

ISSN 2225-5346



СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

2014

№ 2

Издательство
Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта
2014

СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ
АКЦЕНТ
2014
№ 2

Калининград :
Изд-во БФУ
им. И. Канта, 2014.
88 с.

Точка зрения авторов
может не совпадать
с мнением редсовета
и редколлегии

Редакционный совет

А. П. Клемешев, д-р полит. наук, профессор, ректор БФУ им. И. Канта (Россия, Калининград) — председатель;
М. Е. Швыдкой, д-р искусствоведения, профессор, зав. кафедрой государственного управления в сфере культуры факультета государственного управления МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия, Москва) — сопредседатель;
Ф. Апанович, д-р филол. наук, профессор, прорекан филологического факультета Гданьского университета (Польша, Гданьск); *М. Н. Громов*, д-р филос. наук, профессор, зав. сектором истории русской философии РАН, проректор Государственной академии славянской культуры (Россия, Москва); *И. Н. Данилевский*, д-р ист. наук, профессор, зав. кафедрой истории идей и методологии исторической науки факультета истории НИУ ВШЭ (Россия, Москва); *Л. А. Кудрявцева*, д-р филол. наук, профессор Киевского национального университета им. Т. Шевченко, президент Украинской ассоциации преподавателей русского языка и литературы, член Президиума МАПРЯЛ (Украина, Киев); *Г. Кундротас*, д-р филол. наук, профессор, декан филологического факультета Вильнюсского педагогического университета (Литва, Вильнюс); *Б. Н. Тарасов*, д-р филол. наук, профессор, ректор Литературного института им. А. М. Горького (Россия, Москва); *Б. Ханзен*, д-р филол. наук, профессор, директор Института славистики Регенсбургского университета (Германия, Регенсбург)

Редакционная коллегия

Г. И. Берестнев, д-р филол. наук, профессор (ответственный редактор);
Н. Г. Бабенко, д-р филол. наук, профессор;
А. И. Васкиевич, канд. филол. наук, доцент;
В. И. Гальцов, канд. ист. наук, доцент;
В. И. Повилайтис, д-р филос. наук, доцент;
А. Н. Черняков, канд. филол. наук, доцент

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫК: ПУЛЬС ВРЕМЕНИ

<i>Дементьев И.</i> Главный принцип индоевропейской поэзии или вольное этимологизирование? Обзор современных зарубежных публикаций об анаграммах в культурах Древнего Востока и Античности.....	7
<i>Дмитровская М., Витковский В.</i> Венец в Венеции: мультязыковое кодирование и анаграмматические основания «венецианского текста» в рассказе Юрия Буйды «Все проплывающие»	20
<i>Ермакович С.</i> Дискурсивные особенности русскоязычной гендерно ориентированной рекламы.....	36

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

<i>Жилина Н.</i> Психологический портрет разбойника в повести А. С. Пушкина «Кирджали»	47
<i>Черняков А.</i> Из города в миф («Кёнигсберг» Юрия Буйды)	52

С ЛЮБОВЬЮ К МУДРОСТИ

<i>Шаронов В.</i> Неизвестная фотография Льва Карсавина	65
---	----

НАУЧНЫЕ СОБЫТИЯ, РЕЦЕНЗИИ

<i>Перетьяка Н.</i> Поэзия задает пульс жизни	71
<i>Каминская К.</i> Радости весны. К 300-летию юбилею Кристионаса Донелайтиса.....	81
<i>Об авторах</i>	87

CONTENTS

LANGUAGE: THE PULSE OF TIME

<i>Dementyev I.</i> A major principle of Indo-European poetry or arbitrary etymologising? A review of modern international publications on anagrams in the cultures of Ancient East and Antiquity.....	7
<i>Dmitrovskaya M., Vitkovsky V.</i> The multi-language coding and anagrammatic foundations of the “Venice text” in Yu. Buida’s short story “All the floating by”.....	20
<i>Ermakovich S.</i> Discursive features of Russian gender-oriented advertisements.....	36

ASPECTS OF LITERARY TEXT

<i>Zhilina N.</i> The psychological profile of the robber in A.S. Pushkin’s novella <i>Kirdzhali</i>	47
<i>Chernyakov A.</i> From a city to the myth (Yu. Buida’s <i>Königsberg</i>).....	52

LOVE OF WISDOM

<i>Sharonov V.</i> An unknown photograph of Lev Krasavin.....	65
---	----

CONFERENCES, ANNIVERSARIES, REVIEWS

<i>Peretyaka N.</i> Poetry sets the pace of life.....	71
<i>Kaminskas K.</i> Spring joys. On the 300 th anniversary of the birth of Kristijonas Donelaitis.....	81
<i>About the authors</i>	87

**ЯЗЫК:
ПУЛЬС ВРЕМЕНИ**



Между сознательным обращением к анаграмме и отсутствием оногo (провоцирующим эрудированных читателей на творческие поиски) возникает широкий диапазон возможных решений (в их числе находится, в частности, предполагаемое Соссюром бессознательное следование традиции). Вокруг этого вопроса, по сути, и разворачивается полемика в современной науке.

Илья Дементьев

... Ю. Буйда повествование о частной человеческой жизни возводит на уровень культурно-исторического и космогонического описания. Растворение ворот — это одновременно их раз(овое) творение, а нерастворение отличается только по количеству раз творений. Корень в словах творение / тварь анаграмматичен корню врат- / ворот-. Все сущее, включая людей, — своего рода «ворота». Генезис мира сводится к творению ворот (границ) и к их уничтожению, растворению, которое синонимично новому творению.

Мария Дмитриовская, Виталий Витковский

... не вызывает сомнений, что между текстом и изображением существуют взаимодополняющие отношения. Учитывая гендер целевой аудитории и применяя гендерные коммуникативные стратегии, реклама наделяет товары социальной и личностной значимостью. При помощи вербальных и невербальных средств в современной рекламе создаются гендерно ориентированные контексты, закрепляются и манифестируются гендерные концепты, стереотипы и отношения.

Светлана Ермакович

Илья Дементьев
(Калининград)

**ГЛАВНЫЙ ПРИНЦИП ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ
ИЛИ «ВОЛЬНОЕ ЭТИМОЛОГИЗИРОВАНИЕ?»**
**Обзор современных зарубежных публикаций об анаграммах
в культурах Древнего Востока и Античности***

Рассматриваются подходы современных западных исследователей к проблеме анаграмм в древних текстах. При этом показываются такие проблемные «узлы» этого явления, как сложная доказуемость наличия анаграмм в каждом конкретном случае, неоднозначность вопросов о произвольности или непроизвольности анаграмматических построений со стороны автора, о функциональности анаграмм. Все это помогает определить наиболее важные направления исследования анаграмм в дальнейшем.

Ключевые слова: *текст, поэзия, анаграмма, паронимазия, Древний Восток, Античность, индоевропейский язык.*



Слова пережевываются медлительно; каждое слово, чтобы разобратсья на частицы и снова составиться, должно быть распушено во рту, под языком...

Эко У. Маятник Фуко

В западной науке теоретическая разработка вопроса об анаграммах и их роли в языке и культуре обычно восходит к небольшим работам Фердинанда де Соссюра, написанным в

© Дементьев И., 2014

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 14-04-00124 «Анаграмматические коды: когнитивные основания и текстопорождающие возможности».



первой декаде XX столетия, но ставшим достоянием гласности в 1964 году [4]. Великий швейцарский лингвист сосредоточился на изучении анаграмм в культурах Древнего Востока и Античности, задав, по сути, рамки для последующей работы ученых. В Советском Союзе независимо от этого сложилась собственная исследовательская традиция, представленная семиотической школой, к которой принадлежат прежде всего Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров. Движение навстречу друг другу наметилось в 1970-х годах: зарубежный читатель, не владевший русским языком, получил возможность познакомиться с достижениями советских гуманитариев в области изучения анаграмм благодаря весьма содержательной и не утратившей значение статье М. Б. Мейлаха [16]; в нашей стране исследователи узнавали о том, что волнует их коллег на Западе, из публикаций патриархов отечественной семиотики. За прошедшие десятилетия в США и Западной Европе количество публикаций, дополняющих, развивающих или опровергающих выводы Соссюра, заметно выросло. Цель настоящего обзора — охарактеризовать актуальную повестку дня в зарубежной гуманитаристике, занятой проблематикой анаграмм в древневосточных и античных культурах. Объектами для характеристики послужили работы различных западных исследователей, опубликованные за последнюю четверть века.

Общая идея Фердинанда де Соссюра о том, что анаграмма представляет собой «главный принцип индоевропейской поэзии» [4, с. 640], оказалась плодотворной и задала вектор исследований анаграмм на материале литератур индоевропейских народов. Ученый усматривал действие выделенного им принципа в сатурновом стихе (отправной точкой послужила надпись на гробнице Сципиона Бородатого), а также в более поздней латинской литературе, гомеровском эпосе, ведийских гимнах и древнегерманской поэзии. Позднее его догадки были подтверждены на ином индоевропейском материале, в частности на древнеирландском².

² Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров пишут об оккультных по происхождению жреческих и / или поэтических традициях в Древней Ирландии или Индии, где «верхний слой текста подвергался сознательным деформациям при том, что существовала система правил, по которым можно было восстановить первоначальное сообщение. Одним из древнейших и наиболее простых видов записи сообщения на глубинном уровне является анаграмма имен главных персонажей или разные способы скрытого обозначения (намекания) формы и смысла этих имен с помощью их вольного этимологизирования, предполагающего множественность решений» [3, с. 50].



Даже при критическом отношении к некоторым выводам Соссюра³ (например, на материале Вед сомнения обобщил Дэвид Шепхерд [17]) никто не оспаривает первенство швейцарского лингвиста в постановке проблемы, в привлечении внимания в этом контексте к ведийскому материалу, а также в открытии диахронического аспекта анаграммы (в дополнение к традиционному рассмотрению этого языкового феномена в синхроническом плане). Если Соссюр прав, то «может быть показано, что даже древнейшие из индоевропейских текстов, а именно Веды, сами по себе также являются продуктом анаграмматического отношения к языку, и все последующие литературы, восходящие к этому источнику, лингвистически и идеологически связаны в этой анаграмматической матрице. Не только современные художественные тексты, но также само наше понимание литературы тогда может быть сразу и порождено, и ограничено торжествующей, хотя и не признанной широко, "архианаграммой"» [17, p. 523]⁴.

Однако подобная программа изучения анаграмм на материале древних индоевропейских текстов до сих пор не реализована в полном объеме, хотя в этом году публикации материалов Соссюра исполняется полвека. Сохраняют свой исследовательский потенциал в зарубежной науке вопросы, восходящие к соссюрским заметкам: ведийская, древнеиранская и античная традиции остаются объектами исследовательского внимания. В российской науке глубоко разработана В. Н. Топоровым (независимо от Соссюра) тема звуковых повторов в «Ригведе» [5], однако другие сюжеты из истории древневосточных и античных культур все еще пребывают на периферии интересов академического сообщества.

Зарубежных публикаций по этой проблематике значительно больше. Сделаны первые шаги к выявлению анаграмматического кода в Авесте, ключевом тексте древнеиранской традиции. Стефани Джеймисон в статье 2002 года выдвинула гипотезу, объясняющую синтакси-

³ Соссюр сам много колебался, озадаченный прежде всего тем фактом, что очевидный принцип анаграммирования не был описан никем из известных нам римских авторов. См. об этом: [2, с. 636].

⁴ Ср. вывод Вяч. Вс. Иванова: «Теперь уже нельзя сомневаться в существовании общеиндоевропейской поэтической традиции, связанной с анализом состава слова и тем самым подготовившей и развитие науки о языке» [2, с. 636]. См. также статью Жана Старобински [18] и классическую работу Петера Вундерли [21]. Новейшая работа о традиции «Соссюр — Старобински — Борхес» — статья Хосе Рамона Сабина Лестайо [11], в которой сделана попытка подступиться к теме реализации потенциала соссюрской проблематики в постструктуралистской философии и постмодернистской литературе.



ческую сложность в одном из мест в Гатах, в частности в Ясне 51.4 — 5. В поэме о природе власти важнейшую роль играет патрон Заратустры Виштаспа, который обычно вводится в текст с помощью риторических вопросов: «Кто есть праведный друг твой, о Заратуштра, служитель истины? <...> Несомненно, это Кава Виштаспа, отважный царь» (Ясна 46.14)⁵. Однако в Ясне 51 используется иной прием. Сначала задаются вопросы: «Где... Откуда... Где обретаем мы Ашу, Истину?» и т. д. (Ясна 51.4). Пятый стих не дает прямого ответа: «Вопросы сии заданы смиренным и праведным главой, что желает обрести глубокие и добрые знания и явить людям тот путь продвижения, что пребывает в согласии с Ашей» (Ясна 51.5); имя Виштаспы появляется только в Ясне 51.16: «Кави Виштаспа достиг награды через духовную силу Братства...» С. Джеймисон обращает внимание на форму начала пятого стиха:

vīspā tā pərəsaṣ yaθā aśāt hacā gaṃ vīdaṭ

«Вопросы действительно получают ответ, но закодированный, — делится открытием С. Джеймисон. — Начало фразы vīspā tā — это почти совершенная анаграмма имени, которое отвечает на эти вопросы повсюду. Я утверждаю, что поэт в Ясне 51 дважды (51.4 и 51.11) задает вопрос (и дает ответ) о том, где Заратустра найдет поддержку. Первый ответ (51.5) — немедленный, но собираемый фонетически; второй (51.16) — отсроченный, но прямой. В обоих случаях это Виштаспа» [9, р. 288]. Такая интерпретация объясняет синтаксическую необычность появления слова vīspā- в начале строки, представляя этот стих как еще один пример «индоиранской поэтической привычки использовать игру слов на службе сообщений высокой степени серьезности» [9, р. 289].

Однако при всей перспективности исследования иранского материала подлинное изобилие находок в западной науке приходится на долю классической филологии. Анаграммы в античной литературе — это поистине благодатная тема, многие аспекты которой прояснены благодаря недавней фундаментальной работе Кристины Луц [12]. Исследовательница отмечает две особенности античного использования анаграмм. Во-первых, слова, которые составляются из одних и тех же букв, имеют семантическое родство, так что «замена букв внутри одного слова может быть средством, которое раскрывает подлинное зна-

⁵ Здесь и далее цитируется русский перевод Гат, выполненный М. Ф. Азаргошасбом и Р. Абдукамиловым [1].



чение» [12, S. 175]. Во-вторых, анаграмматически родственные слова могут образовывать ассонанс при встрече «в замкнутом пространстве». «Благодаря этому звуковому эффекту, — заключает автор, — анаграмма воспринимается как форма паронимазии и получает статус стилистической фигуры» [12, S. 175], а в более поздних случаях еще и видом литературной игры (вероятно, независимо от предшествующего употребления). Анаграмма находится в пограничье между письменной и устной речью, что обуславливает многие особенности этого явления.

Среди самых ранних примеров первых двух случаев (форма паронимазии и стилистическая фигура) — пара Ἥρα и $\alpha\eta\rho$ (богиня «Гера» и элемент «воздух»), возникшая в дискуссиях вокруг гомеровских богов. Богиня первоначально воспринималась как воплощение воздуха, позднее (эта перемена ассоциируется с идеями неоплатоника Феагена из Регия) появилось представление об аллегории: «воздух» стал пониматься как значение имени богини (это как раз образчик «вольного этимологизирования», о котором писали Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров).

На конкретных примерах из древнегреческой и древнеримской литературы современные ученые показывают и соблазнительный характер поиска анаграмм, и уязвимость этого метода в условиях хронического недостатка независимых источников.

Этьен Вольфф рассматривает анаграммы в контексте исследования языковых игр римской Античности. Анаграммы появляются еще в период эллинизма — возможно, у Ликофрона из Халкиды (первая половина III века до н. э.)⁶, который для характеристики царя Птолемея (*Ptolemaios*) создает анаграмму его имени — *apo melitos*, что означает «из меда». Однако это случай анаграммы в полном смысле слова в отличие от анаграмм, описанных Соссюром: здесь новое слово строго сформировано из определенного набора букв, присутствовавших в изначальном слове; кроме того, для безупречности выводов еще нужно доказывать умышленный характер перестановки букв. Контрпримеров хватает: в частности, Филипп Эзе в 1999 году высказал убеждение, что имя Вергилия Маро (*Maro*) есть анаграмма названия города Рима (*Roma*), однако никто из многочисленных древних комментаторов Вергилия на это даже не намекнул [20, p. 319]. Есть довольно много римских примеров палиндрома, который является частным случаем анаграммы (Вольфф приводит ряд вариантов [20, p. 320]). Тем не менее большая статья Вольффа, посвященная различным языковым

⁶ Подробнее о Ликофроне как анаграмматике см.: [12, S. 149–154].



играм квиристов, не обращается более к анаграммам в том самом — полном — смысле слова, что имплицитно указывает на недостаточно широкую их распространенность в римской практике.

В то же время Люк Хьютон в недавней статье об одном месте у Овидия соглашается с тем, что римские поэты были готовы к использованию анаграмматических техник: среди известных примеров он приводит строки из Лукреция, подразумевающие возможность воспламенения дерева благодаря буквальному присутствию огня (IGNes) в том, что обозначает деревянное (IGNum); типичное для любовных элегий сочетание слов «любовь» (amor) и «смерть» (mors), указывающее на то, что смерть как бы «вписана» в любовь (например, *laus in amore mori* у Проперция) и т. д. Поэтический потенциал такого рода игры (если, оговаривается исследователь, это подходящее слово) был хорошо известен и Овидию. Хьютон предлагает свою интерпретацию анаграмматической игры в «Лекарстве от любви» Овидия, где поэт говорит:

*Verba dat omnis amor, reperitque alimenta morando;
Optima vindictae proxima quaeque dies (95 — 96)*⁷.

Любовь (amor) здесь как будто проникает в промежуток между словами alimentA MORando, что дает графическую иллюстрацию тому, как она действует со всей незаметностью — эта же мысль выражена эксплицитно в тексте [8, p. 448]. Автор приводит и другие примеры из Овидия, где соединение слова, оканчивающегося на букву «а», и следующей лексемы, начинающейся с корня «mor» может интерпретироваться похожим образом. В обсуждаемом случае, однако, сама идея об обманчивости слов любви (*Verba dat omnis amor*) выглядит как доказательство того, что «поэт, быть может, сознательно привлекает внимание здесь к показательной игре слов, которой он предается далее в строке, фокусируя внимание читателя на вербальной текстуре всего пассажа» [8, p. 449]. Если это предположение верно, заключает Л. Хьютон, то потребуются пересмотреть все варианты употребления конструкций... A MOR... в творчестве Овидия. Так конкретный кейс позволяет расширить исследовательскую перспективу⁸.

⁷ Стих, начинающийся со слов о том, что *Verba dat omnis amor*, в переводе М.Л. Гаспарова звучит так: «Хитростью ищет любовь благотворного ей промедленья, нет для спасения дня лучше, чем нынешний день!»

⁸ См. также другую (хотя и небесспорную) реконструкцию овидиевских анаграмм в более ранней работе [10, p. 981 — 995].



Далеко не все выявленные анаграммы, впрочем, получают поддержку со стороны исследователей. Например, попытка Марты Маламуд найти анаграмму в тексте Аврелия Пруденция Клеменса (IV — V века) встретила аргументированные возражения. Маламуд обнаруживает в заключительных строках «Источника греха» (*Hamartigenia*) «[...me] poena levis clementer adurat»⁹ анаграмму фразы «*Aurelio Prudente se clamante*», то есть «Аврелий Прудент себя провозглашающий» [13, p. 44 — 46]. Такое открытие потребовало известного остроумия от исследователя, однако Алан Кэмерон привел ряд аргументов, заставляющих усомниться в оправданности этой реконструкции.

Отталкиваясь от версии М. Маламуд, Кэмерон ставит под вопрос всю традицию поиска анаграмм в античной литературе, противопоставляя последнюю литературе средневековой, в которой анаграмма уже легко опознается как распространенный прием. Попытки трактовать анаграмму как явление, типичное для классической словесности, не всегда убедительны. Нередко в литературе за анаграммы выдаются случаи использования простой связи однокоренных слов (у Вергилия «*LATIUmque vocari / maluit, his quoniam LATUisset in oris*» и т. п.). В иных случаях, когда применяется языковая игра (например, акrostих), автор старается тем или иным способом указать на это читателю (чего не наблюдается в связи с анаграммами). Наконец, некоторые анаграммы (как *ROMA / AMOR*) представляют собой палиндромы, которые значительно легче идентифицируются [6, p. 479].

Еще один известный пример — стихотворение римского поэта нероновского времени Руфина, по поводу которого полвека назад А. М. Хэрмон сделал любопытное наблюдение: начальные буквы названий четырех цветков, из которых поэтом был сделан венок для надменной девушки (она моментально переменялась в своем отношении к стихотворцу), вместе с последним словом (выделено в тексте) образуют слово *κρανίον*, «череп» (своего рода *temento mori*):

ἐστὶ Κρανίον, Ροδὲν τε κάλυξ νοτὴρὴ τ' Ἀνεμώνη,
καὶ Νάρκισσος ὑγρὸς, καὶ κραναυγὲς ἼΟΝ.

Смысл ситуации, описанной Руфином, не очень понятен, и Кэмерон также высказывает сомнение в отношении интерпретации в целом. Общая проблема подобных случаев состоит в отсутствии указателей на наличие анаграммы, ведущей к скрытому смыслу, в контексте

⁹ «Меня милосердно опалает легкое наказание» (перевод Л. В. Сыроватко).



или структуре текста [6, p. 480]. Возникает вопрос, имеет ли смысл вообще говорить о сознательном использовании этого приема античными авторами. Артемидор в соннике использует слово *αναγραμματισμός* для обозначения перестановки букв в самом общем смысле: более ранние авторы (как Аристандр¹⁰) упоминают анаграмматизм как возможный способ интерпретации снов, если в распоряжении нет других способов. Сам Артемидор к этому относится скептически, тем более что предшественники не приводят примеры (Фрейд, конечно, оказался более чувствительным к подобным методам, как иронично заметил Кэмерон). Слово «анаграмма» и вовсе не употреблялось в этом смысле, насколько можно судить по имеющимся источникам¹¹.

Возражения против гипотезы М. Маламуд у Кэмерона достаточно весомы. Во-первых, эта структура выглядит слишком громоздкой: кто из читателей мог бы распознать анаграмму в конструкции из четырех слов с использованием абсолютного аблатива? Почему именно четыре слова (с нарушением синтаксиса из-за выпадения начального *те*)? Как объяснить конфликт между общим настроением текста, в котором Пруденций позиционирует себя как грешника, и бравурным звучанием фразы, полученной в ходе перестановки букв? Имя Пруденция — *Prudentius*, а не *Prudens*; анаграмма должна быть безупречной. Имя Клеменс является для поэта диакритическим, и именно оно встречается особняком в текстах; странно, что его нет в анаграмме. Маламуд могла бы ответить, размышляет исследователь, что это имя спрятано в самом тексте (*clementer*), и тогда можно распознать все три имени в тексте, однако для критика это прозвучало бы неубедительно. Наконец, «Пруденций надеется прийти в жизни к тому, что к нему отнесутся с милосердием, которое и внушает его имя. Мне думается, — завершает Кэмерон, — что эта установка достойна и уместна в заключении» [6, p. 483].

Тщательный подбор А. Кэмероном аргументов против гипотезы о сознательном анаграммировании задает систему координат для критики других подобных версий в отношении творческого наследия ан-

¹⁰ Прорицатель при Александре Македонском (конец IV века до н. э.). В популярной статье Хельмы Хёрат об анаграммах указывается, что Аристандр — древнейший автор анаграмм из известных нам [7]. Ср.: [12, S. 148].

¹¹ Подробный обзор значений других однокоренных слов в древнегреческом см.: [12, S. 148–149]. Там же об ином случае в древнегреческой традиции, где Евстафий обозначает термином *ἀνεστραμμένως* (анестрамменос) явление сопоставления слов *μὲν ἴσος* и *ἴσμιος*, то есть, по сути, анаграмму. См. об анаграммах у Евстафия: [12, S. 160–168].



тичных авторов. К примеру, Жан-Ив Малёвр специализируется на поиске мыслимых и немыслимых анаграмм у латинских писателей. В частности, в своих работах он, не снабжая читателей особыми доказательствами, постулирует, что в строках Овидия «...tVnc sacER... im-aGIne... ocVLIS obtVLIt ORA» (*Fastes*, 95–96) спрятано имя Вергилия (*Vergilius Maro*) [14, p. 93]. То же имя (в другой, правда, форме — *P. Vergilio Maroni*) вычитывается исследователем также в первом дистихе элегии Проперция:

ERGO solLIcItae tu causa, PecunIa, Vitae!
Per te imMAaturum MORTis adimus iter [15, p. 179].

Нет сомнений, что к этим результатам Алан Кэмерон отнесся с той же суровостью и с теми же, что и были приведены выше, аргументами.

Некоторые публикации подтверждают тот факт, что на современном этапе развития гуманитарного знания сохраняется актуальность теоретических вопросов, таких как различение анаграммы и паронимии. Французский исследователь Стефан Вьейяр, изучающий русские пословицы, понимает паронимию как частный случай анаграммы. В статье, посвященной русским пословицам, он приводит любопытные примеры. В частности, зафиксированные уже в XVIII веке пословицы задают некоторую двусмысленность повседневному опыту наших соотечественников того времени: «Кобылка лежит, а ивашка бежит»; «Кобылка бежит, а Ивашка лежит» и — неожиданно — «Кабалка лежит, а детинка бежит». Анализ лексикологического материала с учетом социально-экономических реалий привел исследователя к заключению, что первоначальный вариант все же звучал как «Кабал(к)а лежит, а Ивашка бежит». Здесь налицо и инклюзивная (внутри пословицы) и эксклюзивная паронимия (*кобылка* — *кабалка*). В процессе десемантизации пословица, в которой главная роль досталась кобылке, получила, впрочем, не вполне понятный для современного человека смысл. Есть и другие примеры, которые показывают, что фольклору индоевропейских народов еще предстоит встроиться в общую матрицу, заданную в свое время Соссюром [19, p. 72 — 73].

Даже краткий обзор новейших публикаций, обсуждающих анаграммы в культурах Древнего Востока и Античности, показывает, что количество проблем, возникающих перед исследователями, со временем не сокращается. Жан Старобински, размышляя над вкладом Соссюра в теорию анаграмм, сформулировал ряд сомнений. Один из ключевых вопросов состоит в том, как разграничить намерение автора



побудить читателя найти анаграмму и умение читателя искать соответствия там, где их нет (при желании, не без сарказма замечает Старобински, у Вергилия можно обнаружить и анаграммы к именам «Наполеон» или «Фидель Кастро» [18, р. 8]).

Проблема авторского умысла поставлена Соссюром и переформулирована К. Леви-Стросом, высказавшим мысль о том, что использование приема могло продолжаться благодаря бессознательному следованию автора более древним поэтическим моделям [2, с. 637]. О роли бессознательного догадывался и сам Соссюр, который пытался объяснить молчание античных авторов об анаграммах у предшественников: «...если привычка к анаграммам уже была усвоена, такой поэт, как Вергилий, легко должен был увидеть, что анаграммы кишат в тексте Гомера... В этом случае если уж он был подготовлен к анаграммам национальной традицией, а к ней еще присоединился ни с чем не сравнимый авторитет Гомера, можно понять, насколько Вергилий был расположен не отступить от этого правила и не оказаться ниже Гомера в том отношении, которое казалось существенным для последнего» [4, с. 645].

Проблема авторского замысла и (не)желания указывать на языковую игру, ориентированную на активную роль читателя, была хорошо известна Соссюру и актуализирована К. Леви-Стросом и Ж. Старобинским. Она представляется основной, но современная наука все еще далека от ясного решения этого вопроса, значимого для всей истории культуры от ведийских текстов до современной литературы. Между сознательным обращением к анаграмме и отсутствием оногo (провоцирующим эрудированных читателей на творческие поиски) возникает широкий диапазон возможных решений (в их числе находится, в частности, предполагаемое Соссюром бессознательное следование традиции). Вокруг этого вопроса, по сути, и разворачивается полемика в современной науке. Напротив, практически не вызывает сомнения у исследователей то, что к анаграммам совершенно осознанно прибегали поэты Средневековья и Возрождения, не говоря уже о литераторах Нового времени¹². Нередко мы встречаем в этих случаях явные при-

¹² Отдельно необходимо рассматривать древнееврейскую литературу, которая выработала оригинальный подход к анаграмматизму (оспорив у греков, как пишет Х. Хёрат, пальму первенства в изобретении анаграмм [7]) и задала рамки для использования этого приема в священных текстах. Отсюда использование анаграмм в рамках христианского эзотеризма и средневековой еврейской поэзии. Однако это тема, выходящая далеко за рамки целей настоящего обзора.



знаки умысла, а иногда даже имеем возможность проверить свою гипотезу по другим источникам. Вопрос же о том, насколько этот прием умышленно использовался в литературах древних индоевропейских народов (где в большинстве случаев мы даже не можем установить личности авторов), даже несмотря на постепенное улучшение знания о социальном контексте бытования этой литературы, по всей видимости, всегда будет вызывать споры.

Список литературы

1. *Гаты* Заратустры. URL: zoroastrian.ru/node/1759 (дата обращения: 02.07.2014).
2. *Иванов Вяч. Вс.* Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 635–638.
3. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору: сб. стат. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М., 1975. С. 44–76.
4. *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977.
5. *Топоров В. Н.* К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. 3. Об одном примере звукового символизма («Ригведа», X, 125) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Вып. 2. С. 317–319.
6. *Cameron A.* Ancient anagrams // *American Journal of Philology*. 1995. Vol. 116, № 3. P. 477–484.
7. *Hörath H.* Anagramm. URL: <http://www.rossipotti.de/inhalt/literaturlexikon/sachbegriffe/anagramm.html> (дата обращения: 02.07.2014).
8. *Houghton L. B. T.* Ovid, *Remedia amoris* 95: *verba dat omnis amor* // *The Classical Quarterly*. 2013. Vol. 63, № 1. P. 447–449.
9. *Jamison S. M.* An anagram in the Gāthās // *Journal of the American Oriental Society*. 2002. Vol. 122, № 2. P. 287–289.
10. *Janssens L.* La tradition d'une cryptographie satirique médiévale (D'Ovide à Clément IV, Napoléon Ier, Hitler) // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1992. Vol. 70, № 4. P. 960–996.
11. *Lestayo J. R. S.* Les mots sous les choses: Starobinski, Borges, Saussure // *Modern Language Notes*. 2014. Vol. 129, № 2 (Hispanic Issue). P. 330–351.
12. *Luz Ch.* Technopaignia, Formspiele in der griechischen Dichtung. Leiden, 2010.
13. *Malamud M.* A poetics of transformation: Prudentius and classical mythology. Cornell University Press, 1989.
14. *Maleuvre J.-Y.* Les *Fastes* d'Ovide ou la guerre du calendrier // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1997. T. 75, fasc. 1. P. 69–105.
15. *Maleuvre J.-Y.* La mort de Virgile d'après Properce et Ovide // *L'antiquité classique*. 1997. T. 66. P. 177–206.



16. Meylakh M. A propos des anagrammes // L'Homme. 1976. Vol. 16, № 4. P. 105–115.

17. Shepherd D. Saussure's Vedic anagrams // Modern Language. 1982. Vol. 2, № 3. P. 513–523.

18. Starobinski J. Lettres et syllabes mobiles. Complément à la lecture des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure // Littérature. 1995. Vol. 99. P. 7–18.

19. Viellard S. Paronymes, anagrammes et paragrammes dans les premiers recueils de proverbes russes // Revue des études slaves. 2004. Vol. 75, № 1. P. 69–79.

20. Wolff E. Les jeux de langage dans l'Antiquité romaine // Bulletin de l'Association Guillaume Budé. 2001. Vol. 1, № 3. P. 317–334.

21. Wunderli P. Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen, 1972.

Ilya Dementyev

**A MAJOR PRINCIPLE OF INDO-EUROPEAN POETRY
OR ARBITRARY ETYMOLOGISING?**

**A review of modern international publications on anagrams
in the cultures of Ancient East and Antiquity**

This article examines the approaches of modern international scholars to the problem of anagrams in ancient texts. The author addresses the following "problem nodes": the difficulty of proving the presence of an anagram in each individual case and the ambiguity of the question as to the arbitrary or systematic nature of anagrammatic structures and anagrams' functions. Solving these problems will contribute to identifying the major avenues of further research on anagrams.

Key words: *text, poetry, anagram, paronomasia, Ancient East, Antiquity, Indo-European language.*

Мария Дмитриовская, Виталий Витковский
(Калининград)

**ВЕНЕЦ В ВЕНЕЦИИ:
МУЛЬТИАЗЫКОВОЕ КОДИРОВАНИЕ
И АНАГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
«ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТА»
В РАССКАЗЕ ЮРИЯ БУЙДЫ «ВСЕ ПРОПЛЫВАЮЩИЕ»***

Дается содержательное объяснение использования мультязыкового анаграмматического кода в произведениях Юрия Буйды. Выявляется анаграмматическая основа «венецианского текста» рассказа «Все проплывающие», входящего в книгу «Прусская невеста». Показано, что ядро системы составляет анаграмматическое варьирование слов Венеция / невеста и море / атор / тора. Вскрыта брачно-похоронная семантика ночных лодочных прогулок героини по Преголе. Рассмотрены многообразные способы семантизации фамилии главного героя рассказа Полоротов. Проанализировано взаимодействие топографии городка, в котором происходит действие, и Венеции, о которой грезит главная героиня. Выявлены различные уровни интерпретации текста: от сюжетно-бытового до символического и космологического.

Ключевые слова: Ю. Буйда, «Прусская невеста», «Все проплывающие», «венецианский текст», мультязыковой код, анаграмма.

Более четверти века назад В.Н. Топоров в работе «Петербург и "Петербургский текст русской литературы"» [13] заложил основы иссле-



© Дмитриовская М., Витковский В., 2014

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 14-04-00124 «Анаграмматические коды: когнитивные основания и текстопорождающие возможности».



дования «городского текста», направления, занявшего прочные позиции в современной филологии, где отдельное место отведено «венецианскому тексту» русской литературы. Под «городским текстом» мы понимаем смыслоформирующие, скрытые или явные текстовые образования, прямо или косвенно указывающие на городское пространство не только в топонимической (ономастической) категории, но и в культурно-историческом аспекте города как целостной системы координат городской среды — от ординаты реальных топонимов и градоформирующих образов культурного и исторического наследия к абсциссе мифопоэтических, авторских сравнений, текстовых кодов и смыслового анаграммирования. Термин «Венециана» [11], направленный на обобщение принципов формирования художественных образов, прямо и / или косвенно ссылающихся на геокультурную составляющую итальянского «города на воде» — Венеции, может быть применен к рассказу Юрия Буйды «Все проплывающие» из книги «Прусская невеста». Но в реализации этой темы у Ю. Буйды есть и своя специфика. Художественное пространство книги ограничено рамками города Знаменска-Велау, находящегося на пересечении истории и культур России и Восточной Пруссии. «Прусское» и «русское» содержание становится родственным, образуя единый геокультурный *топос* — место объединения геофизических и литературных пространств. В контексте Венецианы к «пруско-русскому» пласту автор добавляет *(эт)русский*, проецируя топографию и топонимику Венеции на небольшой *(п)русский* городок.

Расширяя топографию городка до Венеции и других локусов, Юрий Буйда в художественной форме воплощает в книге «Прусская невеста» свое собственное эстетическое кредо: «Писатель, то есть сновидец, живет не в Знаменске или Велау, но там и там одновременно, — но в России, Европе, в мире» [3, с. 8]². Расширение пространства до мира лежит в основании использования писателем мультязыкового кода, который сопрягается с игровыми языковыми стратегиями вплоть до использования анаграмм. Ю. Буйда пишет: «...сновидения национальности не имеют. Слова — слова — имеют, но не Слово, стирающее различия между Шиллером и Эсхилом, Толстым и Гельдерлином...» (с. 8).

Сопряжение венецианского и (п)русского топосов в рассказе Ю. Буйды «Все проплывающие» диктуется потребностью найти язы-

² Далее ссылки на книгу Ю. Буйды «Прусская невеста» даются в тексте статьи в круглых скобках. Курсив в цитатах везде наш. — М. Д., В. В.



ковые средства кодирования и развертывания центральных для творчества писателя смысловых констант бытия в мире, жизни, любви и смерти. Для Ю. Буйды характерно постоянное совмещаются брачной и похоронной семантики, что свидетельствует о мифопоэтической природе его текстов [4]. В первом рассказе, название которого повторяет название книги — «Прусская невеста (Вместо предисловия)», — действие происходит на старом немецком кладбище, где подростки-гробовщики вскрывают могилу девушки в белом платье — девочки Пруссии, которая лежит как живая, но потом рассыпается в прах. Сюжет «бракосочетания наоборот» поддерживается тем, что подростки снимают с пальца девушки кольцо, а ей (уже скелету) оставляют фонарик (фаллический символ). Название третьего рассказа — «Седьмой холм», в котором речь идет о городском кладбище, отсылает к *Риму* (анаграмма слова *мир*). Две стихии правят миром — жизнь и смерть, куда встроены любовь, свадьба и похороны. В программном заявлении писателя отношения идеальных жениха и невесты трактуются как отношения между миром живых и мертвых, где память тождественна любви (с. 8).

Основная причина встраивания венецианского топоса в топографию городка в рассказе «Все проплывающие» заключается в анаграмматическом единстве ключевых слов *невеста* и *Венеция*, а также во взаимном притяжении слов *Венеция* и *венéц*. Другой важный анаграмматический смысловой узел соединяет слова лат. *amor*, итал. *amore* «любовь», итал. *amare* «любить»; итал. *amaro* «горький», «горестный»; итал. *mare* «море»; лат. *mors (mortis)*, итал. *morte*, фр. *mort* «смерть». Их единство формирует сюжет новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» — *Der Tod in Venedig* (1912), усиленный за счет языковых оснований фигуры Аушенбаха: итал. *tedesco* «немец» паронимично нем. *Tod (Todes)* «смерть». В рассказе «Все проплывающие» происходит развитие любовно-брачно-похоронной семантики, поддерживаемое тем, что Венеция традиционно называется «невестой моря»³. У Ю. Буйды есть роман «Ермо», действие которого происходит в Венеции. *Ермо* — фамилия главного героя, анаграмматичная словам *море, amor, мор*.

Рассказ «Все проплывающие» начинается с того, что Миша Полоротов на собственной свадьбе впадает в летаргический сон, после того как ему что-то рассказала подруга Сони, его невесты. Соня остается со

³ Так, Г. Х. Андерсен в романе «Импровизатор» (1835) пишет: «Сама Венеция, эта богато убранная невеста моря, не походит ни на один из других городов Италии» [1].



спящим Мишей и на протяжении долгих лет заменяет его, работая смотрителем шлюза. Каждый вечер она надевает свадебное платье, садится в лодку и гребет вверх по течению. Потом оставляет весла, и лодка сплавляется вниз в сторону шлюза. В одну из ночей, очнувшись после летаргического сна, Миша спускается к реке и, завидев «черную лодку», в которой «сидела женщина в белом со склоненной головой» (с. 204), входит в воду и останавливает лодку руками. Соня, по всей видимости, умирает.

Венецианский текст рассказа выстроен по принципу рефрена, повторяющегося несколько раз, сначала в воспоминаниях бабушки Миши Полоротова, побывавшей с «барыней в Венеции». Бабушка рассказывает Соне о Венеции, «о площади, которую местные жители звали Самаркой, о тысячах голубей» (с. 202), о том, как «однажды барыня взяла ее с собою прокатиться в лодке по Канале Гранде. Был свежий апрельский солнечный день. Стены домов сверкали золотой слезью. Пахло гнилью и дамскими духами, а от гондольеров — крепким потом. Дамы в лодке смеялись и перекликались с пассажирами множества гондол, стремившихся в сторону моря, расстилавшегося за Джудеккой... Это все, что осталось в старухиной памяти, — много, очень много света. Сияющий воздух, переливчатое сверкание облитых жидкой золотой слезью дворцов, переплеск воды, пылавшей ртутью и апельсином... И веселые беззаботные люди в белых платьях и белых воздушных шляпах» (с. 203). Этот рассказ неизменно производит сильнейшее впечатление на Соню, которая, «прикрывая глаза», видит эту картину как бы наяву. При этом описание Венеции повторяется с сокращениями. Далее ночные прогулки по реке сопровождаются у Сони желанием представить себя в Венеции. Она «старалась зажмуриться покрепче, до искр и блеска в глазах, до света, струящегося в прохладе венецианского дня...» (с. 203–204). При этом опять повторяется сокращенное описание Венеции. И наконец, в описании последнего речного путешествия, когда ее встречает проснувшийся Миша, перед Соней, «будто во сне», возникает видение, где (п)русский городок и Венеция соединяются и расширяются до всего белого света со всеми людьми: «...напоенный светом воздух мерцал и дрожал над Канале Гранде, над Преголей, над всеми проплывающими...» (с. 204).

В рассказе помимо эксплицитных признаков венецианского текста — площадь Самарка (то есть площадь Сан-Марко, площадь тысячи голубей), Канале Гранде — Большой Венецианский канал, Джудекка — ближайший к Венеции остров, черная лодка — гондола — венецианская



гребная лодка черного цвета, фотоальбом «Венеция» с надписями на итальянском языке — присутствуют и имплицитные признаки, репрезентируемые автором через имена собственные, номинации стихии воды, цветовой и предметный коды, анаграммы в большинстве «ключевых» слов текста. Суммируясь, эти признаки создают не только топографическую картину Венеции, но и художественное содержание города, а также выстраивают эсхатологический и мифологический символизм самого рассказа.

Миша и Соня Полоротовы интертекстуально параллельны образам архангела Михаила и Святой Софии. Облик Софии как Премудрости Божией в византийско-русской и католической традиции постепенно сближается с образом Девы Марии. В христианской агиографической традиции известна также София Римская, казненная во II веке вместе со своими дочерьми Верой, Надеждой и Любовью. Имена героев рассказа встраиваются в дихотомию русского и прусского: святой Михаил является покровителем Германии, под знаком Софии христианство пришло на Русь [5, с. 153]. Работа Миши зрителем шлюза находит полное соответствие в христианских представлениях о том, что вооруженный мечом архангел Михаил находится у врат рая. В апокрифах утверждается, что он совершает омоложение душ раскаявшихся усопших перед тем, как они войдут в Небесный Иерусалим. Работа Миши на шлюзе соединяет не только два семантических признака архангела Михаила — ворота и воду, но и в скрытом виде апеллирует к его атрибуту — мечу, который изофункционален ключам от рая святого Петра. Основания для этого в первую очередь имеют языковой характер.

М. Фасмер указывает, что слово *шлюз* из нидерл. *sluis* «шлюз» от ст.-франц. *escluse*, ср.-лат. *sc̄lūsa, exclūsa* «водопровод» [14, т. 3, с. 681]. Аналогично происхождение нем. *Schleuse* «шлюз». Ср.-лат. *exclūsa, esclūsa, eclūsa, esclausa, sclūsa, clūsa, clausa* имели также значения «шлюз», «(водосливная) плотина», «водослив», «запруда» [15]. Все они восходят к лат. *excludo* «исключать», «отрезать», «удерживать, мешать, препятствовать» от *claudo* «запирать, замыкать», «запрудить», «преграждать», «окружать» и родственны лат. *clavis* «ключ», «задвижка, засов». Этимологически *шлюз* оказывается неразрывно связанным с *ключом*. Шлюз, через который проходят *все проплывающие*, — интертекстуальная отсылка к Вратам Небесным, охраняемым архангелом Михаилом, а также святым Петром. Одновременно в контексте рассказа тема шлюзовых ворот, ключей, пропуска судов имеет отчетливые эротические коннотации. В силу летаргического сна мужа Сони ее брак остался



«незавершенным». Работа Сони смотрителем на шлюзе и ночные прогулки в лодке по Преголе в свадебном платье призваны «завершить» брак плотским соитием. Сказанное позволяет реконструировать слова, которые сказала Мише Сони подруга — продавщица в хлебном магазине, после чего тот поднялся в светелку, где его молодая жена сняла с ноги чулок. Увидев это, Миша пришел в еще большее волнение и лишился чувств на целых двадцать шесть лет. Подруга Сони могла сказать Мише, например, следующее, используя в том числе «шлюзовую» метафорику закрывания и разведения ворот: «Вы заключили брак, но хорошую вещь браком не назовут. Теперь вы *связаны* друг с другом, значит, вы уже находитесь *в связи*. Но брачная ночь не состоится, если Соня *не раскроется*. Ей нужен *развод*: она должна *развестись* — для этого нужен *разводной ключ*, *разводит* будешь ты. Соня при этом станет мужчиной, она же будет *разведенка*, а причастие в форме *разведен-(ка)* мужского рода. При этом ты тоже будешь *разведенка* как женщина. Вы сольетесь *в одно-водное* целое в *раз-воде*. Но если захлебнетесь, на меня не пеняйте. *Хлеб — мой товар*, а Ваш *хлеб — ворота*. Вот туда и направляйтесь. Вы будете *товар-ищи*». (При этом в словах *хлеб* и *захлебнуться* омонимичные корни, а лексемы *товар* и *ворота* являются анаграммами друг друга.) Увидев, что Соня снимает чулок (анаграмма слова *ключ*), то есть что она начала *разводиться*, — Миша не выдерживает драматичности момента, совмещающего свадьбу с разводом, перспективой смены пола и совместного единения с водной стихией.

Для поддержки различных смысловых линий рассказа большое значение имеют вариативные способы семантизации фамилии Миши *Полоротова*. Соня, выйдя замуж, тоже, вероятно, взяла фамилию мужа. *Полоротов* буквально означает «тот, у кого полый рот», то есть «беззубый, безобидный, беззащитный». Данная трактовка поддерживается линией летаргического сна, обездвижения, а следовательно, беззащитности Миши Полоротова. Однако она легко может быть развернута в сторону эротического толкования шлюзовой тематики: представления о *vagina dentata* здесь опровергаются — проход открыт. Первая часть (*пол-*) фамилии *Полоротов* игровым образом может быть семантизирована как *sex*, вторая же часть (*-ротов*) — анаграмма слова *ворота*. Это подтверждает эротичность представлений о шлюзовых воротах, связывающихся с вопросами пола — в данном случае, женского. Нем. *Schleuse* «шлюз», *schleusen* «шлюзовать» семантически и паронимически связаны с нем. *Schluss* «конец», «окончание», «завершение», *Schließe* «застежка, пряжка», «затвор», *schließen* «закрывать, запирасть»,



«закрывать, заканчивать работу (о магазине)», «завершать (письмо, обсуждение)». Семантика *конца*, с одной стороны, соответствует сюжету (смерть героини), а с другой – скрытому мужскому эротическому коду (*конец* в значении *membrum virile*).

После того как Миша впал в летаргический сон, жена заменила его, став зрителем шлюза. В рассказе шлюз рассматривается как граница между этим миром и тем, где река (канал) выполняет функцию дороги, жизненного пути. *Canal* в венецианском диалекте синонимично *calle* «улица», «дорога» (*via*). Это позволяет нам говорить о символике жизненного пути в рассказе, где главная героиня совершала ночные путешествия по реке Преголе, аналогу Канале Гранде, держа направление против течения, к истоку, но когда бросала весла «лодку медленно сносило течением к шлюзу» (с. 203).

Как дневные, так и ночные занятия Сони имеют мифологическую природу. Ночные лодочные путешествия имеют отношение к постоянному повторению брака и свершению брачной ночи. В неразрывной связи с этой семантикой находится семантика смерти и похорон, но также и рождений. Это устанавливается через межъязыковые переходы.

Итал., исп. *remo* «весло», итал. *remare*, исп. *remar* «грести» – анаграммы слов *more*, итал. *amor*, лат. *mors*. Итал. *barca* «лодка» – анаграмма слова *брак*, а название лодки *шлюп(ка)*, *шлюбка* (последнее фиксируется у В. Даля [7, т. 4, стлб. 1454]) (от нидерл. *sloep*) – межъязыковой омоним к польск. *ślub* «свадьба», откуда укр., белорус. *шлюб* «женитьба», «бракосочетание», «церк. венчание», «церк. венец», ср. белорус. *браць шлюб* «вступать в брак», *ісці да шлюбу* «идти под венец». Слово *шлюб* «свадьба, бракосочетание, венчание» фиксируется в слова В. Даля с пометой *южн. зап.* [7, т. 4, стлб. 1453]. Польск. *ślub* возводится к **sljubiti*, образованного от *ljubiti* с помощью приставки *sъ-* [10, т. 6, с. 441]. Таким образом, с наступлением ночи, идя до шлюпки и беря ее, Соня идет под венец и вступает в брак по любви. Она укр. *шлюбна жінка* «законная жена». Кроме того, фр. *nager* «грести», «плавать» – анаграмма рус. *жена*. В связи с таким достаточно призрачным *венцом* естественно появление каждый раз призрачного видения *Венеции*, тем более что слова *грести* и *грезить* являются паронимами.

Смертоносность шлюзовых ворот, их связь с морем и мужем поддерживается межъязыковой омонимией и паронимией англ. *gate* «ворота», «шлюз», нем. *Gatte* «супруг», фр. *gâter* «портить, повреждать», а также анаграмматичностью рус. *more* и фр. *mari* «муж». Анаграмматический комплекс *СМРТ* присутствует в рус. *смерть*, лат. *mors*, *mortis*



«смерть» и лат. *maritus* «супруг» от *marito* «женить» (ср. также итал. *marito*, исп. *marido* «супруг»). Таким образом, брак, женитьба, замужество тесно связаны со смертью. Через омофонию англ. *scull* «грести, плыть (на лодке)» и *skull* «череп» плывущая на лодке вверх по реке Соня превращается в скелет мертвеца, но, когда она перестает грести, сплавляясь обратно к шлюзу, кажется, что вместо черепа вновь появляется живая голова. Однако это не так. Поскольку движение лодки может быть описано словами с основным значением пешего перемещения — *идти, ходить* (ср. в рассказе: «Лодка мягко *шла* против несильного течения по лунной воде» (с. 203)), то через омофонию глаголов *грести* и *грести* «устар. идти, шествовать» обратное движение лодки тоже можно уподобить гребле. Соня, сплавляющаяся вниз по реке в лодке со сложенными веслами, эмблематично представляет собой «мертвую голову» — череп со скрещенными костями.

Для «любовной лодки» (особенно без маяка) есть и другие возможности: *разбиться о быт — or быть*.

Соня ищет в прогулках спасения. Польск. *ratować*, укр. *рятувати*, белорус. *ратаваць* «спасать» выступают анаграммами слова *ворота*. Но чаемое спасение оборачивается войной: ср. рус. *ратовать* «устар. сражаться, воевать». Спасение нужно и на водах, когда лодка получает пробоину и дает *течь* (символ дефлорации) (ср. также сексуальную семантику слова *течка*). Укр. *рятувальня лодка* «спасательная лодка» звучит подобно рус. *ритуальная лодка*, которая может означать только «похоронная лодка». Эти смыслы эксплицитно проявлены в рассказе «Чудо о Буянихе», где умершую героиню, поскольку гроб оказывается ей мал, кладут в лодку, и в форме лодки выкапывают могилу на кладбище. Между тем в англ. *lifeboat* «спасательная лодка» педалируется семантика жизни. Белорус. выражение *выратавальная лодка* игровым образом может быть интерпретировано как состоящее из двух корней — *ворота* + *валить*, что в контексте рассказа «Все проплывающие» предполагает преодоление шлюзовых ворот и одновременно коитус. Сексуальная семантика открывания ворот есть и в самой гребле, ибо весло вставляется в *уключину*, уподобляясь тем самым ключу. Смертная природа производительного акта видна в паронимии лат. *capulus* «гроб», *membrum virile* и *copula* «соединение, связь», «брачные узы», а также *копуляция* «совокупление» от лат. *copulatio* «соединение». Кроме того, слова *погребать, гроб* и *грести* являются этимологически родственными. Существуют два омонима *погрести*: «похоронить» и «начать грести».



Однако брачное плавание чревато не только смертью, но и рождением. Фр. *épouse* «супруга» игровым образом сближается с рус. *пузо*, а лат. *nato* «плавать» омонимично *natus, -a, -um* «рожденный» (причастие от глагола *nascor* «рождаться»), *natus* «сын» и *nata* «дочь».

Рассмотренные языковые возможности развивают противоположные значения «жизнь – смерть», наличествующие в *лемто*-анаграммах рассказа. «Летаргический сон сони Миши поддерживается мифопоэтической символикой реки Преголи – это одновременно *Лема* (Λήθη), река забвения в Аиде. В рассказе скрыта игра на омонимии глагола *забываться / забыть* – "задремать, быть во сне" и "изгладиться из памяти", а также игра на омофонии: *река Лема* есть одновременно незамерзающая *река лема*. *Река Лема / лема* игровым образом связана с лат. *leto* "убивать, умерщвлять" от *letum* "смерть; погибель, уничтожение", а также с англ. *let* "пропускать (кого-либо / что-либо куда-либо в пространстве)". Одновременно, если учитывать, что др.-рус. *лѣто* – "время, χρόνος, tempus", река в рассказе оказывается "*рекой времен*", которая все "топит в пропасти *забвенья*"» [5, с. 153].

В венецианской топонимике Канале Гранде условно начинается от площади Сан-Марко (San Marco Piazza) и заканчивается вокзалом Санта-Лючия (Santa Lucia). Сан Марко – площадь, названная в честь святого Марка, в рассказе является границей, вратами пред каналом, ведущим от «света земного» к «тому свету». Имя *Марк*, дословно – «молот», происходит от имени римского Марса (*Mark – Marc – Mars*), бога войны, традиционно изображавшегося в красном цвете. В Венеции только площадь Святого Марка называется *piazza*, все остальные площади называются *campo* – исходно «поле». Следуя по пути варьирования различных смыслов, автор дает скрытое указание на отправную точку аллегории пути к «тому свету» через фамилию героев рассказа. Авторская словесная игра сочетает кодирование и анаграммирование, где *поло-* соответствует значению «поле», а *рот* – в написании латиницей нем. *rot* «красный» вкупе дают *красное поле* – площадь Сан-Марко. *Поло-* может также кодировать имя апостола Павла (итал. San Polo), в католической традиции изображаемого в красном одеянии, а также имя Паоло Лучиано Анафесто, первого Венецианского дожа, представляемого в *красных* доспехах. Переход от нем. *rot* «красный» к англ. *red* с тем же значением и далее к нем. *Rett* «спаситель» дают расшифровку фамилии как «поле спасения». Зеркальное прочтение фамилии *Полоротов* дает *втор-о-лот*, что фонетически соответствует английскому *water lop*, дословно – «водная зыбь», что усиливается через



метафорические номинации эмоциональных состояний героев (ср.: «Миша... пришел в страшное волнение» (с. 200); «разволновавшаяся Соня» (с. 204)).

Воспоминания о Венеции содержат четкое календарное указание: «Был свежий *апрельский* солнечный день» (с. 203). Венеция отмечает 25 апреля день Святого Марка. Жители приходят на площадь Сан-Марко и одаривают друг друга бутонами роз; площадь, таким образом, в день празднования становится *розовой*, то есть «полем роз». При этом итал. *rose* — «красный». В рассказе «Все проплывающие» автор «окрашивает» Соню в *розовый* цвет (ср. «розовые коленки» (с. 201), «земная розовая жена» (с. 202)). Рассматривая площадь Сан Марко в качестве «отправной точки», «шлюза-границы», необходимо обратиться к межъязыковым омонимам и паронимам слова *Mark* в других языках. Англ. *mark* — «граница», «предел», «норма»; *march* — «граница», «пограничная полоса». *Марка* (нем. *Mark*) — в раннем средневековье и позднее в Германии — пограничный округ. Бабушка Миши называет площадь *Самаркой*. Тем самым дается указание на место, где располагается «вход» и «граница». Слово *Самарка* игровым образом раскладывается на «сам» и «арка». Это же значение игровым образом содержится в фамилии *Полоротов*: первую часть *поло-* можно сблизить с корнем *пол-* «половина», а вторую часть *-ротов* связать с лат. *rota* «колесо», «круг, обезд». Полукруг «равен» арке.

Созвучное английское *ark* — 1) *ящик, ковчег*; 2) *корабль* утверждает символизм движения по воде и водной стихии как стихии смерти (*ящик — гроб*) и одновременно жизни. Образ площади Сан-Марко как «врат в иной мир» дополняет символизм *тысячи голубей*, упомянутых бабушкой Миши, где *голубь* — символ посредника между Землей и Небом, воплощение Божьего (Святого) Духа. «*Это все, что осталось в старухиной памяти, — много, очень много света*». Свет символизирует проявление божества, космическое творение, логос, универсальный принцип, содержащийся в явлении, изначальный интеллект, жизнь, истину, просветление, гнозис, прямое знание, бестелесное, источник блага. Излучение света символизирует новую жизнь, даруемую божеством. Свет — первое творение. Соня закрывала глаза, погружаясь в мечтания о Венеции, притом «старалась *зажмуриться* покрепче, до искр и блеска в глазах, *до света...*» (с. 203–204) (ср. рус. прост. *жмурик* — «покойник»). Топонимика Венеции позволяет говорить о том, что автор отправляет героиню через «арку площади Сан-Марко» по Канале Гранде к упомянутому вокзалу Санта-Лучия, то есть символически



«через шлюз к свету в глазах». Святая Лучия (Лукия) — покровительница слепых. Имя Лучия (от лат. *lux, lucis* «свет») этимологически родственно имени евангелиста Луки и Паоло Лучио, первого дожа Венеции. Таким образом, будучи персонажами городской венецианской топонимики, Лучия, Лука и Паоло Лучио формируют трехуровневое световое пространство, где Лучиано, чей дворец Дожей располагается на площади Сан-Марко, границе «между мирами», символизирует земной, «этот свет», Святой Лука, евангелист, площадь которого располагается по ходу движения по Каналу, — «свет истины», а Святая Лучия, условно завершая путь по течению, — образ небесного и одновременно *того света* в противопоставлении *этому*. Движение Сониной лодки по Преголе сначала против течения от шлюза к истоку, потом по течению, обратно к шлюзу, формирует две пространственные плоскости рассказа — горизонтальную и вертикальную; последняя игровым образом возникает из имплицитных номинаций *вверх* и *вниз по течению*. Соня, плывя против течения, стремилась *вверх*, к *(тому) свету*, но ее лодку течением сносило к шлюзу, *вниз*, «возвращая на землю», в жизнь. Одновременно, перемещаясь вверх, а потом разворачиваясь на сто восемьдесят градусов, лодка представляет собой как бы часовую стрелку, проходящую половину окружности циферблата. Такое перемещение приобретает особую значимость в свете «ключевой» темы рассказа. Истоком реки часто является *ключ*; *ключи* могут бить и в русле реки. Соня могла путешествовать «между двух ключей» — между ключом-родником и «заключенным» шлюзом. Ее путь к *свету* (итал. *luce*) — это путь к *luce* (к *луче*) — путь от *ключа* к *ключу*. Она усилием воображения включается в игру в *жмурки*. Если у Миши летаргия, то у Сони — движение по направлению к *лучевой* / *ключевой* болезни.

Стихию воды, напрямую связанную с Венецией, автор соединяет с другими стихиями, придавая их физическим свойствам особые качества, языковое воплощение которых открывает связи между героями и мифопоэтической составляющей авторских эпитетов. Так, «*вода пылает ртутью и апельсином*», а «*апрельский воздух напоен светом*». Глагол *пылать* наделяет воду свойствами огня и света. *Ртуть* и *апельсин* в авторском коде являются лунарным и соляренным символами. Символ Hg заимствован от латинского алхимического названия этого элемента *Hydrargyrum*, означающего «жидкое серебро». Иное название этого элемента — *mercury*. В римской мифологии Меркурий из бога хлебного дела постепенно сделался богом торговли вообще (ср. «Ее [Сонина] бывшая лучшая подруга работала продавщицей в хлебном магазине»



(с. 202)). Прототипом Меркурия служит греческий Гермес — бог торговли, покровитель глашатаев и путников; покровитель *герметических* наук (алхимии, астрономии), посланник богов и проводник душ умерших в подземное царство Аида. Однокоренное слово *герметичный* «плотно закрытый» в контексте рассказа отсылает к шлюзу, стоящему на пути героини («Лодка упиралась смоленным носом в черные шлюзовые ворота» (с. 204)). Сначала Гермес был фаллическим божеством, что отразилось в гермах — пограничных столбах, где на четырехгранную каменную колонну водружали голову или торс Гермеса, а спереди помещали фалл. Гермы устанавливались на межах, перекрестках, то есть отмечали границу и одновременно служили дорожными указателями. Гермес Пропилей (Привратный) — одно из сохранившихся изображений такого рода. Существует определенное соответствие между гермами и термами — межевыми знаками, которые устанавливались в Риме. Термы были воплощением Терминуса (лат. *Terminus*) — бога рубежей и границ. Слово *Terminus* — анаграмма слова *смертен*, и, будучи представлено в игровом виде как *terra-минус*, семантически становится тождественным воде. Слово *герма* (др.-греч. πλ. ἔρμα), являясь анаграммой слова *море*, объединяется с Терминусом и термами и на языковом (анаграмматическом) основании.

В контексте книги рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста», взятой целиком, это означает уничтожение всяких границ между немецкой (прусской), русской, а также другими культурами. Границы *растворяются* в двух смыслах этого слова: «раскрываются, будучи до этого закрыты преградами» и «исчезают в воде, которая служит растворителем, прекращают свое физическое существование». В рассказе «Все проплывающие» эти смыслы трансформируются в определенный сюжет, содержащий брачно-похоронную семантику, где наличие границ и их уничтожение тоже ключевые.

Традиционным атрибутом Гермеса является крылатый жезл — кадуцей. Им Гермес усыплял или будил людей, для того чтобы передать послание от богов кому-нибудь из смертных (ср.: «Миша... впал в летаргический сон»). В христианстве кадуцей становится атрибутом высокой святости: с ним можно видеть в православной иконографии изображение Софии (икона Софии Новгородской). В оккультизме он трактуется как *ключ*, отворяющий предел между тьмой и светом, добром и злом, жизнью и смертью. В рассказе Ю. Буйды связь Гермеса с Венецией лежит на скрытом уровне. На Площади Сан-Марко, в зале Дворца Дожей среди четырех потолочных плафонов кисти венециан-



ского живописца Якопо Тинторетто находится панно «Меркурий и три грации» (1578) (в некоторых источниках — «Гермес и грации»). В проекции на рассказ грации выступают образами трех добродетелей, Веры, Надежды и Любви, сопутствующих образу Софии, а Гермес (Меркурий) — ее прототипом. Кадуцей в рассказе приобретает смыслы ключа и фаллоса. Такая символизация поддерживается тем, что в медицине часто в силу внешнего сходства кадуцей заменяет исконный символ — посох Асклепия — англ. *Rod of Asclepius*. Англ. *rod* «ветка», «жезл, скипетр», *divining rod* «магический жезл», «волшебная палочка» задают новые возможности трактовки фамилии *Полоротов* в фаллическом *ключе*, которые дополняют отмеченные выше игровые связи между рус. *pot*, нем. *rot*, англ. *red* «красный», нем. *Rett* «спаситель». Переход от англ. *rod* к русск. *pod* продуцирует семантику зачатия и родов.

В рассказе Ю. Буйды семантика воды, *пылающей ртутью*, дополняется символикой *апельсина* как модели солнца. Как уже было отмечено, ртуть — это «жидкое серебро». В разных религиозных и оккультных практиках серебро традиционно связывалось с Луной. М. В. Гаврилова, опираясь на этимологию (*апельсин* — заимствование из голл. *appelsien*, которое калькирует фр. *potme de Sine* — «яблоко из Китая»), говорит о рассказе следующее: «Между тем *яблоко*, которое в архаической традиции — плод дерева жизни, в христианской традиции со средних веков символизирует запретный плод, введший в искушение Еву. Мифологическая семантика поддерживается и в результате игрового разложения лексемы *апельсин* на англ. *apple* «яблоко» и *sin* «грех»: то есть *апельсин* есть «яблоко греха». Обнаруженные смыслы позволяют интерпретировать оппозицию «жизнь — смерть» как в рамках мифа о грехопадении человека, так и в контексте архаического растительного мифа, в котором смерть сменяется новым рождением» [4, с. 130–131]. Испанские слова со значением «апельсин» — *naranjo* (плод), *naranja* (дерево) — содержат анаграмматический комплекс согласных ХРН, что позволяет связать *апельсин* с *Хароном*, *похоронами* и *Хроносом* (временем). Фр. *potme* [pot] «яблоко» при прочтении на кириллице дает рус. *pot*, а также *Эрот*, а при записи в виде *poMME* — рус. *more* со всеми отмеченными выше анаграмматическими и семантическими связями. Трансформация исходного фр. *potme* в русск. *poT* и чтение на латинице даст омонимичный корень *top-* в значениях: 1) англ. *top* «вершина», 2) *топать* «ходить», 3) «погружаться в воду». Они маркируют три полюса пространства по вертикали: верхний, средний и нижний. Так, номинации *воды* в рассказе «Все проплывающие» сочета-



ют не только символику преграды, пути, течения времени, но и кодируют оппозиции «Солнце – Луна», «день – ночь», «грехопадение – непорочность». Луна и солнце объединяются здесь в семантической категории *светила*, источника *света*, к которому стремится Соня, и одновременно поднимают рассказ на космологический уровень. Море распространяется на все пространство. Это состояние перед творением мира, всемирного потопа и одновременно конца света.

Созвучное *морю* лат. *mors, mortis* «смерть» (ср. лат. *mementō morī* – «помни о смерти») в контексте рассказа меняет смыслы на противоположные, – *невеста моря* становится *невестой смерти* и *невестой-смертью*. Единственный раз в финале произведения отмечается, что на Соне не только белое платье, но и венок из цветов: «На ней было свадебное платье, на голове – веночек из тюлевых цветов» (с. 204). Исследователи отмечают: «Голова невесты украшается *белым цветом – флердоранжем* (фр. *fleur d'orange* "цветок апельсина"). *Веночек* и *Венеция* отсылают к имплицитным лексемам *венец* со значениями "круга", "завершения", "свадебного венца" и *венчик* – бумажная лента с религиозными изображениями, накладываемая у православных на лоб покойника при погребении, а также выражению *Конец – делу венец*, допускающему как прямое истолкование, так и игровые – "брачное" и "похоронное" (ср. *скончаться*)» [5, с. 156]. Мотив смерти в рассказе интертекстуально приводит нас к новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции», где герой умирает, проделав аллегорический путь через «ключевые» топографические точки Венеции. Символика круга – это повторяемость действий героини и всех проплывающих, круговое движение лодки по Преголе, траектория движения весел, круглая баночка, веночек – рассказ Ю. Буйды перекликается со стихотворением Б. Пастернака «Венеция» (1913, 1928): «Я был разбужен спозаранку / Щелчком оконного стекла. / Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла» [12, с. 58.].

Главная героиня – метафора Венеции, не чужой, не жены, но невесты, живет и умирает в *черной лодке* (читай – *гондоле*), наделенной символикой смерти: «Холодный ветер от лагуны. / Гондол безмолвные гроба» (А. Блок, «Венеция») [2, с. 78]. Ю. Буйда создает свой вариант «Смерти в Венеции». Писатель моделирует пространство смерти, создает *иллюзию* смерти, так как факта смерти в рассказе нет, нет показа процесса умирания, нет изображения перехода героев в не-бытие. Буйда создает особую эстетическую реальность, в которой угроза *смерти* сменяется *бессмертием*: повествование в финальной сцене рас-



сказа характеризуется максимальной символической уплотненностью: «Было за полночь, когда Миша Полоротов вдруг очнулся и сел на кровати... Завернувшись в светло-серое суконное одеяло, Миша спустился в прихожую... вышел на дамбу, вдоль которой изгибалась посеребренная лунным светом Преголя... Из-за поворота показалась черная лодка, которую сносило течением к шлюзу. Миша вошел в воду и остановил лодку руками» (с. 204). Две руки аналогичны створкам шлюза, но не закрытого, не герметичного, а позволяющего поникнуть за пределы рубежа.

Лат. *nato* «плавать» имеет также значение «находиться в волнообразном движении, колебаться, качаться, колыхаться». С учетом этого лодка становится маятником, остановив который, Миша прекращает ход земного времени Сони. Войдя на площадь Сан-Марко, мы увидим прямо перед собой Часовую башню (кстати, она расположена так, чтобы ее было лучше видно с лагуны). Ее центральная часть создана в конце XV века по проекту Мауро Кадуччи (фамилия созвучна слову *кадуцей*). На самом верху башни два мавра бьют молотками в колокол, а крылатый *лев* на синем звездном фоне держит открытую книгу мира. Мавры — условное название: на самом же деле это бронзовые скульптуры пастухов, которые со временем потемнели. В праздники Богоявления и Вознесения на башне можно увидеть *трех* механических волхвов, следующих за *ангелом* и кланяющихся *Богородице* с младенцем. В целом Часовая башня со сквозной аркой-проходом внизу и часами, стрелка которых украшена солнцем, а на циферблате находятся звезды и показываются фазы луны, тождественна шлюзу, а также терму, герму и самим героям, и содержит в свернутом виде весь сюжет рассказа. Этот прием отождествления различных сущностей составляет суть гротеска. Подобные случаи скрытого гротеска встраиваются в широкое использование Ю. Буйдой гротеска как явного приема [8; 9].

Значение и знаковость «венецианского текста» в отношении человеческой жизни в рассказе Юрия Буйды «Все проплывающие» можно выразить восьмой «Эпиграммой. Венеция 1790» Иоганна Гёте (перевод С. А. Ошерова):

Эту гондолу сравню с колыбелью, качаемой мерно,
Делает низкий навес лодку похожей на гроб.
Истинно так! По Большому каналу от люльки до гроба
Мы без забот через жизнь, мерно качаясь, скользим [6, с. 199].



Но Ю. Буйда повествование о частной человеческой жизни возводит на уровень культурно-историсофского и космогонического описания. *Растворение ворот* — это одновременно их *раз(овое) творение*, а *нерастворение* отличается только по количеству *раз творений*. Корень в словах *творение / тварь* анаграмматичен корню *врат- / ворот-*. Все сущее, включая людей, — своего рода «ворота». Генезис мира сводится к творению ворот (границ) и к их уничтожению, растворению, которое синонимично новому творению. Корень *врат- / ворот-* задают вечное *вращение, по-втор-ение* (еще одна ВРТ-анаграмма). Эти смыслы разворачиваются в рассказе «Все проплывающие» через брачный и смертный *венец в Венеции*.

Список литературы

1. *Андерсен Г.Х.* Импровизатор : роман. URL: <http://www.sky-art.com/andersen/prose/improvisator/improvisator.htm/> (дата обращения: 20.05.2013).
2. *Блок А.А.* Собр. соч. : в 12 т. Л., 1932. Т. 1.
3. *Буйда Ю.* Прусская невеста. М., 1998.
4. *Гаврилова М.В.* Концепты «жизнь» и «смерть» в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста»: (языковые стратегии мифотворчества) : дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2012.
5. *Гаврилова М.В., Дмитриовская М.А.* Мифопоэтика рассказа Ю. Буйды «Все проплывающие» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2012. Вып. 8. С. 152–157.
6. *Гете И.В.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1975. Т. 1.
7. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1994.
8. *Дегтяренко К.А., Дмитриовская М.А.* Гипербола, комическое и гротеск в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста» // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. Вып. 4. С. 30–42.
9. *Дегтяренко К.А., Дмитриовская М.А.* Алогичные перечисления и нумерология как средства создания гротескно-комического в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста» // Северный регион: наука, образование, культура. 2014. №1 (29). С. 227–236.
10. *Етимологічний словник української мови* : у 7 т. / ред. О. С. Мельничук. Киев, 1983.
11. *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5> (дата обращения: 20.05.2013).
12. *Пастернак Б.Л.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1989. Т. 1.
13. *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–367.



14. Фасмер М. Этимологический словарь : в 4 т. М., 1987.

15. Wikiling : [сайт]. URL: http://www.koeblergerhard.de/wikiling_1/node/1031285 (дата обращения: 02.06.2014).

Maria Dmitrovskaya, Vitaly Vitkovsky

THE MULTI-LANGUAGE CODING
AND ANAGRAMMATIC FOUNDATIONS OF THE “VENICE TEXT”
IN YU. BUIDA’S SHORT STORY “ALL THE FLOATING BY”

This article examines the use of a multi-language anagrammatic code in Yu. Buida’s works. The authors identify the anagrammatic foundations of the “Venice text” in the shorty story “All the floating by” from the collection The Prussian Bride. It is shown that the core of the system is the anagrammatic variation of the words Венеция / невеста и море / amor / mors. The matrimonial and funeral semantics of the night boat rides of the female character along the Pregolya is emphasised. The authors consider the various means of semantization of the name of the main male character “Polorotov,” and analyse the interaction between the topography of the town and Venice – the dream city of the main female character. Different levels of text interpretation are identified – from the plot- and everyday life-focused to symbolic and cosmological ones.

Key words: Yu. Buida, Prussian Bride, “All the floating by,” “Venice text,” multi-language code, anagram.

Светлана Ермакович
(Калининград)

ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ГЕНДЕРНО ОРИЕНТИРОВАННОЙ РЕКЛАМЫ*

Исследуется структура метадискурса и способы манифестации гендера в русскоязычном рекламном обращении. Для семиотического анализа были отобраны два объявления, рекламирующие один и тот же товар, но целевой аудиторией одного из них были потребители-женщины, а другого – мужчины. Анализ выявил вербальные и невербальные средства экспонирования имплицитных посланий, отражающих гендерные отношения и закрепляющих гендерные стереотипы, а также существование взаимодополняющих отношений между различными элементами рекламного обращения.

Ключевые слова: гендер, реклама, текстуальный метадискурс, межличностный метадискурс, коммуникативная стратегия, концепт, фрейм, гендерный стереотип.



Рекламу автомобилей с уверенностью можно отнести к входящим в категорию внешних показателей статуса и престижа. Автомобиль для многих людей – это уже не столько средство передвижения, сколько средство завоевания репутации преуспевающего человека, играющее одну из важнейших ролей в передаче информации окружающим о социальном статусе владельца.

Автомобили, как и многие другие технические товары, стереотипно считались входящими в сферу мужских интересов, однако в на-

© Ермакович С., 2014

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант №13-04-00032 «"Мужское" и "женское" в текстах культуры: русская и английская лингвокультурная традиции в сопоставительном аспекте».

стоящее время количество женщин-водителей и владельцев личных автомобилей неуклонно возрастает. Все чаще появляется реклама транспортных средств, направленная на женскую аудиторию. Зачастую реклама одного и того же товара строится в зависимости от гендерной принадлежности предполагаемого потребителя. При этом одно рекламное обращение может значительно отличаться от другого.

В качестве источника для рассмотрения были выбраны объявления, рекламирующие один и тот же товар – автомобиль *Opel Astra Comfort 1.6/16V*. Одно из объявлений было опубликовано в журнале «Men's Health», который предназначен для читателей-мужчин, о чем красноречиво свидетельствует подзаголовок «Правильный журнал для мужчин», а другое – в журнале *ELLE*, ориентированный на женскую аудиторию.

Центральное место в обоих объявлениях занимает идентичное фотографическое изображение собственно рекламируемого товара – автомобиля. Кроме этого в обоих случаях присутствуют небольшие по размеру тонированные фотографии (сепия), на которых изображены мужчина и женщина. Чаще всего в современной рекламе психологическая и смысловая нагрузка распределяется между вербальным и изобразительным рядами и такую рекламу иногда называют «креолизованной» [3, с. 5].

И. Гоффман в работе «Gender Advertisements» [8] предложил методику анализа рекламных объявлений и в частности экспонирования скрытых посланий, закрепляющих гендерные стереотипы. Он обратил внимание на композицию иллюстраций, стремясь обнаружить невербальные показатели статуса и отношений между людьми, изображенными в объявлении (кто управляет действием, кто изображен заметнее и занимает больше места на фото, чья поза показывает доминирование или подчинение и т. п.). Исходя из различий в изображениях персонажей рекламы и следуя методу И. Гоффмана, при «чтении» включенных в рекламные объявления фотографий можно выявить различия в гендерной репрезентации и гендерных отношениях. Обращает на себя внимание и тот факт, что эти различия напрямую зависят от целевой аудитории печатного издания.

Известно, что цвет существенно влияет на психоинтеллектуальное состояние человека и обращается к чувствам, а не к логике. Цвета являются частью организованной системы знаков, формирующих важные культурные и эстетические коды. Между цветовым решением рекламы и естественным восприятием человека существует определенная зависимость, то есть каждый цвет вызывает подсознательные и гендерно зависимые ассоциации. Так, в женском журнале *ELLE* фото тонировано в мягкий коричневый цвет, являющийся символом кон-



серватизма и вызывающий, согласно психологическим исследованиям, ощущение стабильности. В журнале для мужчин фото более контрастно и тонировано в насыщенный серый цвет, ассоциирующийся с солидностью, значительностью [5, с. 147; 6, с. 177].

Наряду с цветом показательна и композиция фотографий. На обеих фотографиях изображены мужской и женский персонажи, мужчина обнимает женщину, оба широко улыбаются. На этом сходство заканчивается. В мужском журнале «Men's Health» мужчина значительно выше ростом и его изображение занимает 2/3 фотографии. Его взгляд устремлен на какой-то отдаленный, невидимый для читателя предмет (предположительно, приобретенный рекламируемый товар — автомобиль). Его объятия «подминают», подавляют женский персонаж, который выступает в качестве аксессуара, приложения к самодостаточному и доминирующему мужскому персонажу. Расположение фигур символизирует отношения господства / подчинения, укрепляя существующий в обществе гендерный стереотип и льстя потенциальному потребителю-мужчине.

Персонажи в женском журнале примерно одинакового роста, несколько более высокий рост мужчины компенсируется большей площадью, занимаемой центральным изображением женщины. Они смотрят друг на друга, что создает ощущение равнозначности, но женщина стоит спиной к мужчине, лишь обернув к нему лицо. Такая позиция может интерпретироваться как женская самодостаточность, самоценность, приоритетная позиция в принятии решений, что, несомненно, отвечает требованиям анализа рекламного изображения с феминистской точки зрения. Однако то, что женщина оборачивается к партнеру, говорит о внутренне присущей женщине потребности в установлении и сохранении стабильных позитивных взаимоотношений с другими людьми [7]. Об этом же свидетельствует и рекламный текст, сопровождающий данное изображение. И именно в «мужских» и «женских» рекламных текстах наблюдаются наибольшие различия в проявлении гендерных установок. Приведем эти тексты почти полностью (с небольшими сокращениями, не влияющими на цели анализа манифестации гендерного параметра).

Объявление, опубликованное в журнале для женщин *ELLE*:

Opel. Мы знаем, что важно для вас.

Послушный, предсказуемый, красивый... С ним вы разделите самые яркие впечатления. Он будет сопровождать вас повсюду, и никакие расстояния не испугают вас. Идеальный компаньон в путешествиях. С ним легко. С ним комфортно. С ним спокойно. Opel вобрал в себя только лучшие мужские качества. Разве не о таком автомобиле вы мечтаете?

Уже сам слоган «Мы знаем, что важно для вас» имплицитно подразумевает женскую нерешительность, неспособность позаботиться о себе и, как следствие, необходимость присутствия некой внешней силы, которой известно о женщине больше, чем ей самой. Первая часть слогана представляет собой маркер отношения, одновременно придавая обращению эмфазу.

В данном рекламном тексте привлекает внимание подчеркнутая антиципация, которая достигается посредством отклонения от обычной линейной последовательности элементов анафоры: многочисленные местоимения 3-го лица единственного числа мужского рода (*он, с ним*), которые служат эндофорическими маркерами, употребляются до прямого обозначения внеязыкового объекта. Это создает эффект «повисания» [1, с. 35], вследствие чего активизируется фрейм «романтические отношения». Ряд качественных прилагательных мужского рода, многократно повторяющиеся личные местоимения 3-го лица мужского рода ассоциируются с референтом-мужчиной, возникает ментальный образ идеализированного, недоминантного (что очень важно для современной женщины) партнера. Все прилагательные, которыми изобилует данный текст, имеют положительную коннотацию и отражают наиболее ценимые женщинами аспекты: спокойная, комфортная, стабильная жизнь с надежным спутником-компаньоном. Лексические единицы *путешествия* и *расстояния* имеют как прямое денотативное значение, так и переносное, контекстуальное, в последнем случае они являются пространственными когнитивными метафорами и замещают такие концепты, как «жизнь», «жизненные перипетии», «продолжительность жизни». Данные средства представляют собой категорию концептуальных глосс. Категория логических соединительных элементов представлена относительным адьюнктом *что*.

В данном тексте привлекает внимание также лексический и синтаксический параллелизм. Ряд эллиптических параллельных конструкций производит впечатление гипнотического заклинания, в то же время эллипсис предполагает определенную недосказанность, и читатель волен «додумать» недостающие элементы самостоятельно в соответствии с возникшей у него и инициированной текстом ментальной моделью. Рекламируемому товару сообщаются «лучшие мужские качества»: он защитит, позаботится, будет верен, подарит праздник и *самые яркие впечатления*. Лексические единицы *самые яркие, повсюду, никакие, только лучшие* – эмфатические выражения. Данное реклам-



ное обращение апеллирует к чувствам, а не к разуму и построено на неудовлетворенности потенциального потребителя существующим положением вещей, предлагая простой способ добиться желаемых изменений.

Рекламный текст завершается вопросительным предложением. Известно, что вопросительные конструкции более характерны для женского дискурса, чем для мужского [7]. Вопрос предполагает последующий ответ и служит целям поддержания коммуникации и межличностных отношений в целом, что для женщин важнее, чем для мужчин. В контексте рекламы подобный вопрос является, по сути, приглашением к размышлению и неимперативным побуждением к действию — совершению покупки. Вопросительная конструкция наряду с дизъюнктивным стилем исполняет роль реляционных маркеров, а экзофорические маркеры представлены местоимениями *мы* (авторы, некая внешняя сила), *для вас, вы, вас* (адресат). Кроме того, в структуре межличностного метадискурса присутствует традиционная для русскоязычных рекламных обращений, направленных на женскую аудиторию, категория ограничителей, смягчающих категоричность высказывания — *разве*.

Вообще практически для любого рекламного обращения характерно наличие различных видов презентации. Если в рекламе для женщин преобладает эмоциональная презентация товара, то в объявлении, направленном на мужчин, доминирует презентация интеллектуальная, основанная на рациональной аргументации. Обращение к разуму адресата, по мнению И. Канта, служит основой моральных взаимоотношений личностей [9, с. 127].

Идентичный автомобиль в журнале для мужчин «Men's Health» рекламируется следующим образом:

Opel Astra. Делая жизнь ярче.

Двигатели с высоким крутящим моментом на «низах», необходимым для динамичного разгона, подруливающая задняя подвеска, усилитель руля с переменным усилием плюс самая большая колесная база в своем классе, ощутимо улучшающая стабильность на дороге, — все это делает Opel Astra тем автомобилем, управление которым будет доставлять вам невыразимое удовольствие изо дня в день, из года в год.

Познакомьтесь поближе с Opel Astra в салонах официальных дилеров Opel.

В слогане «Делая жизнь ярче» субъект действия четко не определен, он соотносится как с рекламируемым товаром, так и с его потре-

бителем. В отличие от слогана предыдущего рекламного обращения здесь посредством деепричастия действительного залога потребителю-мужчине сообщается активная позиция, направленная на изменение качества жизни в лучшую, более *яркую* сторону. Концепт «жизнь» выступает в качестве объекта воздействия со стороны мужчины — творца и хозяина этой жизни. Экзофора выражена местоимением *вам*, референтом которого служит индивидуализированный адресат. В структуре метадискурса традиционно присутствуют категории коннективов (*тем... которым*) и эндофорических маркеров (*в своем, это*).

Как известно, предложение как синтаксическая единица обладает большим прагматическим потенциалом. Длинное предложение, описывающее технические нюансы рекламируемого продукта и включающее 54 слова, более характерно для монологического мужского дискурса. Язык дает возможность адресанту выразить в предложении свое отношение к предмету речи, к ситуации, к адресату. Таким образом, категории реляционных маркеров и маркеров отношения частично накладываются друг на друга. Создатель текста апеллирует к адресату-мужчине как к эксперту, компетентному в технике, хотя согласно имеющимся исследованиям лишь небольшая часть покупателей автомобилей действительно интересуется их техническими характеристиками. Для большинства покупателей автомобиль имеет социальное и психологическое значение как символ их индивидуальности и общественного положения [5, с. 58]. Описание технических характеристик рекламируемого товара имитирует жанр «техпаспорта», являясь, таким образом, конструкцией обоснования. При помощи маскулинного контекста активизируется фрейм «управление» / «господство», при этом «управление автомобилем» является вложенным фреймом (подфреймом) [4, с. 189]. Средства активизации указанного фрейма служат в рекламном тексте своеобразной концептуальной глоссой. Г. Тиллнер утверждает, что центральным концептом маскулинности выступает именно «доминирование», которое может быть связано со многими аспектами — физической силой, властью, компетентностью [11]. Данный рекламный текст успешно эксплуатирует концепт доминирования в разных его аспектах, обещая при этом потребителю *невыразимое удовольствие от управления изо дня в день, из года в год*. Кроме вышеприведенных единицы *ярче* (имплицитное сравнение), *плюс, самая большая, ощутимо улучшающаяся* входят в категорию эмфатических. Как и в большинстве объявлений, предназначенных для мужской аудитории, ограничителей в структуре межличностного метадискурса не обнаруживается.



Упомянутое рекламное обращение заканчивается повелительной конструкцией, характерной для мужского дискурса, и прямо побуждает читателя-потребителя к действию.

Таким образом, не вызывает сомнений, что между текстом и изображением существуют взаимодополняющие отношения. Учитывая гендер целевой аудитории и применяя гендерные коммуникативные стратегии, реклама наделяет товары социальной и личностной значимостью. При помощи вербальных и невербальных средств в современной рекламе создаются гендерно ориентированные контексты, закрепляются и манифестируются гендерные концепты, стереотипы и отношения.

Итак, осуществленный анализ примеров русскоязычной гендерно ориентированной рекламы позволяет сделать вывод о том, что метадискурс рекламных обращений делится на два типа: текстуальный и межличностный вне зависимости от гендера целевой аудитории, однако их структуры несколько различаются.

Структура текстуального метадискурса «женской» рекламы включает следующие категории: 1) логические соединительные элементы; 2) эндофорические маркеры (преимущественно анафора); 3) конструкции обоснования: интертекстуальность; гомофорическая референция; 4) концептуальные глоссы [2].

В структуре текстуального метадискурса «мужской» рекламы отмечаются: 1) логические соединительные элементы; 2) эндофорические маркеры (анафора); 3) конструкции обоснования; 4) концептуальные глоссы.

Конструкции обоснования и концептуальные глоссы в большей степени представлены в рекламе, направленной на женскую аудиторию, что делает ее более эксплицитной, чем реклама для мужчин.

В структуре межличностного метадискурса «женской» рекламы отмечаются: 1) ограничители; 2) эмфатические выражения; 3) экзофорические маркеры (преимущественно представлены обобщенным референтом, включающим и адресата и адресанта).

В структуру межличностного метадискурса «мужской» рекламы входят: 1) эмфатические выражения (представлены гораздо шире, чем в рекламе, направленной на женскую аудиторию); 2) маркеры отношения; 3) реляционные маркеры (в основном представлены лексикой периферийных разделов словаря); 4) экзофорические маркеры.

В структуре межличностного метадискурса «мужской» рекламы практически отсутствуют ограничители категоричности пропозицио-

нального содержания, тогда как в рекламе, предназначенной для женщин, они представлены довольно широко. Это подтверждает теоретическое положение о том, что употребление разного рода ограничителей является характерной чертой женского дискурса [7]. В свою очередь, реклама для мужчин содержит большее количество эмфатических выражений, усиливающих пропозицию и акцентирующих уверенность адресанта. В структуре межличностного метадискурса «мужской» рекламы четко выделяются маркеры отношения и реляционные маркеры, в роли которых чаще всего выступают стилистически сниженные лексические единицы и единицы, принадлежащие к другим периферийным разделам словаря.

О категории экзофорических маркеров в структуре межличностного метадискурса нужно сказать особо. Экзофорический референт в рекламных текстах для женщин, как правило, представляет собой обобщенный референт, включающий адресата и адресанта в единое когнитивно-коммуникативное пространство. В рекламе для мужчин экзофорический референт индивидуализирован и соотносится непосредственно с адресатом. Данный факт говорит о том, что женщины больше нуждаются в социальных связях, тогда как для мужчин в большей степени присуще стремление к независимости и лидерству. В рекламе для мужчин в большей степени, чем в рекламе для женщин, задействованы биогенные мотивы, «мужская» реклама более агрессивна.

В «мужской» рекламе чаще, чем в «женской», употребляются имплицитные средства выражения. Относительно таких средств Р. Хасан делает весьма любопытные предположения, сравнивая семантический и семиотический стили разных языков и культур. Эксплицитность и имплицитность стилиа она связывает с социальным устройством и полагает, что в обществе, где преобладает имплицитный стиль выражения, люди лучше организованы, то есть «люди, предметы и процессы имеют четко определенные позиции по отношению друг к другу», поэтому нет необходимости в эксплицитном выражении [10, р. 153]. Если принять данное положение, то в русскоязычном обществе женщины являются «неорганизованным сообществом», что, впрочем, соответствует существующим стереотипам патриархального общества.

Список литературы

1. Гак В.Г. Антиципация // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 34–35.
2. Ермакович С.П. Метадискурс «мужской» рекламы // Коммуникация в современном поликультурном мире: этнопсихолингвистический анализ : сб. науч.-практ. тр. М., 2013. Вып. 1. С. 236–246.



3. *Имшинецкая И.* Жанры печатной рекламы или сундук с идеями для копирайтера. М., 2002.
4. *Краткий словарь когнитивных терминов.* М., 1996.
5. *Мокишанцев Р. И.* Психология рекламы. М., 2001.
6. *Феодфанов О. А.* Реклама: новые технологии в России. СПб., 2001.
7. *Gilligan C.* In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development. Cambridge, 1982.
8. *Goffman E.* Gender Advertisements. N. Y., 1976.
9. *Harré R.* Persuasion and Manipulation // Discourse and Communication: New Approaches to the Analyses of Mass Media Discourse and Communication. Berlin ; N. Y., 1985. P. 126–142.
10. *Hasan R.* Ways of saying: ways of meaning // The Semiotics of Culture and Language. L., 1984. Vol. 1 : Language as Social Semiotics. P. 105–162.
11. *Tillner G.* Masculinity and Xenophobia: The Identity of Dominance // Masculinity and male roles in the perspective of a culture of peace. Oslo, 1997. P. 43–62.

Svetlana Ermakovich

**DISCURSIVE FEATURES
OF RUSSIAN GENDER-ORIENTED ADVERTISEMENTS**

This article addresses the metadiscourse structure and the means of gender manifestation in the advertising message. Two advertisements for the same good aimed at women and men were chosen for a semiotic analysis. The analysis identified the verbal and non-verbal means of exposing implicit messages reflecting gender relations and reinforcing gender stereotypes, as well as the presence of complimentary relations between different elements of the advertising message.

Key words: *gender, advertisement, textual metadiscourse, inter-personal metadiscourse, communicative strategy, concept, frame, gender stereotype.*

**АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА**



...проблема борьбы за свободу, сопряженной с необходимостью насилия, которая в 1830-е годы в сознании Пушкина становится одной из центральных, занимала поэта уже в годы южной ссылки.

Наталья Жилина

В романе Юрия Буйды «Кёнигсберг» средством и возможностью подобного «спасения времени» и одновременно постижения себя в нем выступает двойственность Кёнигсберга-Калининграда — города, который живет между историей и нарративом о ней, фактуальным и фикциональным, подлинной и вымышленной топографией.

Алексей Черняков

Наталья Жилина

(Калининград)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ РАЗБОЙНИКА В ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «КИРДЖАЛИ»

Рассматриваются произведения Пушкина, героями которых стали реальные люди, противостоявшие общепринятым нормам и законам и посвятившие свою жизнь борьбе за личную и общественную свободу, став на путь разбойничества. Анализ психологически сложного образа героя повести позволяет показать, насколько важной была для Пушкина проблема многосложной и противоречивой личности разбойника, который свой земной путь проводит в споре с судьбой, не задумываясь об истинном смысле и ценности человеческой жизни.

Ключевые слова: текст, концепт, Пушкин, Карагеоргий, Кирджали, разбойник, аксиология, нравственные принципы, грех.



В повести «Кирджали», созданной Пушкиным в 1834 году, находит свое непосредственное продолжение «разбойничья» тема, заявленная ранее в других произведениях: поэме «Братья разбойники» и романе «Дубровский». Образ человека, который «своими разбоями наводил ужас на всю Молдавию» [3, т. 6, с. 359], видимо, настолько интересовал Пушкина, что поэт обращался к нему несколько раз. Еще в 1821 году на юге он начал писать стихотворение «Чиновник и поэт», центральным событием которого должна была стать передача туркам молдавского разбойника Кирджали российскими чиновниками по приказанию властей. Это стихотворение осталось



неоконченным, но в 1828 году было начато новое — «Кирджали», от которого сохранилось «необработанное черновое начало» [3, т. 3, с. 494]. Такое упорное возвращение к разработке образа одного и того же героя не покажется странным, если вспомнить, как волновала Пушкина война против турецкого владычества, которая велась тогда на Балканах.

Необходимо заметить, что проблема борьбы за свободу, сопряженной с необходимостью насилия, которая в 1830-е годы в сознании Пушкина становится одной из центральных, занимала поэта уже в годы южной ссылки. Очень ярко это отразилось в стихотворении «Дочери Карагеоргия», написанном в 1820 году и посвященном сербскому борцу за свободу Георгию Черному. Основной принцип, на котором строится это стихотворение, — антитеза. Для изображения личности главного героя с самого начала привлекаются контрастные сочетания и краски: «...свободы воин, // Покрытый кровию святой», «...преступник и герой, // И ужаса людей, и славы был достоин» [3, т. 2, с. 14]. Выразительные детали передают сложный внутренний мир человека, поставившего идею свободы выше других ценностей: любящий отец, «младенца он ласкал // На пламенной груди рукой окровавленной». У дочери его «игрушкой был кинжал, // Братоубийством изощренный» [3, т. 2, с. 14]. Итоговое авторское замечание, казалось бы, снимающее внутреннее противоречие в психологическом портрете главного героя («Таков был: сумрачный, ужасный до конца» [3, т. 2, с. 14]), неожиданно оказывается переходом к другому противопоставлению — образу его дочери:

Но ты, прекрасная, ты бурный век отца
Смиренной жизнью пред небом искупила.
С могилы грозной к небесам
Она, как сладкий фимиам,
Как чистая любви молитва, восходила [3, т. 2, с. 14].

Антитеза *отец — дочь*, которая становится основной и центральной в сюжетной структуре стихотворения, призвана полнее раскрыть авторскую позицию. Понятие *искупления*, неожиданно появляющееся в финале, само по себе предполагает представление о *грехе*, который не оправдывается и не снимается благородной целью. Финал стихотворения обнажает главную мысль автора: пролитая даже из-за самой высокой идеи кровь нуждается в искуплении. Свидетельством того, что эта проблема волновала Пушкина на протяжении многих лет, являет-



ся другое стихотворение, посвященное этому же герою, — «Песня о Георгии Черном», вошедшая в состав цикла «Песни западных славян» (1835). Ее сюжетной основой стал эпизод убийства главным героем своего отца, попытавшегося воспрепятствовать сыну начать борьбу против турок. Интересная подробность: в отличие от других произведений этого цикла, служащих подражаниями и переводами, текст этой песни сочинен самим Пушкиным [3, т. 3, с. 522]².

Обратившись вновь к личности человека, противостоящего общепринятым нормам и законам, Пушкин избирает другой жанр. При этом изменяются и внутренние установки, и сам подход к герою: повесть «Кирджали» построена на действительных фактах и в жанровом плане смыкается с очерком, чем в значительной мере усиливается установка на достоверность и даже на документальность, подкрепленная также формой повествования от первого лица.

В изображении главного героя совершенно отсутствует влияние романтической традиции, но зато с самого начала заявляет о себе прозаическая действительность: «Кирджали был родом болгар» — такова первая фраза повести. Сообщив далее, что «Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец» [3, т. 6, с. 359], рассказчик переходит к конкретным деталям его характеристики: «Чтоб дать о нем некоторое понятие, расскажу один из его подвигов». За этим следует рассказ о том, как Кирджали со своим товарищем ограбили болгарское селение: «Однажды ночью он и арнаут Михайлаки напали вдвоем на болгарское селение. Они зажгли его с двух концов и стали переходить из хижины в хижину. Кирджали резал, а Михайлаки нес добычу» [3, т. 6, с. 359]. Повествуя об убийстве людей, рассказчик сохраняет абсолютную невозмутимость, как будто речь идет об обычном, повседневном деле; в этом не только проявляется его собственная нейтральность, но и отражается «точка зрения» самого героя. При всем желании в герое повести невозможно увидеть черты благородного разбойника, и сам Кирджали, промышляющий грабежом и разбоем, не озабочен поисками какой-либо высокой цели в своей деятельности.

Рассказывая о том, как Кирджали с товарищами вступил в отряд этеристов (последователей греческого тайного общества, восставших против турецкого владычества), повествователь уточняет: «Настоящая цель этерии была им худо известна, но война представляла случай обогатиться на счет турков, а может быть и молдаван, — и это казалось

² Подробнее об этом см.: [2, с. 32–48.]



им очевидно» [3, т. 6, с. 359]. Однако весь ход дальнейшего рассказа уводит от этой однозначной оценки, образ Кирджали значительно усложняется: в нем обнаруживается смелость и хладнокровие, удальство и хитрость, отсутствует лишь важнейшая черта высокого героя — благородство. Описывая сражение под Скулянами, в котором Кирджали был ранен, рассказчик с трудом удерживается от восхищения, передавая самоотверженность его товарищей, — того самого «сброду», покинутого высокородными предводителями восстания, который, «не имея понятия о военном искусстве» [3, т. 6, с. 360], сражался до последнего с наступающими турками.

Психологическая сложность героя повести ярко обнаруживается в сцене передачи его турецким властям: когда скованного Кирджали вывели из тюрьмы на улицу, «вид его был горд и спокоен» [3, т. 6, с. 364]. Невозмутимо выслушал он свой приговор, а затем обратился к представителю власти: по словам рассказчика, «голос его дрожал, лицо изменилось; он заплакал и повалился в ноги полицейского чиновника, загремев своими цепями» [3, т. 6, с. 364]. После этого, встав с колен, он спокойно сел в плетеную повозку, чтобы ехать навстречу смерти. Оказалось, что он просил защитить его семью, жену и ребенка от возможных преследований. Турецкий паша «присудил его быть посажену на кол» [3, т. 6, с. 365], но смелость, хладнокровие и выдумка помогли Кирджали освободиться из-под стражи в ночь перед казнью — в этом эпизоде герой снова полностью подтверждает свое прозвище. «Кирджали ныне разбойничает около Ясс. Недавно писал он господарю, требуя от него пяти тысяч *лево*в и грозясь, в случае неисправности в платеже, зажечь Яссы и добраться до самого господаря. Пять тысяч *лево*в были ему доставлены. Каков Кирджали?» [3, т. 6, с. 365]. Так заканчивает рассказчик свое повествование о герое, жизненные установки которого в корне расходятся и с романтическими, и с христианскими принципами, оказываясь вне общепринятых представлений. Финальный авторский вопрос «Каков Кирджали?», обращенный к читателю в «мир за пределами... рассказа» [1, с. 183], обладает несомненной многозначностью: заложенное в нем семантическое расширение обнаруживает проблему многосложной и противоречивой личности разбойника, который свой земной путь проводит в споре с судьбой, в своеобразной «игре» с ней, видимо, не задумываясь об истинном смысле и ценности человеческой жизни.



Список литературы

1. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина : очерки. М., 1974.
2. Медриш Д. Н. «Песня о Георгии Черном» и фольклорная традиция // Московский пушкинист. М., 1999. Вып. 5.
3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1958.

Natalia Zhilina

THE PSYCHOLOGICAL PROFILE OF THE ROBBER IN A.S. PUSHKIN'S NOVELLA *KIRDZHALI*

This article addresses Pushkin's works, whose characters are based on real people who opposed conventional rules and laws and dedicated their life to fighting for personal and public freedom through following the path of crime. An analysis of the psychologically complex image of the novella's main character shows that Pushkin paid special attention to the complicated and ambivalent personality of the robber who challenges his fate without pondering the meaning and value of human life.

Key words: *text, concept, Pushkin, Karadorda, Kirdzhali, robber, axiology, moral principles, sin.*

*Алексей Черняков
(Калининград)*

**ИЗ ГОРОДА В МИФ
(«КЁНИГСБЕРГ» ЮРИЯ БУЙДЫ)**



Предлагается анализ романа Ю. Буйды «Кёнигсберге» как фрагмента «кёнигсбергского текста» русской литературы. Устанавливается, что мифологический образ Кёнигсберга-Калининграда создается в произведении благодаря подвижной границе между документальным и вымышленным, историей и нарративом, а сам текст в своей дискурсивной фактуре имитирует превращение реальности в миф.

Ключевые слова: Ю. Буйда, «кёнигсбергский текст», нарратив, мифопоэтика.

«... Я не знал иного способа постижения этого мира, кроме сочинения этого мира. Однажды я узнал, что родной мой городок когда-то назывался не Знаменском, а Веллау. Жили здесь немцы. Была здесь Восточная Пруссия. От нее остались осколки — эхо готики, дверная ручка причудливой формы, обрывок надписи на фасаде. В отличие от осьминога, бездумно занявшего чужую раковину, мне нужно было хоть что-нибудь знать о жизни, которая предшествовала моей и создала для моей жизни форму. <...> Десяти-двадцати-тридцатилетний слой русской жизни зыбился на семисотлетнем основании, о котором я ничего не знал. И ребенок начинал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображе-



ния складывались в некую картину... Это было творение мифа. <...> Я жил в вечности, которую видел в зеркале. Это была жизнь, которая одновременно была сновидением. Сновидения созданы из того же вещества, что и слова» [2]. Этот пассаж Юрия Буйды из предисловия к книге «Прусская невеста» часто рассматривается как ключевой для авторского восприятия семантики города с двойной историей – Кёнигсберга-Калининграда. (Ре)конструкция «мифа о городе», несомненно, играет определяющую роль в художественном мире писателя, и в этом смысле Буйда может быть назван, пожалуй, центральной и наиболее значимой фигурой среди современных творцов «кёнигсбергского текста».

Мысль о существовании в культуре «кёнигсбергского текста» по аналогии с «петербургским текстом» впервые была высказана Томасом Венцлова на материале так называемых «кёнигсбергских стихотворений» Иосифа Бродского периода 1964–1968 годов. Как показывает Венцлова, кёнигсбергское «присутствие» в пространстве русской литературы достаточно спорадично и скорее пунктирно, его основные топосы создаются Н. Карамзиным и А. Болотовым – это, во-первых, «память о Канте – самом знаменитом гражданине города», а во-вторых, «топос инициации: именно здесь русский путешественник сталкивается с Европой, иным, западным образом жизни... В момент этого столкновения... он обретает возможность лучше познать себя и мир, размышлять о нравственности и о самом бытии» [3, с. 51]. Послевоенная история города создает свою особую семантику, которая, будучи социально-политически мотивирована, последовательно формировала «культурную амнезию» нового российского пространства: «...прежний город не только не был восстановлен, но и самая память о нем – во всяком случае, до 80-х годов – планомерно выкорчевывалась» [3, с. 52]. Весьма характерно, что последующая разработка проблематики «кёнигсбергского текста» на материале автохтонной литературной и философской традиции (С. Дах, К. Донелайтис, И. Кант, И. Бобровский) показывает, что одной из базовых ее констант выступает идея «хроносотериологии» – «спасения "бытийного времени"» в целях «преодоления танатологии "кёнигсбергского хронотопа"» [5, с. 95]. В романе Юрия Буйды «Кёнигсберг» средством и возможностью подобного «спасения времени» и одновременно постижения себя в нем выступает двойственность Кёнигсберга-Калининграда – города, который живет между историей и нарративом о ней, фактуальным и фикциональным, подлинной и вымышленной топографией.



Пожалуй, важнейшая для поэтики «Кёнигсберга» ловушка, которую Буйда готовит своему читателю, состоит в том, что в романе постоянно движется граница между документальным и вымышленным. Надо сказать, что во многом это определяется состоянием читательской презумпции, «бэкграунда», включающего те или иные знания о Кёнигсберге-Калининграде, его истории, карте города и т. д. При отсутствии подобного фонового знания в отдельных фрагментах романа, за которыми стоит реальная топография города, вполне возможно ошибочно усмотреть языковую игру:

Я вышел из здания *университета* на улице *Университетской* и прислонился к одной из тех бетонных штук, которые не позволяли задохнуться в его подземелье генералу фон Ляшу, последнему коменданту Кёнигсберга. Где-то здесь и подписал он капитуляцию [1]².

Между тем перед нами вовсе не каламбур, а точное упоминание единственного корпуса Калининградского (ныне Балтийского федерального) университета, унаследованного от той самой кёнигсбергской Альбертины, где преподавал Иммануил Кант, корпуса, который действительно расположен на улице Университетской рядом с бывшим бункером Отто фон Ляша, и «те бетонные штуки, которые не позволяли задохнуться...» — это элементы вентиляции комендантского бункера, которые, заметим, в своем иносказательном описании создают почти оксюморонный образ бетона, обеспечивающего дыхание. Семиотическая парадоксальность «Кёнигсберга» состоит в том, что для читателя, не знакомого с «фактуальным» Калининградом, весь роман, скорее всего, окажется однородным фикциональным означающим, причем как вымышленные будут восприниматься и многочисленные документальные аллюзии автора; «свой» же читатель, которому известны упоминаемые Буйдой топонимы или исторические факты, встанет перед иной рецептивной задачей — увидеть постоянно колеблющийся зазор между эстетическими и внеэстетическими означаемыми, благодаря которому из описываемого Калининграда прорастает миф о Городе.

Достаточно обладать минимальными знаниями о биографии писателя Юрия Буйды, чтобы начать читать «Кёнигсберг» как автобиографический роман. К тому понуждает и повествование от первого

² Текст романа цитируется по электронной версии первой публикации (Новый мир. 2003. № 7). Во всех цитатах курсив наш. — А. Ч.



лица, и упоминание нарратором своей учебы в Калининградском университете: «Красавицей была и их (Веры и Макса Урусовых. — А. Ч.) дочь Катя. К тому времени, когда я впервые увидел Макса, ей исполнилось девятнадцать. Она училась на втором курсе русского отделения, а я — на четвертом английского». И далее: «Я... изо всех сил готовился к защите дипломной работы по "Эссе о драматической поэзии" Драйдена, и безгрудая Нина Александровна Пелевина написала своему приятелю в Питер с просьбой о помощи "подающему надежды студенту, а возможно, и коллеге"» [1]. Героя-повествователя зовут Борис Григорьев-Сартори («Без "эс" на конце. В точности как у Фолкнера. Ударение на предпоследнем слоге»); однако зазор между биографическим автором и его текстуальным альтер эго устанавливает не столько разница в именах, сколько то, что филолог Юрий Буйда заканчивал именно *русское*, а не *английское* отделение историко-филологического факультета Калининградского университета. Принимая во внимание этот факт, читатель наблюдает, как филологическая профессия автора / героя раздваивается в наррации, подобно двойной «русско-нерусской» фамилии Григорьев-Сартори: «русское отделение» входит в микроконтекст первым, однако оно «отдается» Кате Урусовой (которая в финале рождает герою «отличную крикливую девчонку *Марусю*»), тогда как рассказчику остается отделение «английское» — таким образом, мы видим, как фигура центрального персонажа вбирает в себя коды русской и иностранной культуры, и в выражении этой двойственности на равных участвуют как ономастикон романа, так и отдельные фрагменты его нарративной организации.

Рассмотрим еще один пример подобного «малозаметного несовпадения» фактуального и фикционального. Вводя в текст историю Макса Урусова, Буйда пишет: «Их большой морозильный траулер затонул у шведских берегов во время шторма, и многим были памятливы грандиозные похороны, ползущие один за другим катафалки и тупо-напряженные лица милиционеров, которые по приказу начальства делали вид, что ничего экстраординарного не происходит: хоронят сразу девяносто моряков во главе с капитаном, погибших из-за дурости наших властей, запретивших терпящим бедствие принимать помощь от капиталистов» [1]; далее уточняется, что «во время шторма в Датских Проливах, закончившегося трагедией для девяноста членов экипажа и оверкилем — для траулера, двадцатидевятилетний красавец штурман Макс Урусов получил страшный удар сзади и сбоку по голове концом оборвавшегося троса» [1]; и упоминается «мемориал на



городском кладбище» — «девяносто стел с портретами и именами», где «родственники погибших каждый год — и вот уже который год — разбивают молотком портреты капитана и старпома» [1]. Затонувший в «Датских Проливах» «морозильный траулер» — это, конечно же, «Тукан», потерпевший крушение 28 февраля 1967 года в проливе Скагеррак; история этой трагедии есть одна из ключевых составляющих «Кёнигсбергско-калининградского текста» в его послевоенной версии. Однако нельзя не обратить внимание на то, что на «Тукане» погибло не 90, а 57 человек (всего экипаж траулера составлял 79 человек), и только 47 тел были впоследствии извлечены из воды (см., напр.: [6]). Случайна ли такая «фактическая небрежность», можем ли мы предположить, что, упоминая в романе такие детали кораблекрушения, как «шведские берега» и «Датские Проливы» или запрет принимать помощь «от капиталистов» как причину гибели экипажа, Буйда не знаком с реальным количеством жертв крушения «Тукана», да еще и повторяет эту ошибку трижды? Конечно же, нет: «девяносто моряков во главе с капитаном, погибшие из-за дурости наших властей» становятся в нарративной фактуре романа индексальным знаком перехода истории в миф: гибель «Тукана» — это не просто элемент памяти о прошлом, это уже одна из городских легенд, которой гиперболизация ничуть не вредит, а лишь идет на пользу, маркируя осознание масштаба катастрофы в культурном сознании калининградцев. Это несовпадение так же важно, как и, например, замена отчества калининградского филолога Нины Федоровны Пелевиной, которая становится в романе «безгрудой Ниной Александровной Пелевиной»: знак реально существовавшего человека остается, однако сам человек уже не принадлежит истории — он есть часть фикционального мира, который всеми силами имитирует мир фактуальный, но в то же время постоянно напоминает читателю о своей особой феноменологии.

Теми же чертами обладает и заглавный герой романа — Кёнигсберг-Калининград, «образ утонувшего в вечности города королей», «сон наяву, но во сне» [1], который одновременно выступает в тексте и как локус развертывания событий, и как объект мифоисторических рефлексий повествователя Бориса Григорьева-Сартори. Если еще раз вернуться к мысли о том, что для адекватного восприятия «Кёнигсберга» от читателя требуется наличие определенных фоновых знаний о городе, то нельзя не заметить, как намеренно и нарочито Буйда детализирует топографические описания, вводя в них множество привязок



к карте Калининграда и «герметизируя» текст, специализируя его для «своего» читателя. Не составляет особого труда установить контуры того пространства, в котором разворачиваются судьбы персонажей романа: это район, примерно очерченный Каштановой Аллеей («Макс, быстро шаркая начищенными старыми башмаками и то и дело проверяя, правильно ли сидит фуражка, присоединился к мужчинам, пившим пиво у известного всей округе киоска на углу улицы Каштановая Аллея» [1]), улицей и переулком Чернышевского, где расположен университет и его общежитие («Макс... с кружкой бродил между столиками, пока не находил пристанища либо в компании бичей... либо в обществе студентов из ближайших общежитий»; Андрей Сорока, тоже бич, но при деле: он работал кочегаром в студобщежитии» [1]), от улицы Карла Маркса или Офицерской до порта («Вечерами, если Макс чувствовал себя сносно, они гуляли под руку по бульжным улочкам, вдоль которых тянулись невыразительные трех-, четырехэтажные дома старой казарменной архитектуры, выкрашенные в желтый цвет, или в районе неподалеку, где теснились одинаковые уютные особняки — осколки города королей. Иногда они забирались аж к самому порту» [1]). Почти строго соблюден хронотоп перемещения по городу, соответствующий хронометражу расстояний между объектами: «До районного суда — двухэтажного невзрачного здания — я добрался пешком: оно располагалось *в пятнадцати минутах ходьбы* от нашего общежития», «Таксист *за десять минут довез нас до площади у Южного вокзала*»; в точности там, где это описано, находятся в реальности ресторан «Солнечный камень», который посещают герои («Через двое суток мы очнулись на берегу Верхнего озера, где отоспались, искупались, снова отоспались, привели себя в порядок и бодро зашагали к ресторану, встроенному в крепостной вал, окружавший озеро и составлявший единое целое с фортом Генерал-дер-Дона» [1]), пивбар под гостиницей «Калининград» («Я спустился в пивбар под гостиницей "Калининград", спросил две кружки светлого» [1]), бывшая кёнигсбергская биржа, ставшая Домом культуры моряков («Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнигсберга» [1]) и т.д. И как неявный элемент остранения на фоне подобной документалистской детализации — следующий пассаж:



На улицах еще не улеглась предпраздничная беготня, но снег и тьма, свет множества фонарей и окон, звезд и автомобильных фар сделали свое дело: привычный кошмар нового города стремительно угасал, уступая место древнему, устоявшемуся, иллюзорному, но оттого еще более привлекательному и неожиданному и незнакомому чувству, которое забирало душу при виде этих островерхих черепичных крыш, узких улочек, мощенных плоским булыжником, фахверковых домов, — *мы вышли в широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, и сквозь снежную мглу, колыхавшуюся тяжело и торжественно, как на похоронах, навстречу нам всплыл из поймы Преголи Кафедральный собор, убожество которого — руина и руина — тонуло в наступающей ночи, скрадывалось оптикой, размытой русским снегопадом. Мимо нас пронесся, глухо погромыхая на стыках рельсов, узкий ярко освещенный трамвайчик, нырнувший к основанию моста и тотчас взбежавший на горб эстакады [1].*

«Широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей», сквозь который героям открывается вид на Кафедральный собор, несмотря на всю его кажущуюся фактуальность, на самом деле представляет собой собирательный образ, вобравший в себя Дом профсоюзов (построенный в 1982 году на улице Сергеева, где нет никаких гостиниц и откуда невозможно увидеть Остров и Кафедральный собор), Дом Советов (собственно, возведенный в непосредственной близости от бывшего Королевского замка Кёнигсберга и открывающий перспективу взгляда на Остров) и, очевидно, гостиницу «Калининград» — с тем, правда, нюансом, что позднее в романе она упоминается как уже построенная: в «пивбаре под гостиницей "Калининград"» рассказчик заказывает «две кружки светлого». Широкий створ — это перспектива взгляда между Домом Советов и гостиницей «Калининград», именно здесь «ярко освещенный трамвайчик» мог взбегать «на горб эстакады». Но такое нарушение фактической точности (и опять, заметим, продублированное текстуально: чуть ниже рассказчик упомянет «ирреальный Кёнигсберг, открывавшийся в створе между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей»), конечно же, вполне намеренно: Буйда смешивает пространственные координаты, искажая пространство и выводя его из области фактуального материала в план мифологизирующего нарратива. Очень важно, что этот слом пространственной фокусировки маркирует собой описание «зимней ночи в Кёнигсберге», которая скрадывается «оптикой, размытой русским снегопадом», и непосредственно предшествует развернутой рефлексии рассказчика о Кёнигсберге. Тематизация этой рефлексии объеди-



няет «образ утонувшего в вечности города королей», понимание жизни как «путешествия в прошлое, в миф», ощущение «зыбкости существования между реальностью и иллюзорным прошлым», пребывания в «историческом зазоре, в этой экзистенциально напряженной метафизической неопределенности бытия» [1]. Для перехода из фактуального Калининграда в мифологический Кёнигсберг необходим семантический скачок, и эта малозаметная, но оттого получающая особую семиотическую роль подмена реальной географии воображаемой, смешение двух символов советской истории Кёнигсберга-Калининграда — Дома профсоюзов и Дома Советов, через которые просвечивает руина Королевского замка, — весьма тонко создает ту интеллектуальную карту города в сознании героя-рассказчика, которая потом получает следующую вербализацию: «Мечта. Почти реальность, потому что те же крыши, те же водопроводные краны, та же узкая европейская трамвайная колея... *Некое пространство без земли и неба, но с реальными координатами: юг, запад, вчера, позавчера, Гельмгольц, Кант, Вальтер фон дер Фогельвейде...*» [1]. Смешанная топография города с двумя историями спорадически входит в нарратив в виде двойных топонимов («...увез женщин на море, велел Коню бросить зубрежку и присоединиться к нам в *Светлогорске-Раушене*» [1]) либо использования немецких наименований («Назад ехали по затянутой туманом *Генрихсвальдской равнине*. Туман, напозавший со стороны Куршского залива, сгустился...»); Генрихсвальде — совр. г. Славск Калининградской области). Так рождается особая «поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое», о которой пишет одна из исследовательниц творчества Ю. Буйды [7].

Принцип смешения фактуального и фикционального, помещающий Кёнигсберг-Калининград между географическим и мифологическим пространствами, накладывает свой отпечаток и на образ времени в романе. «Единственное будущее, которым мы владеем, — это наше прошлое» [1] — эта максима имеет для рефлексий героя-рассказчика особое значение. Одно из любопытных «темных мест» романа — эпизод, в котором рассуждения рассказчика об ирреальной феноменологии Кёнигсберга внезапно сменяются воспоминаниями об отце:

— Перед смертью мой отец попросил книгу, — вдруг сказал я. — Он лежал в своей комнате и замерз под двумя пуховыми одеялами, но никто не думал, что на следующий день он умрет. Я принес ему первую же попавшуюся под руку книгу — я забыл ее название и историю ее появле-



ния в нашей библиотеке. Он раскрыл ее на середине, и в этот миг на страницу села бабочка. Яркая, с красно-коричневыми и светло-карминными разводами на крыльшках. Я склонился над отцом, чтобы прогнать бабочку, но он вдруг резко захлопнул книгу. Она и до сих пор хранится у нас дома, перевязанная красной шерстяной ниткой, но я боюсь открывать ее, мне страшно, Гена. Увидеть раздавленную иссохшую бабочку, безобразным пятном расплывшуюся на страницах, — ей-богу, пока мне это не под силу. Но прежде чем отец захлопнул книгу, я успел выхватить взглядом первую строчку какого-то стихотворения и дату его создания. *Только пепел знает, что значит сгореть дотла. Дата же — 1986 год.* Я даже не удивился... Поэтому я так странно и замедленно вспоминаю все, что случилось в моей жизни. <...> *Задом наперед, кувыркром, из ниоткуда в никуда... <...>* Я взглянул на часы. — *Пройдемся по Кёнигсбергу, празднующему кислород и время, и вовремя явимся в гости...* [1].

Несомненно, интертекстуальная подложка этого эпизода — творчество Иосифа Бродского, и вполне понятно почему: именно Бродский стал для новейшей литературы ключевой фигурой в создании «кёнигсбергского текста», о чем писал Т. Венцлова. Любопытно обратить внимание на то, что аллюзия на Бродского через упоминание первой строки его стихотворения «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» важна не столько сама по себе, сколько в связи с датой написания стихотворения — 1986 годом. Мы видим, что в словах рассказчика история о «первой попавшейся под руку книге», из которой вылетает бабочка (и в этом месте аллюзии на Бродского, конечно же, дополняются памятью о другом великом русском эмигранте — Набокове), убитая хлопком книги, предстает как некий загадочный темпоральный парадокс, своего рода реверс будущего в прошлое. Но не менее важно, что 1986 год — это, условно говоря, палиндром года 1968-го — времени написания Бродским «Открытки из города К.». Показателен комментарий, который дает этому стихотворению Т. Венцлова: «В "Открытке из города К." название города дается лишь криптонимом. Как заметил Лев Лосев в неопубликованных пока примечаниях к Бродскому, здесь присутствует литературная игра: имена "Кёнигсберг" и "Калининград" начинаются с той же буквы... Можно предложить и дополнительное толкование: Кёнигсберг, превращенный в руины, лишился примет, стал анонимным, оказался сведенным к одной-единственной букве. Смысл стихотворения можно определить краткой формулой "Это — казненный город"» [3, с. 57]. Для того чтобы отсылка именно к этому стихотворению Бродского, столь семантически родст-



венному тексту романа, не прошла мимо читателя, Буйда подкрепляет ее каламбурной фразой «Пройдемся по Кёнигсбергу, празднующему кислород и время, и вовремя явимся в гости», в которой, заметим, соединились две цитаты из Бродского — из «Открытки из города К.» («Развалины есть праздник кислорода / и времени. Новейший Архимед...») и другого «кёнигсбергского» стихотворения поэта, «Einem alten Architekten in Rom» («В коляску — если только тень / действительно способна сесть в коляску / (особенно в такой дождливый день), / и если призрак переносит тряску, / и если лошадь упряжи не рвет — / в коляску, под зонтом, без верха, / мы молча взгромоздимся и вперед / покатым по кварталам Кёнигсберга»). В такой сложной дискурсивной игре аллюзий и каламбуров создается образ времени, наиболее адекватный Кёнигсбергу-Калининграду: это прошлое, настоящее и будущее, свободно переходящие друг в друга и создающие друг друга; «Это как догнать себя на улице и похлопать по плечу, и ты — то есть я — обернешься, но не узнаешь себя» [1].

Как показывают исследования, типологическая черта поэтики Юрия Буйды состоит в том, что миф, «особый тип мировосприятия, хронологически и по существу противостоящий историческому и естественно-научному типам мышления... становится способом наименования, пограничной зоной, в которой пересекаются реальность и авторское моделирование действительности» [4, с. 44]. В романе «Кёнигсберг» смешение истории и наррации, тщательно выстроенная система зазоров и словов между фактуальным и фикциональным ведут к тому, что сам текст в своей дискурсивной фактуре имитирует превращение реальности в миф.

Список литературы

1. Буйда Ю. Кёнигсберг // Новый мир. 2003. №7. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/7/bu.html (дата обращения: 21.07.2014).
2. Буйда Ю. Прусская невеста (вместо предисловия) : [официальный сайт Юрия Буйды]. URL: <http://buida.ru/text/prusskaya-nevesta-vmesto-poslesloviya/> (дата обращения: 21.07.2014).
3. Венцлова Т. «Кёнигсбергский текст» русской литературы и кёнигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского : сб. статей. М., 2002. С. 44–64.
4. Гаврилова М.В. Имя собственное, миф, ритуал (на материале сборника рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста») // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2008. Вып. 8. С. 44–49.



5. Гильманов В.Х. Хроносотериология «кёнигсбергского текста» // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. №4. С. 93 – 114.

6. Журнов Е. Во время кораблекрушения погибло 57 человек. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1873242> (дата обращения: 21.07.2014).

7. Рытова Т.А. Поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое в романе Ю. Буйды «Кёнигсберг» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2005. Вып. 7. С. 235 – 254.

Alexey Chernyakov

FROM A CITY TO THE MYTH (YU. BUIDA'S KOENIGSBERG)

This article analyses Yu. Buida's novel Königsberg as a fragment of the Königsberg text in Russian literature. It is shown that the mythological image of Königsberg/Kaliningrad is based on the moving border between the documentary and the fictional, history and narration, whereas the discursive structure of the text simulates the transformation of reality into a myth.

Key words: Yu. Buida, Königsberg text, narration, mythopoetics.

**С ЛЮБОВЬЮ
К МУДРОСТИ**



Часть собрания В. В. Ложкина представляют собой оригиналы известных фотографий Льва Платоновича, но есть там и совершенно уникальные документы. Даже среди них особенно выделяется совершенно неизвестное фото 49-летнего Карсавина. На нем он без привычных очков или пенсне, карточка была заказана им в ателье сразу в форме почтовой открытки.

Владимир Шаронов

Владимир Шаронов
(Калининград)

НЕИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ ЛЬВА КАРСАВИНА¹

В свою последнюю поездку в начале сентября 2013 года к месту захоронения Л.П. Карсавина в поселок Абезь (Республика Коми) я встретился с местным жителем, бывшим кочегаром Виктором Ложкиным. Именно его многолетними стараниями после обнаружения точного места упокоения Льва Платоновича были установлены десятки имен известных людей, скрывавшихся до поры за литерами на могильных табличках. Среди прочей своей энергичной деятельности



Виктор воспользовался и переданным мной вильнюсским адресом дочери Карсавина — Сусанны Львовны.

Она откликнулась на письма и почти сразу очень тепло отнеслась к мечте Ложкина создать в Абези большой мемориальный музей. Поддерживая этот проект, Сусанна Львовна прислала в Абезь редкие сохранившиеся фотографии Льва Платоновича, сопроводив каждый будущий экспонат личной дарственной надписью. К сожалению, обычные материальные проблемы и человеческая несогласованность не дали сбыться мечте Виктора Васильевича в ее первоначальной форме самостоятельного и большого комплекса. Под письменные гарантии вечного хранения и гарантии создания в Абези полноценного филиала Виктор передал все накопленные экспонаты в Интинский краеведческий музей. Часть собрания В.В. Ложкина представляют собой оригиналы известных фотографий Льва Платоновича, но есть там и со-

© Шаронов В., 2014

¹ Статья предоставлена порталом «Ergo Journal».



вершенно уникальные документы. Даже среди них особенно выделяется совершенно неизвестное фото 49-летнего Карсавина. На нем он без привычных очков или пенсне, карточка была заказана им в ателье сразу в форме почтовой открытки (рис.).



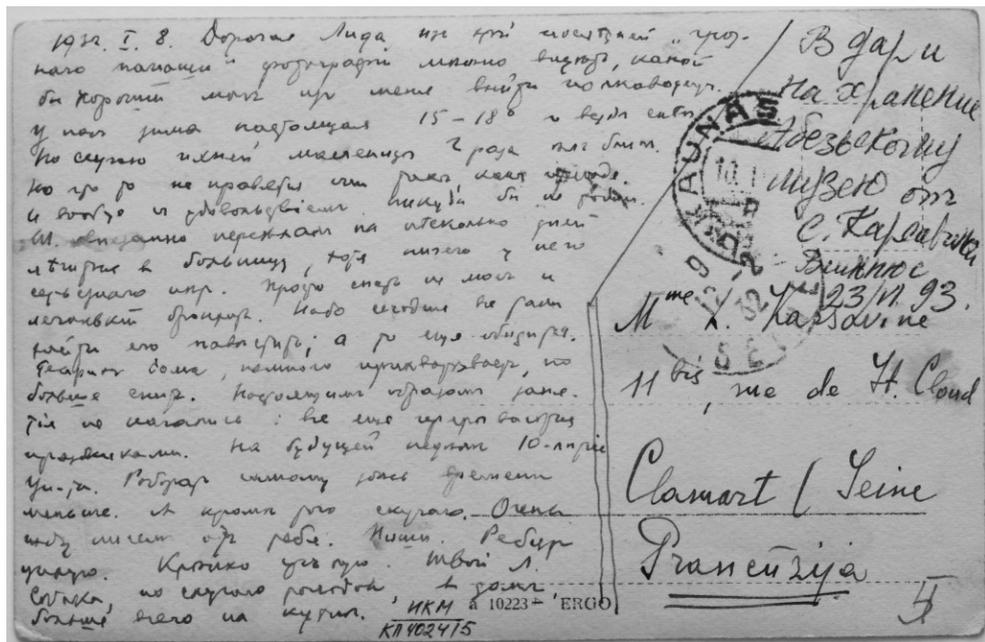
Рис. Л. Карсавин (фото из фондов Интинского краеведческого музея, г. Инта, Республика Коми)

Письмо на ее оборотной стороне Лев Платонович отправил в Кламар сразу же после выхода в свет «Поэмы о смерти». В ней знакомый с биографией мыслителя человек может рассмотреть и черты обычной для Карсавина самоиронии, и следы острых переживаний своего мучительного одиночества. Ради семьи и любимых дочерей Лев Платонович пожертвовал своей большой страстной любовью к Елене Чеславовне Скржинской. Однако жена вместе с младшей дочерью Сусанной согласились переехать в Каунас лишь спустя 7,5 лет после того, как сам Лев Платонович по приглашению Каунасского университета имени Витовта Великого покинул уютное предместье Парижа. Как видно из надписи на открытке, свое состояние

глава семейства старался скрыть за напускной веселостью. Впрочем, невидимые миру страдания Льва Платоновича сделали свое. Прибывшая наконец в Каунас Лидия Николаевна писала 13 июля 1936 года старшей дочери Ирине: «Папа нас встретил, сразу не увидел нас и думал уже, что мы не приехали. Суся его увидела первая, он оч. похудел и почернел. По-видимому, у него период невращения, так что иногда он мгновенно устает и чувствует упадок сил, по-моему, главное от нервов. Он очень рад нам, мне даже так стало его жалко». К этому моменту сама Ирина Львовна уже второй год лечилась от «открывшейся нервно-психической болезни» в парижской клинике Адриена Бореля, шефа клиники Св. Анны для душевнобольных. После выздоровления в 1937 году муж тети — знаменитой балерины Тамары Карсавиной известный английский дипломат сэр Джеймс Генри Брюс, имевший титул баронета, — устроил Ирину стенографисткой в Ко-



митет по изучению эмиграции при Королевском институте иностранных дел. В 1938 году Ирина присоединилась к семье. Средняя дочь — Марьяна в 1933 году вышла замуж за одного из основателей евразийского движения, музыкального критика Петра Петровича Сувчинского. Ее письма 30-х годов полны упоминаний о приездах к ним в гости И. Ф. Стравинского и других известных деятелей русской культуры.



Надпись на обратной стороне фотографии рукой Л. П. Карсавина:

1932.I.8 Дорогая Лида, из этой последней "грозного папаша" фотографии можно видеть, какой бы хороший мог из меня выйти полководец. У нас зима настоящая 15—18° и везде снег. По случаю ихней масленицы 2 раза ел блины. Но что-то не нравятся они так, как у тебя, и вообще с удовольствием никуда бы не ходил. Ш.² внезапно переехал на несколько дней лечиться в больницу, хотя ничего у него серьезного нет. Просто спать не мог и легонький бронхит. Надо сегодня все-таки пойти его навестить; а то еще обидится. Старик дома³, немного прихворывает, но больше спит. Настоящим образом занятия не начались: все еще прерыва-

² Владимир Семенович Шилкарский, у которого Л. П. Карсавин жил по переезде в Каунас.

³ Вероятнее всего, речь идет об отце В. С. Шилкарского.



ются праздниками. На будущей неделе 10-летие университета. Работать самому здесь времени меньше. А кроме того скучаю. Очень жду писем от тебя. Пиши. Ребят целую. Крепко целую. Твой Л.

Собака по случаю холодов в доме, больше всего на кухне.

Надпись рукой Сусанны Львовны Карсавиной: «В дар и на хранение Абезьскому музею от С. Карсавиной. Вильнюс 23/VI.93».

Выражаем искреннюю благодарность за предоставленные материалы директору музея Яне Станиславовне Румянцевой.

**НАУЧНЫЕ СОБЫТИЯ,
РЕЦЕНЗИИ**



Главное достижение фестиваля «Весна поэзии» состоит в том, что за свои 50 лет он значительно поднял престиж поэтического Слова. Он является международным, и все-таки большая часть его мероприятий посвящена литовским авторам и адресуется литовским слушателям. Зарубежные поэты приглашаются на несколько дней, когда проходят важнейшие мероприятия и чтения. Число представителей разных стран обычно не менее десяти, и калининградские поэты — желанные участники фестиваля.

Нина Перетьяка

Несомненно, чествование Донелайтиса 1 января в Чистых Прудах, в месте проживания поэта, которое сейчас все чаще называют мемориалом Донелайтиса, — важное гуманитарное событие, имеющее общекультурную значимость.

Кястутис Каминскас

Нина Перетьяка
(Калининград)

ПОЭЗИЯ ЗАДАЕТ ПУЛЬС ЖИЗНИ

Представлено лирическое размышление автора о состоянии литературной жизни в современной Литве. Частный ее аспект – поэтические фестивали различного уровня. В этой связи рассматривается прошедший недавно юбилейный 50-й литературный фестиваль «Весна поэзии», посвященный 300-летию творчества К. Донелайтиса. Фестиваль позволил еще раз утвердить влияние Донелайтиса на современную литовскую поэзию и опосредованно – на творчество калининградских поэтов.

Ключевые слова: Литва, Калининградская область, культура, поэзия, литература, литературный фестиваль, Донелайтис.



Мощный энергетический импульс Литвы всегда вызывает нас, калининградцев, не просто на диалог культур, а на очень тесное взаимодействие и взаимопроникновение. Последнее десятилетие отмечено в культурном сотрудничестве Литвы и Калининградской области яркими и значимыми событиями.

В 2014 году 50-й литературный фестиваль «Весна поэзии» занял в жизни Литвы особое место, что поддержалось объявленным ЮНЕСКО годом Кристионаса Донелайтиса и 300-летием со дня его рождения. Да и сама полувековая фестивальная дата, что называется, обязывала.

Литовская «Весна поэзии» уже давно шагнула за пределы собственно Литвы, ее география расширилась за последние годы, и калининградские литературные круги стали не только ее участниками, но и принимающей стороной. Три дня этого года, с 22 по 24 мая, были



наполнены литературными встречами с калининградцами: в гостевом доме «Альбертина», в городской библиотеке №4 и в музее Кристионаса Донелайтиса в Чистых прудах Нестеровского района звучало поэтическое слово на двух языках — литовском и русском.

Литературная жизнь в Литве ярка, насыщена и интересна — об этом знает не понаслышке руководитель Союза писателей Литвы, поэт Антанас А. Йонинас. И именно Союз писателей Литвы является основным организатором «Весны поэзии». Также и главные гости из Литвы — поэты Антанас А. Йонинас, Антанас Дринга, Людвигас Якимавичус и Витаутас Казела — рассказывали, вспоминали и «влюбляли» слушателей в высокое поэтическое слово.

А пролистав подшивку старейшего литературного журнала «Вильнюс. Литературная панорама Литвы», я получила много дополнительной ценной информации о литературных событиях и традициях этого поэтического фестиваля. Да и сама история журнала интересна, он издается с 1978 года (до августа 1989 года он назывался «Литва литературная»). Сегодняшний главный редактор журнала Эугениус Алишанка не раз был гостем нашей области и участником важных литературных событий.

Журнал выходит два раза в год, будучи приуроченным к сезонам весна-лето и осень-зима. Такая «сезонность» очень характерна для литературной жизни Литвы, как бы повторяя структуру и идеологию «Времени года» — главной книги Кристионаса Донелайтиса — «литовского Гомера», основателя литовской литературы и классика литовской литературы.

Главным центром литературной жизни Литвы, конечно же, выступает Вильнюс: здесь проходят все крупнейшие литературные фестивали и книжные ярмарки. Но многие фестивали имеют и иную региональную «привязку»: так уже более 20 лет проходят Друскининкайская поэтическая осень и Осень новеллы по всей Литве; более 10 лет исполнилось Паневежской литературной зиме и Литературной зиме в столице, почти столько же исполнилось Европейскому литературному фестивалю «Под северным небом» в Шяуляе; летом действуют творческие пленэры поэтов и художников в Паланге. И это далеко не полный перечень подобных мероприятий. Но безусловно, Весна поэзии с пятидесятилетней историей — старейший литературный фестиваль не только в Литве, но и в общеевропейской литературной жизни.

Журнал «Вильнюс» в своих событийных обзорах, автором которых часто является его главный редактор Эугениус Алишанка, дает яркое и глубокое представление о литературной жизни и о главных литературных мероприятиях Литвы. Содержание этих мероприятий каждый



год варьируется, но вместе с тем в их проведении наблюдаются и некоторые постоянные черты: например, традиционными стали творческие контакты или некоторые формы работы.

К чертам сложившейся традиции следует отнести и устоявшуюся географию фестиваля «Весна поэзии». Он проходит чаще всего в различных городах, Вильнюсе и Каунасе, но неизменно выплескивается за их пределы. И иногда эмоциональный накал событий и активность участников на отдельных хуторах вовлекает в фестивальное действие все население местечка и становится для его жителей главным событием года, которого ждут и серьезно к нему готовятся. Литературные круги уже привыкли к тому, что на камерные вечера и встречи со знаменитостью в крупных городах приходят два десятка человек, а в литовской глубинке тех, кто живо интересуется поэзией, собирается раз в десять больше.

Число фестивальных событий в мае всегда составляет добрую сотню и включает литературные встречи, чтения, дискуссии, конференции. Как отмечают участники, для фестиваля «Весна поэзии» всегда характерны основательность и хорошая координация. Его нельзя назвать «элитным», несмотря на то что мероприятия в его рамках составили бы интерес и для самой профессиональной аудитории. Но он к «элитности» и не стремится. Это ежегодные деловые контакты поэтов и критиков, зарубежных и литовских поэтов, встречи с любителями поэзии в университетах и посольствах.

Главное достижение фестиваля «Весна поэзии» состоит в том, что за свои 50 лет он значительно поднял престиж поэтического Слова. Он является международным, и все-таки большая часть его мероприятий посвящена литовским авторам и адресуется литовским слушателям. Зарубежные поэты приглашаются на несколько дней, когда проходят важнейшие мероприятия и чтения. Число представителей разных стран обычно не менее десяти, и калининградские поэты — желанные участники фестиваля. Зарубежные гости не раз отмечали, что творческий литературный процесс в Литве отличается особенной живостью и разнообразием.

По традиции в качестве итога фестиваля издается поэтический альманах, в котором наряду с литовскими авторами публикуются стихи гостей в переводах на литовский язык. Конечно, традиционны и обязательны премии фестиваля, которые вручаются за лучшую поэтическую книгу, за переводы литовской поэзии на другие языки, за переводы мировой поэзии на литовский язык и др. Все это придает фестивалю дополнительную значимость и живость. В числе наиболее престижных наград такого рода — премия имени Майрониса, вручаемая в Каунасе, премия за поэтический дебют, премии литературным критикам и литературоведам за эссеистику на поэтическую тему.



Премии, учрежденные представителями самоуправления и городской администрацией, весьма многочисленны и разнообразны. Но их никогда не бывает слишком много: поэтам так необходимо ощутить себя любимыми, значимыми, в конце концов, ценимыми.

Поэтическое завершение фестиваля происходит в историческом дворике Сарбевиюса Вильнюсского университета. И всегда фестиваль производит живое чувство, что поэзия в Литве востребована, что она необходима не только самим поэтам, но и обожающей их аудитории, готовой читать и слушать стихи летом, зимой, осенью, дожидаться новых пробуждений вдохновения в очередную Весну поэзии.

Важно отметить, что и Друскининкайская поэтическая осень по своему размаху не уступает Весне поэзии. В ней участвуют, как правило, более ста поэтов с широким международным представительством. Этот фестиваль более адресуется поэтам и посвящается обсуждению их творчества, встречам с критиками и общению с зарубежными коллегами. Его отличает также строгая спланированность, серьезностью, даже официальность, но вместе с тем здесь есть место и веселым импровизациям, живому непосредственному общению. Успеху фестиваля во многом способствует личные качества многолетнего организатора фестиваля поэта Корнелиуса Платялиса — основательность и чувство юмора.

Поэзия сродни природным стихиям, и тема стихий с удовольствием обыгрывается на фестивале. В этом плане выдумке поэтов в стихийном порождении новых оригинальных поэтических форм на фестивале нет предела.

В поэтических встречах всегда охотно принимают участие художники и музыканты. И это содружество муз рождает потрясающие новые проекты, дает импульсы творческого вдохновения представителям разных творческих профессий. Фестиваль вселял оптимизм: в современных условиях культурного кризиса он показал, что у поэзии есть прекрасное будущее.

Литовские литературные критики отмечают, что облик литовской литературы в последние годы меняется. Издатели находят новых ярких авторов, делают публичным достоянием их произведения. Кстати, основная часть этих книг выходит при государственной финансовой поддержке. И все-таки число пишущих стихи растет, а количество читателей неизменно сокращается. Поэзия как бы становится частью той культуры, место которой — в школьных и университетских программах. А в книжных магазинах рядовой читатель предпочитает полки с прозой. Да и сами поэты все чаще обращаются к прозе.



Повлиять на эти обстоятельства и привить вкус к поэзии и призваны проводимые в Литве поэтические фестивали. А оптимизма и творческой энергии в этом смысле поэтам и организатором фестивалей не занимать.

Важное место в ряду литературных проектов и фестивальных программ занимают литовские библиотеки, в которых работают активные, умные и образованные люди. Эти культурные учреждения являются главными связующими звеньями между писателями, поэтами и читателями. А фонды литовских публичных библиотек укомплектованы достойно.

За последнее десятилетие в Литве сложилась прекрасная книгоиздательская система, которой с успехом пользуются и калининградские издательства, печатая книги российских авторов на литовской полиграфической базе.

Еще одно важное культурное явление в Литве — Балтийская / Вильнюсская книжная ярмарка. Свое начало Балтийские книжные ярмарки ведут с 1995 года, они поочередно проходили в столицах стран Балтии. Самая первая ярмарка была организована в Таллинне, а первая в Литве прошла в 1999 году. Популярность книжной Вильнюсской ярмарки сегодня, проходящей ежегодно в феврале, столь высока, что она упоминается в одном ряду с Франкфуртской, Гётеборгской, Лейпцигской и Варшавской. И в Литве живут надеждой, что в 2015 году Вильнюс получит статус «столицы Книги».

В контексте культурной политики литовского государства литературная составляющая имеет высокую значимость: самое пристальное внимание уделяется представленности литовской литературы в международном плане, общественно-государственные структуры «Литовская книга» в Вильнюсе и культурный центр Томаса Манна в Ниде организуют семинары переводчиков, благодаря регулярным встречам уже сложилось общество переводчиков литовской литературы.

Следует заметить, что в литературном процессе Литвы переводам на литовский и с литовского на другие языки мира уделяется большое внимание. У редактора и переводчика журнала «Вильнюс» Виталия Асовского в интервью с поэтом и переводчиком Георгием Ефремовым в заголовок вынесено: «Перевод как форма дружбы». Это действительно принципиальная позиция профессионалов литературных кругов Литвы, в которых достойное место занимает и русское слово.

Несомненный культурный центр Литвы — Вильнюс. Не случайно именно здесь в 2006 году было создано поэтическое сообщество «Mag-nus Dukatus Poesis» во главе с поэтом и переводчиком Владасом Бразюнасом — своеобразное «царство» поэзии, искусства, культуры, существующее по своим особым законам гармонии и совершенства. Оно



объединяет поэтов Литвы, Беларуси, Польши, Украины, возвышаясь над политическими границами между странами и движениями господствующего в них политического климата.

Различные программы совместного сотрудничества по всему миру осуществляет Союз писателей Литвы.

В рамках сотрудничества с литераторами Латвии проходит много совместных мероприятий. Хорошие результаты в плане творческого взаимодействия дает открытый в 2005 году Международный дом литераторов в Вентспилсе — такой же, как в Висби (Швеция) и Родосе (Греция). Ряд калининградских писателей провели свои творческие отпуска в Вентспилсе с хорошим результатом для себя, а соответственно, и для читателей.

В фестивальные дни много встреч проходит на территории Польши, Беларуси, Калининградской области. Литва оказывает определенное литературное влияние на всех своих соседей. И особенно это чувствовалось в год 100-летия со дня рождения Чеслава Милоша в 2011 году, когда основные юбилейные мероприятия проходили в Польше. И главное из них — открытие Международного центра диалога в польском местечке Красногруды — месте рождения матери поэта.

Томас Венцлова, литовский поэт и исследователь литературы, живущий ныне в США, друг Чеслава Милоша и Иосифа Бродского, много сделал для юбилейных событий Чеслава Милоша по всему миру, а в Литве — особенно.

Антанас А. Йонинас считает, что главным итогом многолетней работы по подготовке к юбилею Чеслава Милоша стало издание сборника эссе «Подмастерье времени» на трех языках, в котором о жизни и творчестве лауреата Нобелевской премии и его связях с Оскаром Миллошем рассказывают по шесть авторов из Литвы, Польши и Беларуси.

В Литве 2012 год был объявлен годом Майрониса, классика литовской литературы, основоположника новейшей литовской поэзии. Майронис был священником, ректором Каунасской семинарии. Литературная жизнь и фестивальные программы были наполнены его поэзией, культурным и нравственным литературным наследием. В этом году Литва отмечала 150-летие со дня его рождения.

В Литве 2014 год посвящен 300-летию Кристионаса Донелайтиса. С этой датой связано настоящее паломничество литовских поэтов, школьников, студентов, интеллигенции к месту жизни, творчества и упокоения литовского гения поэтического слова в сегодняшний поселок Чистые Пруды Нестеровского района, а когда-то Толмингкеймен, в музей священника и поэта-просветителя Кристионаса Донелайтиса (ныне это филиал Калининградского областного историко-художественного музея).



В плане осмысления культурного наследия К. Донелайтиса этот год важен и для калининградцев. На многих литературных встречах и конференциях, на художественных выставках, которые проводились совместно с литовскими коллегами из университетов, музеев, библиотек, обсуждался вопрос о значении литературного наследия великого литовского писателя.

Отсылаю читателей к мнению доктора филологических наук, профессора БФУ им. И. Канта В.Х. Гильманова: «В своем эпическом произведении "Времена года" Донелайтис развивает в чем-то беспрецедентную технологию "лечения мира" на основе удивительного синтеза двух педагогик — педагогики Бога в христианском учении и педагогики Бога в естественной природе. Это — эпическая терапия с непрерывной реабилитацией надежды на "гения всеединства", способного залечить онтологические раны и разломы космоса как правило ценою собственной жизни» [1, с. 104]. И еще: «Донелайтис практиковал в жизни и творчестве высший идеал христианской веры. Именно этот "терапевтический идеал" Донелайтиса превращает маленькую литовскую деревушку в уникальный топос особой мировой педагогики, в микрокосмос неизбывной надежды. Энергии этой надежды действительны и в сегодняшней ситуации обостренного антропологического кризиса, который, по мнению многих мыслителей, грозит превратиться в "антропологическую катастрофу"» [1, с. 104].

Кристионас Донелайтис занимает в нашем совместном российско-литовском культурном диалоге ключевую позицию. Это обстоятельство проявляется в том числе в истории создания музея поэта в Чистых Прудах в 1979 году и из сотрудничества литераторов Литвы и Калининградской области. В это дело важный вклад внесли Юрий Иванов, руководитель союза писателей Калининградской области, и Сэм Симкин, известный калининградский поэт-переводчик. Важную роль в этом плане сыграла и книга «Голос и эхо» Е. Цейтлина, литературоведческое чутье которого вело по исследовательскому пути творчества и жизни К. Донелайтиса.

Заложенные традиции совместных встреч и переводческой работы литовских и калининградских авторов получили дальнейшее развитие в конце 1990-х, в настоящее время становясь еще более заметным. В 1990-е годы писатель, главный редактор журнала «Запад России» Олег Глушкин и руководитель писательской организации Клайпеды Римантас Черняускас инициировали целый издательских и переводческих проектов. В середине 2000-х годов родился проект «3 К — Калининград, Клайпеда, Культура».



Особую роль в укреплении творческих связей с Литвой и в частности с Клайпедой сыграл тогдашний атташе по культуре Генерального консульства Литвы в Калининграде Арвидас Юозайтис. По его инициативе родился проект приграничного сотрудничества «Балтославия», получивший европейский грант, и начал издаваться журнал «Параллели», главным редактором которого является писатель, руководитель Калининградского ПЕН-клуба Вячеслав Карпенко.

В те годы по инициативе нескольких общественных организаций была учреждена премия Кристионаса Донелайтиса, лауреатами которой стали Вячеслав Карпенко за подготовленную им и изданную в издательстве «Янтарный сказ» в 2005 году книгу К. Донелайтиса «Времена года», а также Римантас Черняускас за свой роман о Кристионасе Донелайтисе. Материальная поддержка премии обеспечивалась Министерством культуры Литвы и Министерством культуры Калининградской области.

В настоящее время руководители Калининградской писательской организации союза российских писателей Борис Бартфельд и Клайпедской писательской организации Иозас Шекшнялис, сохраняя добрые многолетние традиции, не только «дружат домами», но и проводят работу с молодежью на совместных литературных встречах, где приоритетное место занимает поэтическое слово. Калининградские поэты в переводах на литовский язык печатаются в альманахе «Балтия», а литовские поэты открываются калининградским читателям на страницах калининградских изданий в журналах «Балтика», «Параллели» и в альманахе «Эхо».

Важную роль в наших добрососедских культурных отношениях в последние годы играет деятельность атташе по культуре Генерального консульства Литвы в Калининграде Романаса Сенапедиса, постоянного участника заседаний клуба творческой интеллигенции друзей Бобового короля в гостевом доме «Альбертина», где Королева Поэзия всегда в особом почете. А все литовские литераторы, побывавшие в Калининграде, были обязательными гостями клуба.

Борис Бартфельд — поэт, руководитель писательской организации и президент клуба друзей Бобового короля в Калининграде — частый участник литовских фестивалей. Как и многие поэты и писатели Калининградской области, побывавшие в разное время в Литве на подобных литературных праздниках, он приобрел от нынешнего фестиваля «Весна поэзии» сильное впечатление, которое вылилось в следующие поэтические строки.

**Триста слов на литовском**

Конец декабря.
Отдавая привычному дань,
Ждет
Природа мороза
И первого прусского снега,
Но только январь,
Спрятав в варежку зябкую длань,
Утолит эту вечную русскую жажду
К пространству,
Уходящему в белую даль,
И к желанью
Затеряться в земландских полях
Иль умчаться
По почтовому старому тракту
На север
К жемайтийским болотам
И литовским дремучим лесам,
Там где Неман
Встает на пути беглеца,
Сам
Служа и границей,
И санной ледовой дорогой,
Разделяя не столько пространства,
Но два языка,
Безнадежно далеких в своей первородной основе.
Будто в зеркало глядя,
Не видишь лица
И гретишь не на зреньё, а вроде
На дифракцию света,
Дрожанье
Испаренного воздуха
В восходящем теплом потоке.
Суть проблемы ясна —
Нехватка моста
Своего
Через Неман, Шешупе иль Русне.
Мост не длинен —
Всего лишь на триста заученных слов:
«Лаба дена»,
Привет, «кур важёй», пирог очень вкусен,
До встречи!
Но как много мы сможем построить мостов,
Заложив в их фундамент слова,
Что мы выучим вместе [2, с. 136].



Эти размышления о поэтических фестивалях в Литве, о соприкосновении культур соседей отнюдь не претендуют на исчерпывающую глубину, но размышления на эту тему помогают найти свою точку зрения на процессы, происходящие в литературной жизни нашей Калининградской области. Какова концентрация поэтического слова у сегодняшних российских поэтов? Каковы траектории воплощенных ими мыслей и образов? Насколько уникальны переплетения реальности и нереальности в их стихах? Ведь миры поэтов так похожи и вместе с тем разнообразны! Обо всем этом нам еще предстоит подумать.

Им кто-то слова сортирует метафоры дарит
и в ножницах сжав преподносит им кашлю воды
они как незрячие в мире бессмысленно шарят
чуть хлопнешь в ладоши — их тут же простынут следы [3].

Список литературы

1. Гильманов В. Х. Хроносотериология «кёнигсбергского текста» // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. №4. С. 93–114.
2. Бартфельд Б. Пруса. Русско-литовский мотив : сб. стихов. Калининград ; Клайпеда ; Вильнюс, 2008.
3. Навакас К. Поэты. URL: www.jefremov.net/transl/poeti.htm (дата обращения: 01.10.2014).

Nina Peretyaka

POETRY SETS THE PACE OF LIFE

This article is the author's lyrical reflection on the literary life in modern Lithuania. One of its particular aspects is poetical festivals of different levels. In this context, the author considered the 50th festival "The spring of poetry" dedicated to the 300th anniversary of the birth of Kristijonas Donelaitis. The festival made it possible to identify the influence of Donelaitis on modern Lithuanian poetry, as well as its indirect effect on Kaliningrad poets.

Key words: Lithuania, Kaliningrad region, culture, poetry, literary festival, Donelaitis.

Кястутис Каминскас
(Вильнюс, Литва)

РАДОСТИ ВЕСНЫ
К 300-летию юбилею Кристионаса Донелайтиса

Основная тема литовской печати, освещающей культурную жизнь в Литве нынешней весной, – 300-летний юбилей Поэта. Классик литовской литературы Кристионас Донелайтис родился 1 января 1714 года (следует уточнить: в этот день он был также крещен в костеле г. Гумбинен). И именно в этот день его дни рождения отмечают в Литве ежегодно по специальной программе с 2009 года. С его именем связываются и традиционные или новые литературные проекты в Литве.



Несомненно, чествование Донелайтиса 1 января в Чистых Прудах, в месте проживания поэта, которое сейчас все чаще называют мемориалом Донелайтиса, – важное гуманитарное событие, имеющее общекультурную значимость. Такое же мероприятие, посвященное поэту, было организовано нынче и в Вильнюсе в евангелическо-лютеранском костеле в самом сердце старого города. Тем, кто пришел за час до начала торжества посчастливилось: они сумели пройти внутрь костела. Пришедшие же позже остались снаружи, у открытых дверей, и им повезло еще, что зима в этом году не была суровой.

Библиография научных трудов, посвященных Донелайтису, неисчислима вследствие ее постоянного расширения: появляются новые исследования, касающиеся его жизни и творчества, учеными осваиваются материалы недавно прошедших конференций. Но одну книгу, предназначенную для широкой аудитории, здесь следует отметить



особо. Речь идет о книге Бориса Николаевича Адамова «Кристионас Донелайтис. Время. Люди. Память» [1]. Книга вышла в прошлом году, но из рук самого автора я получил ее только в начале этого года. Несомненно, она также служит частью юбилейной программы. Думаю, что эта книга — проникновенная и трогательная дань кропотливого российского краеведа Кристионасу Донелайтису. Она является данью уважения поэту и человеку, но также и всему его позитивному окружению, без которого ни один великий творец не может стать таковым.

В нынешний, юбилейный год Кристионаса Донелайтиса время бежит как-то быстрее обычного. Программа празднования Поэта богата событиями и в Калининградской области, и в Литве. Я — член нескольких юбилейных комиссий, поэтому участие хотя бы в половине мероприятий, посвященных Донелайтису, для меня просто недостижимая мечта. Радует, что без чьих-то указаний органы самоуправления и школы подключились к юбилейным мероприятиям очень энергично. Проходят классические торжественные собрания, художественные акции. Особенно большую популярность приобрели чтения поэмы Донелайтиса «Времена года». Самые большие из них прошли на Вильнюсской книжной ярмарке, где отрывки из этого произведения читали самые известные и популярные люди искусства, политики, предприниматели.

Культурные и научные связи между Литвой и Калининградской областью особенно укрепились не только в этом, юбилейном году. Личность Кристионаса Донелайтиса постоянно побуждает художников соседних стран к раскрытию творческого и человеческого потенциала, к сотрудничеству. С друзьями литуанистами, со специалистами по этнической культуре, с представителями власти общественные деятели Калининградской области в Чистых Прудах в конце апреля посадили двадцать пять молодых дубков. Они были подготовлены учениками школы сельского хозяйства г. Гусева и обществом земляков Донелайтиса, возглавляемым энергичной Ольгой Дубовой. К празднику хозяева подготовились по самому высокому классу и учли все: для саженцев были заранее вырыты ямки, оставалось только поставить саженец и полить его водой. И даже вода была заботливо приготовлена заранее!

Теперь в Чистых Прудах шелестит листвой дубрава, в которой уже три сотни деревьев — по числу лет Донелайтиса. И пусть двадцать пять из них еще только хрупкие молодые деревца. Они будут жить! И действительно, позже я несколько раз возвращался сюда, проверял: не засохли, прижились!



Из Чистых Прудов наша делегация поспешила на олимпиаду литовского языка, которая проходила в г. Черняховске, в педагогическом институте. И снова духом Кристионаса Донелайтиса было пронизано все — от спектакля студентов института, открывавшего олимпиаду, до выполняемых участниками заданий. Директор института, руководители города, представители министерства выказали большое уважение к этому мероприятию. От имени литовской делегации олимпиаду приветствовали на русском, литовском и прусском языках всемирно известный лингвист, член академии наук Европы и Литвы профессор Бонифацас Стунджа, профессор Вильнюсского университета Мейлуте Рамониене, представители министерства образования и науки, друзья Черняховска из разных городов Литвы.

Об олимпиаде, которая уже не первый год проходит в Черняховске благодаря заботам Алекса Бартника, я знаю давно. Год назад я не мог и представить себе, что сам смогу лично приветствовать ее участников — хватало других дел. А ее участники не только ученики и студенты, имеющие литовские корни, но и простые россияне, решившие учить литовский язык как иностранный. Приятно, что твой родной язык изучают и в других странах.

Мне кажется, что главное историческое лицо, которое делает популярным литовский язык в этом крае, — Кристионас Донелайтис. Вот поэтому нам, современным литуанистам, нужно только слушать и слышать все то, что он нам заповедал.

В этом году особенно много тем великого поэта представлено и в творчестве художников. Так, нынче еще более расширилась география выставок скульпторов, живописцев, графиков и художников по янтарю, посвященных Кристионасу Донелайтису. Она уже охватывает территорию от Вильнюса, Калининграда и Германии до Северной и Южной Америки. Калининградская область в этом ряду занимает особенное место. Когда бы сюда не приехал, обязательно в музейном пространстве того или иного ее города найдешь выставку, связанную с именем великого поэта, или попадешь на какое-нибудь мероприятие, посвященное ему.

Для литовца первая мысль, связанная с Кристионасом Донелайтисом, — поэт и поэзия. С этим знанием мы заканчиваем школу. Поэтому Донелайтис, Майронис, Баранаскас — это своеобразный «код коммуникации» всех литовцев.

Взаимоотношения всех их троих достойны отдельного литературного изыскания. Но здесь я хотел бы затронуть лишь поэтическую связь Майрониса и Донелайтиса. Мне показалось весьма интересным то, как один великий литовский поэт, имеющий огромное значение в



формировании самосознания литовского народа, переводил другого великого поэта, жившего до него почти две сотни лет назад, и как мы теперь, еще через столетие, можем оценить эти отношения Майрониса и Донелайтиса.

Так должно было случиться, что в этом году писательница и директор музея литовской литературы им. Майрониса Алдона Русецкайте, автор ряда популярных книг – художественных и биографических этюдов о жизни Майрониса, выпущенных в 2012 году, для читателей журнала «Новая Ромува» – в первом его номере за 2014 год представила эссе «Майронис о Кристионасе Донелайтисе». Поэт, католический священник, профессор Санкт-Петербургской духовной академии Майронис – позже профессор кафедры теологии и философии Литовского университета в Каунасе, читавший также курс литовского языка. Оказалось, что в фондах музея литовской литературы осталась рукопись Майрониса, написанная на восьми листах и самим им названная «Лекция о Донелайтисе». Алдона Русецкайте пишет: «Майронис не старается подробно пересказать биографию классика, а начинает несколько ностальгически и по-философски утверждать, что в течении истории и много воды утекло, и жили тысячи людей, однако в памяти и на бумаге остаются лишь немногие». В своей лекции сам Майронис задается важным для него вопросом: «Из тех оставшихся всех перерос и превзошел... Кристионас Донелайтис. В чем его величие? Донелайтис – великий поэт, необычный человек, дорогой литовцам уже в силу того, что он – литовец. Это не обычный рядовой рабочий, которых нам и сейчас хватает, не просто человек, записывающий рифмованные строчки, – он данный Богом, вдохновленный поэт. Он оставил поэму "Времена года" и заслужил неувядающий венок славы; благодаря этой поэме его имя будет жить в веках, пока будет жив литовский народ» [2, с. 7].

Юбилейный год Кристионаса Донелайтиса существенно не изменил соотношения между поэзией, прозой, драмой и текстами критиков в литературной среде атмосфере Литвы. Но вся она оказалась пронизанной темой Поэта – различного рода признаниями, чем для современных авторов является Поэт, что он для них значит. И часто эти исповеди восходят к цитатам Донелайтиса из «Времен года», ба-сен, писем, заметок на полях церковных книг.

Кристионас Донелайтис заговорил с миром как поэт на немецком и литовском языках. Для перевода его стихов на немецкий язык профессор Л. Реза потратил почти десять лет. Русский лингвист А. Александров в 1886 году писал: «Если бы Донелайтис писал свои произведения на одном из языков мирового значения, то он был бы признан одним из первых среди великих писателей» [2, с. 8].

Спустя два столетия с лишним после первой публикации «Времен года» можно писать интригующую историю переводов этой поэмы. Так, Российская академия наук в 1865 году поступила прямо-таки «дерзко». Она выпустила в свет тексты басен и поэму «Времена года» на языке оригинала. «Дерзость» состояла в том, что в то время в Литве было запрещено издание книг на литовском языке латиницей. Но все закончилось, в общем, благополучно — издатели отделались легким порицанием. Поэтическое слово оказалось сильнее и выше политики.

Еще один характерный эпизод подобного рода связывается с проходившей в декабре 2013 года в Балтийском федеральном университете им. И. Канта конференцией, посвященной Донелайтису. Речь идет о докладе Бориса Бартфельда, касающемся переводов поэмы «Времена года» на русский язык и особенно о роли Давида Бродского в истории этого перевода. На конференции завязалась жаркая дискуссия между докладчиком и автором еще одного, новейшего перевода поэмы на русский язык Сергеем Исаевым (литературный псевдоним *Clandestinus*). И вновь все закончилось миром, но можно было еще раз увидеть, что «Времена года» Донелайтиса побуждают читателей на самые отчаянные поступки, которые тем не менее заканчиваются благополучно.

А жизнь Донелайтиса в мире продолжается. В этом году появился полный перевод поэмы «Времена года» на испанский язык. Создательница этого перевода — Кармен Карро Дуго, доцент Вильнюсского университета. Ее литературный подвиг не оценим: она проделала гигантскую работу, нацеленную на то, чтобы читателю иной климатической среды, иного ландшафта, особого исторического и культурного опыта был понятен поэт Балтики. В журнале «Эхо книги» (2014, №1) Кристоф Поло пишет: «Этот перевод поэмы «Времена года» приглашает представить себе Донелайтиса теплых стран. И действительно, лютеранский пастор словно переместился из своего Тольминкемиса, из которого не выезжал большую часть своей жизни, в испанский пейзаж Андалусии. Как будто он взялся излагать свою проповедь, свою крестьянскую космологию в двух местах и на двух языках в одно и то же время. Стихи на литовском языке остаются, а с ними — и пейзаж, в котором они были написаны» [3, с. 12].

Вероятно, такие же проблемы в настоящее время решает и переводчик поэмы на итальянский язык.

Поэзия как вид литературного творчества показала, что настоящее искусство выше разных идеологий, мифологий, привычек, традиций, субъективизма и что на него не действуют факторы времени. Говорю это, думая об одном из международных культурных мероприятий — «Весна поэзии», проходящих в Литве с 1964 года. Уже не один десяток



лет ласточка «Весны поэзии» пересекает литовские границы. В этом году вместе с председателем союза писателей Литвы, лауреатом Национальной премии в области искусств Антанасом А. Йонинасом и его коллегами Людвиком Якимавичюсом, Антанасом Дрилинга, Витаутасом Казела я участвовал в нескольких литературных мероприятиях в Калининграде, а позже — в Чистых Прудах. И символично было участие в этом мероприятии поэта Антанаса Дрилинги в музее К. Донелайтиса, в открытии которого этот поэт почти тридцать пять лет тому назад также принимал личное участие.

Творческие вечера поэтов, пишущих на других языках, — всегда настоящий вызов. Считается, что поэзия — это, собственно, то, что пропадает при переводе на другой язык. Действительно, перевод меняет очень многое — звуковое выражение стихотворной мысли, коннотации слова, в конце концов, реакции читателей, принадлежащих разным культурам, на народную мудрость. Хотя можно вспомнить и Валери, который сказал, что переводить — значит достигнуть похожего эффекта различными способами.

Как бы то ни было, мероприятия «Весны поэзии» в этом году в литературных кругах Калининграда прошли весьма успешно. Некоторые «издержки перевода» в этом плане с лихвой окупило активное взаимодействие литовских и российских поэтов в творческом процессе, живая связь между авторами и слушателями. А внимание калининградских читателей было большим не только к кругу литовских поэтов и их творчеству. Читатели этого края давно демонстрируют необычно глубокое понимание литовской литературы и культуры Литвы.

Список литературы

1. Адамов Б.Н. Кристионас Донелайтис. Время. Люди. Память. Калининград, 2013.
2. *Rusekaitė A. Maironis apie Kristijoną Donelaitį // Naujoji Romuva. 2014. № 1.*
3. *Cristof Polo apie Metus ispanų kalba // Knygų aidai. 2014. № 1.*

Об авторах

Витковский Виталий Валерьевич – аспирант Балтийского федерального университета им. И. Канта, fvelaskes@yandex.ru

Дементьев Илья Олегович – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, IDementev@kantiana.ru

Дмитровская Мария Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, dmitrovskayama@yandex.ru

Ермакович Светлана Петровна – кандидат филологических наук, зав. кафедрой иностранных языков Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота, sermakovich@mail.ru

Жилина Наталья Павловна – доктор филологических наук, профессор кафедры славяно-русской филологии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, nzhilina@rambler.ru

Каминская Кястутис – доктор социальных наук, лектор кафедры эдукологии философского факультета Вильнюсского университета (Литва), kestutis.kaminskas@lrs.lt

Перетьяка Нина Петровна – кандидат культурологии, доцент филиала РГГУ в Калининграде, председатель Калининградского регионального общественного фонда культуры, peretyaka-nina@ya.ru

Черняков Алексей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры славяно-русской филологии института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. И. Канта, ACHernyakov@kantiana.ru

Шаронов Владимир Иванович – кандидат филологических наук, директор ВГТРК «Калининград», visharonov@mail.ru

About the authors

Vitaly Vitkovsky, PhD student, Immanuel Kant Baltic Federal University, fvelaskes@yandex.ru

Dr Ilya Dementyev, Associate Professor, Department of History, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, IDementev@kantiana.ru

Prof. Maria Dmitrovskaya, Department of Slavic and Russian Philology, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, dmitrovskayama@yandex.ru

Dr Svetlana Ermakovich, Head of the Department of Foreign Languages, Baltic State Fishing Fleet Academy, sermakovich@mail.ru

Prof. Natalia Zhilina, Department of Slavic and Russian Philology, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, nzhilina@rambler.ru

Dr Kęstutis Kaminskas, Lecturer, Department of Educology, Faculty of Philosophy, University of Vilnius (Lithuania), kestutis.kaminskas@lrs.lt

Dr Nina Peretyaka, Associate Professor, Kaliningrad branch of the Russian State University for the Humanities; President of the Kaliningrad Regional Non-Governmental Foundation for Culture, peretyaka-nina@ya.ru

Dr Alexey Chernyakov, Associate Professor, Department of Slavic and Russian Philology, Institute of Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, ACHernyakov@kantiana.ru

Dr Vladimir Sharonov, Director, All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company "Kaliningrad", visharonov@mail.ru

СЛОВО.РУ:
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

2014

№ 2

Редактор *В. Г. Арутюнян*. Корректор *И. А. Смирнов*
Компьютерная верстка *Г. И. Винокуровой*

Подписано в печать 18.11.2014 г.
Формат 70×100 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 7,3
Тираж 1000 экз. (1-й завод 51 экз.). Заказ 200

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта
236022, г. Калининград, ул. Гайдара, 6

