. Однако никакого «чемпионата мира по лёгкой атлетике» в 1974 ни в Салониках, ни где бы то ни было быть не могло, так как сам этот

чемпионат был образован и впервые проведён лишь в 1983. Но и в 1974 в Салониках никаких крупных легкоатлетических соревнований международного характера не проводилось. Какими источниками и мотивами руководствовались авторы комментария в данном случае понять трудно. Никто за язык не тянул. Честнее было бы сообщить читателям, что установить, о каких соревнованиях идёт речь, не удалось.

Несмотря на всё это, комментарии А.Е. Крылова и А.В. Кулагина имеют безусловную научную ценность. Среди несомненных достоинств книги — стремление дать текстологический комментарий, историю создания и прижизненных публикаций (в первую очередь, на пластинках). Песни Высоцкого представлены комментаторами в широком контексте бардовской и так называемой «блатной» песни 1960-х — 1970-х, а также поэзии «шестидесятников», в первую очередь, А.А. Вознесенского и Е.А. Евтушенко, что позволяет проследить многие важные взаимосвязи, раскрывающие творческий метод Высоцкого, круг влияний и интересов. В то же время наблюдается некритичный подход к отобранному материалу, некоторые сопоставления выглядят откровенно надуманными и безосновательными (см. напр.: «*А четвёртый — тот, что крайний, боковой* — по-видимому, реминисценция из стихотворения А. Вознесенского “Футбольное” (“Левый крайний! Самый тощий в душевой, Самый страшный на штрафной...”)), исполнявшегося Высоцким в сп. Театра на Таганке “Берегите ваши лица!”» [Там же, с. 260]. Напомним, что речь в песне идёт о забеге на длинную дистанцию).

Значительный интерес представляет работа воронежского исследователя А.В. Скобелева. Свои наблюдения и заметки он в течение нескольких лет публиковал отдельными выпусками под общим названием «Много неясного в странной стране...» (Вып. 1. Ярославль, 2007; Вып. 2. Воронеж, 2009; Вып. 3. Воронеж, 2012). По жанру эти заметки следует отнести к разряду материалов к комментарию. Песни и комментируемые строки выбраны произвольным способом. За пределами внимания оставлены, по понятным причинам, те, что уже как-то отрефлексированы предшественниками. Свою задачу А.В. Скобелев видит в дополнении, уточнении, расширении существующих комментариев. Он вводит в оборот большой фактический материал, предлагает прочитать тексты Высоцкого в контексте мифопоэтических знаний. Предпринятые А.В. Скобелевым изыскания существенно обогатили информационную базу комментирования произведений Высоцкого.

Критическая преемственность — необходимое условие создания полноценного научного комментария. Готовя собрание сочинений Высоцкого в 11 томах, хотелось собрать в одно целое всё наиболее ценное, что уже сделано его исследователями, отредактировав, очистив от ошибок и



дополнив новыми сведениями, использовать массовый тираж издания для введения в широкий читательский оборот достижений специалистов, способствовать приобщению любителей творчества Высоцкого к научному, филологическому освоению его наследия.

Как уже говорилось выше в связи с работами В.И. Новикова, С.В. Жильцова, А.Е. Крылова и А.В. Кулагина возможности комментаторов непосредственно связаны с издательскими условиями, в частности с объёмом и форматом издания. В случае собрания сочинений в 11 томах это обстоятельство сыграло немаловажную роль. В процессе обсуждения художественного макета издания и вёрстки было принято решение располагать текст комментария не в конце книги, внизу страницы или после комментируемого текста — наиболее распространённые варианты вёрстки, — а параллельно с текстом произведения. Полоса в форме квадрата поделена вертикально на две половины: в части, прилегающей к обрезу, помещается текст произведения, в части, прилегающей к переплёту — текст комментариев. Такая вёрстка полосы значительно увеличила объём комментариев, позволила дополнить их иллюстративным материалом культурологического и биографического характера, представить варианты текста, показать образцы рукописей.

В итоге сложилась следующая структура статьи комментария: 1. Известные варианты названия. 2. История создания и публикации: время и обстоятельства написания песни. 3. Если песня написана к фильму или спектаклю — к какому, как прозвучала (в каком эпизоде), если не вошла в фильм или спектакль, то где предполагалась. 4. Количество концертных исполнений. 5. Текстологический комментарий, варианты (Эта часть комментариев выполнена в соавторстве с С.В. Жильцовым). 6. Авторские пояснения, сделанные Высоцким во время концертов. 7. Историко-культурный и реальный комментарий, дополненный визуальным комментарием. Всё вместе даёт многомерное представление о тексте комментируемого произведения, позволяет увидеть его как изнутри поэтики и образной системы, так и со стороны психологии творчества и восприятия.

Хочется отдельно остановиться на визуальном комментарии. Речь идёт именно о комментарии, а не формальном иллюстрировании. Идея его была подсказана самим Высоцким. Нередко он использует в своих песнях готовые зрительные образы. Так, в «Песенке о слухах» сплетники делятся новостью: «Кстати, вашего соседа забирают, // негодяя, — // потому что он на Берию *похож*» [Летела жизнь..., 2012, с. 28]. В «Сказке про несчастных сказочных персонажей» говорится: «На горе стояло здание ужасное, // издаля *напоминавшее* ООН» [Лукоморья..., 2012, с. 20]. В «Бале-маскараде» жена лирического персонажа заявляет: «Я буду

нынче как Марина Влади» [Летела жизнь..., 2012, с. 80], имея виду модный образ из кинофильма «Колдунья». Герои Высоцкого постоянно смотрят телевизор, обсуждают телепередачи, имидж популярных исполнителей, футболистов. Песня «Семейный цирк» начинается с восклицания Зины: «Ой, Вань, гляди какие клоуны!» [Там же, с. 110] «Жертва телевидения» сообщает: «Никсона вижу с его госпожою. // Вот тебе раз! Иностранный глава, — // прямо *глаз в глаз*, к голове голова» [Там же, с. 102] (Курсив везде мой. — П.Ф.). Можно, конечно, всё это описать словами, но лучше увидеть самому, и лучший вариант — визуальный комментарий.

Кроме того, есть песни, написанные Высоцким для спектаклей и кинофильмов, в их текстах заложена семантика сценического (кинематографического) образа, которую при комментировании песни тоже необходимо учитывать. Внешность театрального (кино) персонажа обладает самостоятельной смысловой нагрузкой, которую Высоцкий учитывал, работая над песней.

Имеет смысл давать визуальный комментарий и к бытовым реалиям времени. Многие предметы повседневного обихода изменили свою внешность, а то и вовсе вышли из употребления. Например, дисковый телефон. Без образа этого предмета очень трудно понять, что делает лирический герой песни «Ноль семь»: «Я хватаюсь за диск телефона» [Не кричи нежных слов..., 2012, с. 112]. Или как понять восторг всё той же «Жертвы телевидения», оказавшегося в итоге в психиатрической больнице, где «два телевизора — крути-верти» [Летела жизнь..., 2012, с. 104], если не представлять, что в ламповых телевизорах телеканалы переключались с помощью дискового переключателя? И т.д.

Безусловно, визуальный комментарий возможен и необходим не только для пояснения песен Высоцкого. Они в этом смысле вовсе не уникальны. И опыты такого комментирования существуют, но, надо признать, встречаются достаточно редко. Визуальный комментарий пока не стал естественной и органичной частью научного комментирования, занимая маргинальное положение по отношению к текстовому пояснению, выполняя функцию почти необязательного иллюстрирования. В то же время визуальный комментарий обладает большим, а иногда просто уникальным информационным потенциалом.

При визуальном комментировании текста возникают свои трудности. Одна из основных — подобрать именно тот образ, который отвечает авторскому заданию. Например, к песне «Братские могилы» художник первоначально предложил в качестве иллюстрации к главному образу песни изображение Могилы неизвестного солдата у Кремлёвской стены — выразительный и узнаваемый мемориальный комплекс. Но дело в том, что Могила неизвестного солдата не является братской могилой. Тогда был

предложен другой вариант, тоже не менее яркий, но это была братская могила без вечного огня, а в песне поётся про вечный огонь. К тому же речь идёт не просто о художественно-архитектурной детали мемориала. На основе этого образа Высоцкий строит развёрнутую метафору, играющую ключевую роль в идейной структуре песни:

А в Вечном огне видишь вспыхнувший танк,  
Горящие русские хаты,  
Горящий Смоленск и горящий Рейхстаг,  
Горящее сердце солдата [Выйти живым..., 2012, с. 22].

Комментирование — процесс увлекательный, затягивающий. Работая над каждым понятием, невольно обнаруживаешь множество интересных сведений, фактов, историй, которые вступают друг с другом во взаимодействие, образуя новое семантическое пространство, в котором вдруг выявляются неожиданные, как бы скрытые смыслы комментируемого произведения. Комментатор становится невольным интерпретатором текста, навязывая ему своё содержание. И тут возникает вопрос о границах комментария. Что допустимо в пределах данного жанра и чего следует избегать?

Как представляется, научный комментарий делается в целях постижения авторского замысла произведения, прояснения его смысла. Поэтому всегда нужно помнить о писателе и учитывать обстоятельства создания текста — не только биографические, но и информационные. Работа комментатора близка труду реставратора, бережно восстанавливающего утраты оригинала. Нужно по возможности определить, что знал о том предмете, который попал в поле зрения комментатора, сам автор, каковы были его источники знаний. И, конечно же, какова была его художественная задача. Что из известной автору информации было востребовано им в тексте, актуализировано в качестве семантической доминанты, насколько важны для понимания произведения периферийные смыслы, не вторгаются ли они в целостность замысла, рассеивая и разрушая его?

Второе, не менее важное, условие: необходимо представлять себе аудиторию, на которую ориентировался писатель, создавая свой текст. За исключением специфических случаев, писатель адресуется к современникам и хочет быть ими услышан и понят. В комментарии не должно быть информации, превышающей объём доступных для современников текста знаний. Необходимо соблюдать принцип историзма, чтобы не исказить замысел автора. Так, в высококоведении есть разные мнения относительно интерпретации строк: «только русские в родне // прадед мой — самарин» [Летела жизнь..., 2012, с. 55] из песни «Не состоялось». Одни

считают, что «самарин» означает «уроженец Самары», другие, что речь идёт об имени собственном и Самарин — фамилия известного славянофила (что вписывается в структуру образа — «только русские в родне»), тем более что в рукописи слово «Самарин» написано именно с прописной буквы. Беда в том, что Высоцкий половину слов писал с прописной буквы, не придавая этому какого-то специального значения, такая была манера письма, почерк. Однозначного ответа, кто прав, нет и, наверное, уже быть не может. Однако если допустить, что имя Самарина — видного представителя славянофильства — самому Высоцкому могло быть известно, то, нужно помнить и то, что для его аудитории — советских людей 1970-х годов — оно точно ничего не говорило. История славянофильства была знакома лишь специалистам. Сам термин этот был практически исключён из широкого словарного обихода. Самарин — славянофил подходит для комментирования лишь на первый взгляд, но образ этот не работает в системе автор-текст-слушатель (к сожалению, прижизненного, авторизованного, издания текста песни нет, поэтому о читателе говорить не приходится).

Комментарий — не только способ расширения семантического пространства произведения, но и ещё один путь к постижению психологии творчества, погружения в «творческую лабораторию» писателя, инструмент анализа его поэтики. В случае с Высоцким именно комментарий обращает внимание исследователя художественного мышления поэта на такую специфическую черту его текстов как густое использование профессионализмов и специальных терминов при создании поэтического мира. Как известно, Высоцкий сочинял свои песни как небольшие драматические сцены, своеобразные мини (или моно) спектакли. Роль «декораций» к таким спектаклям выполняет специальная лексика. При составлении комментария к песням Высоцкого видно, что это вполне осознанный художественный приём, которым он регулярно пользуется. Иногда создаётся такое впечатление, что поэт, приступая к той или иной теме, в первую очередь штудирует словарь (или консультируется у профессионалов), подбирая обойму специальных слов, которые подвергает специальной обработке, выявляя их эстетический потенциал, актуализирует многозначность, подбирает созвучия, омонимы и др. Иногда это получается очень органично, а иногда видны искусственность и перебор. Комментарий как бы обнажает приём.

Комментирование песен Высоцкого — произведений относительно недавнего времени, — неожиданно обнаруживает проблему временной дистанции между текстом и комментарием. Сколько лет должно пройти, чтобы текст мог стать объектом комментирования? Что и как должно измениться в его восприятии, чтобы возникла потребность в пояснении?

КОММЕНТАРИЙ:  
ОПЫТЫ

Тут, очевидно, нет однозначного ответа, да и дело, скорее всего, не только в физическом календаре. Однако, как показывает опыт, чем раньше начинается процесс комментирования, тем больше шансов, что работа комментатора будет наиболее адекватной замыслу автора, более точной и полной. В то же время несомненно, что современнику не всегда видны все единицы комментирования, так как некоторые из них воспринимаются им самим как само собой разумеющиеся данности. Полноценный научный комментарий, скорее всего, это результат работы нескольких поколений исследователей. Общими усилиями создают они вместе с автором текста и вслед за читателями особый интеллектуальный продукт, поддерживающий смысловую целостность социокультурного пространства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Выйти живым..., 2012 — *Высоцкий В.* Выйти живым из боя... СПб.: Амфора, 2012. 128 с.
- Летела жизнь..., 2012 — *Высоцкий В.* Летела жизнь в плохом автомобиле... СПб.: Амфора, 2012. 128 с.
- Лукоморья..., 2012 — *Высоцкий В.* Лукоморья больше нет... СПб.: Амфора, 2012. 128 с.
- Не кричи нежных слов..., 2012 — *Высоцкий В.* Не кричи нежных слов, не кричи... СПб.: Амфора, 2012. 128 с.
- Крылов, Кулагин, 2010 — *Крылов А.Е., Кулагин А.В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. М.: Булат, 2010. 384 с.

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук

**КОММЕНТАРИЙ:  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Коллективный труд

Под редакцией Т.А. Касаткиной

Защищено авторским правом. Незаконное копирование  
и использование продукта запрещено  
Текстовое электронное издание

*Системные требования:*

Процессор: Intel® или AMD с частотой не менее 1,5 ГГц  
Операционные системы: Windows 11 (64-разрядная), Windows 10  
версии 1810 или более поздней (32-разрядная и 64-разрядная),  
Windows 8.1 (32-разрядная и 64-разрядная), Windows 7 (32-разрядная  
и 64-разрядная), Astralinux, redos linux, Altlinux  
Оперативная память: 2–8 Гб оперативной памяти  
Пространство на жестком диске: 4,5 Гб свободного пространства на  
жестком диске  
Видеокарта  
Разрешение экрана 1024×768  
Программное обеспечение:  
Различные программные продукты для просмотра PDF документов

**Компьютерная верстка**

А.З. Бернштейн

Усл. печ. л. 49,0. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Подписано к использованию: 16.02.2023

Объем: 16,5 Мб

Сайт: <https://ed-imli.ru/index.php/ru/>

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук  
121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1  
тел. (495) 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0618-5



9 785920 806185

Труд «Комментарий: теория и практика» представляет собой масштабное многоаспектное коллективное исследование, посвященное проблемам комментария. Его авторы, в большинстве случаев, — исследователи-теоретики, одновременно являющиеся комментаторами-практиками, теоретически осмысливающими свой собственный многолетний опыт комментаторской и издательской работы. В труде представлены статьи по следующим направлениям: «Комментарий как онтологическая структура и гносеологическая практика»; «Комментирование как способ существования и развития культуры»; «Наиболее актуальные типы комментария в современных изданиях»; «Комментирование произведений русской литературы XIX–XX века в свете вновь открывающихся базовых текстов и традиций»; «Адресат комментария и комментарий без адресата»; «Комментарий к эзотерическим текстам»; «Эзотерический комментарий к детской литературе»; «Типы изданий и соответствующие им типы комментирования»; «Комментарий и интерпретация»; «Комментарий как оценка, полемика, состязание с комментируемым текстом»; «Реальный комментарий для символических текстов: что это?»; «Реальный комментарий в эпоху интернета»; «Роль и функция биографии писателя в процессе комментирования его текстов»; «Предисловие как комментарий»; «Специфика комментирования переводных текстов; перевод, нуждающийся в комментарии, и перевод, позволяющий исключить комментарий»; «Комментарий как тип творчества и жанр литературы»; «Бытие литературы как процесс комментирования»; «Комментирование незавершенных текстов»; «Автокомментарий» и др.