



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 2(45)**  
2018

Москва 2018

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Тюменский государственный университет  
Южно-Уральский государственный университет  
(Национальный исследовательский институт)  
Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева  
С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Tyumen State University  
South Ural State University (National Research University)  
Russian Scientific Research Institute of Cultural and  
Natural Heritage named after D.S. Likhachev  
Sergej Ippolitov

*Новый филологический вестник*

№ 2 (45) ‘ 2018

Москва  
2018

*The New Philological Bulletin*

№ 2 (45) ‘ 2018

Moscow  
2018

**Новый филологический вестник**  
**№ 2 (45) ' 2018**

**Редакционная коллегия:**

**Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор)** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**Федунина Ольга Владимировна (ответственный секретарь)** – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**Автухович Татьяна Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

**Данилина Галина Ивановна** – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

**Дарвин Михаил Николаевич** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**Ершова Ирина Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

**Зубарева Вера** – Ph.D., преподаватель Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

**Кемпер Дирк** – доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

**Коно Вакана** – кандидат филологических наук, Ph.D., доцент филологического факультета Университета Тиба (Япония).

**Магомедова Дина Махмудовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

**Маймескулов Анна** – хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института неологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

**Манн Юрий Владимирович** – доктор филологических наук, профессор, академик РАЕН. Профессор-консультант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

**Мионов Арсений Станиславович** – кандидат филологических наук, и.о. ректора Московского государственного института культуры.

**Пономарева Елена Владимировна** – доктор филологических наук, профессор,

директор Института социально-гуманитарных наук, заведующий кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

**Рейнгольд Наталья Игоревна** – доктор филологических наук, Ph.D. (Университет Эксетера, Великобритания), профессор, заведующий кафедрой теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

**Семьян Татьяна Федоровна** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета).

**Силантьев Игорь Витальевич** – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.

**Ужанков Александр Николаевич** – кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры. Действительный член (академик) Академии Российской словесности. Член Научного совета по изучению и охране культурного и природного наследия РАН. Член Общества исследователей Древней Руси. Член Общественного совета и член Совета по науке при Министерстве культуры РФ.

**Фаустов Андрей Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Воронежского государственного университета.

**Фрайзе Маттиас** – Ph.D., профессор славянских литератур Института славистики Геттингенского университета (Германия).

**Чжоу Цичао** – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

**Шайтанов Игорь Олегович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

**Шкаренков Павел Петрович** – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

**Эртнер Елена Николаевна** – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы, директор Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета.

Редакторы-переводчики: **Е.Ю. Сокрута** (кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ; докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН)

**Я.В. Усачева** (старший преподаватель кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ)

*The New Philological Bulletin*  
*№ 2 (45) ' 2018*

**Editorial Board:**

**Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief)** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Fedunina Olga V. (Senior Secretary)** – Candidate of Philology, specialist in teaching methods at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Autukhovich Tatyana Ye.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

**Danilina Galina I.** – Doctor of Philology, associate professor; professor at the Department of Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

**Darvin Mikhail N.** – Doctor of Philology, professor; professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

**Ershova Irina V.** – Candidate of Philology, associate professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

**Ertner Elena N.** – Doctor of Philology, professor; professor at the Department of Russian Literature, Director of the Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University.

**Faustov Andrew A.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian literature, Philological faculty, Voronezh State University.

**Freise Matthias** – Ph.D., professor of Slavic literatures at the Slavic Department, University of Göttingen (Germany).

**Kemper Dirk** – Doctor of Philology and Cultural Studies, professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Kono Wakana** – Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, associate professor at the Faculty of Letters, Chiba University (Japan).

**Magomedova Dina M.** – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Majmieskulow Anna** – Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).

**Mann Yury V.** – Doctor of Philology, professor, Academician of the Academy of

Natural Sciences. Professor and consultant of the Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Mironov Arseny S.** – Candidate of Philology, Acting Rector of Moscow State Institute of Culture.

**Ponomareva Elena V.** – Doctor of Philology, professor, director at the Institute of Social and Human Sciences, Head at the Department of Philology, South Ural State University (National Research University).

**Reinhold Natalia I.** – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), professor, head of the Department for Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Semyan Tatyana F.** – Doctor of Philology, professor; professor at the Department of Philology, South Ural State University (National Research University).

**Shaitanov Igor O.** – Doctor of Philology, professor, head of the Comparative Studies of Literature Department, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Shkarenkov Pavel P.** – Doctor of History, professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

**Silantiev Igor V.** – Doctor of Philology, professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

**Uzhankov Alexander N.** – Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, professor, Vice-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture. Full member (academician) of the Academy of Russian Literature. Member of the Scientific Council for the Study and Protection of Cultural and Natural Heritage of the Russian Academy of Sciences. Member of the Society of Researchers of Ancient Rus. Member of the Public Council and a member of the Council for Science under the Ministry of Culture of the Russian Federation.

**Zhou Qichao** – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

**Zubarev Vera** – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

Editors-translators: **E.Yu. Sokruta** (Candidate of Philology, researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; doctoral candidate of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

**Ya.V. Usacheva** (senior lecturer at the Department for Translation/Interpreting and Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities)

*Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год*

В 2015 г. «Новый филологический вестник» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук (**Перечень ВАК РФ**); в 2016 – в базу **Web of Science (ESCI / RSCI)**, в 2017 г. – в базу **ERIH PLUS**

**Подготовка издания: Институт филологии и истории РГГУ**

**Адрес редакции:** Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,  
Институт филологии и истории, РГГУ  
**Юридический адрес:** 121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

**E-mail:** philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru  
**Сайт:** <http://slovorggu.ru/>  
**Телефон:** (495) 250–68–44

При перепечатке и цитировании ссылка на  
«Новый филологический вестник» обязательна.

**ISSN 2072-9316**

Подписной индекс по Федеральному каталогу «Урал-Пресс»: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2018  
© Издательство Ипполитова, 2018  
© ООО «Смелый дизайн», 2018

*The journal is established in 2005. Is issued 4 times a year*

In 2015, **the New Philological Bulletin** was included in the List of peer-reviewed scientific publications, where the main results of dissertations for the scientific degrees of a candidate and a doctor of sciences (the list of the High Attestation Commission of the Russian Federation) should be published; in 2016 – to the **Web of Science (ESCI / RSCI)**, 2017 to the **ERIH PLUS** database

**Prepared by the Institute for Philology and History,  
Russian State University for Humanities (RSUH)**

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow,  
Miussky square 6, Russian State University for the Humanities,  
Institute of Philology and History  
Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru  
Web-site: <http://slovorggu.ru/>  
Phone: 7 (495) 250-68-44

Any reprint and citation require the reference to The New Philological Bulletin.

**ISSN 2072-9316**

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: ВН011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2018  
© Ippolitov Publishers, 2018  
© Smely dizayn, 2018



## Содержание

### Теория литературы

- А.В. Филатов (Москва)*  
Аксиологический подход в трудах В.Е. Хализева: ценностные ориентации в литературе и науке о ней.....16

### Нарратология

- Г.А. Жиличева (Новосибирск)*  
Нарративные особенности travelogov И. Ильфа, Евг. Петрова (записные книжки, «Одноэтажная Америка»).....27
- Е.Ю. Сокрута (Москва)*  
Нарративные характеристики новостного дискурса в эпоху новой медиальности.....39
- А.В. Швец (Москва)*  
Музыка как нарративообразующий троп и ироническая установка в поэме Уоллеса Стивенса «Питер Пигва за клавирами».....47

### Русская литература

- С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)*  
Федор Достоевский и Макс Штирнер. (К постановке проблемы).....58
- К.А. Барит (Санкт-Петербург)*  
Пародии В.П. Буренина в творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Бесы» и в статье Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах».....73
- А.Е. Бочкарев (Нижегород)*  
О текстообразующем потенциале паремического оборота *тесто топором не разубишь* в рассказе Н.С. Лескова «Железная воля».....84
- А.М. Вичкитова (Санкт-Петербург)*  
«...Духовно извергнуть из себя культуру и внешне от нее освободиться»: инвариант ухода в последних



рассказах Толстого.....94

- М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)*  
Пьеса А.П. Чехова «Чайка»: литературные вопросы и фольклорные ответы.....108
- Д.М. Магомедова (Москва)*  
Переписывание сюжета о «новых людях» в русской прозе конца XIX – начала XX вв. (В.В. Вересаев и З.Н. Гиппиус).....118
- О.А. Богданова (Москва)*  
Мотив «утверждения земли» в русской литературе 1917–1920-х гг.: статья первая.....128
- В.Т. Захарова, М.Г. Уртминцева (Нижегород)*  
Нижегородский период в жизни и творчестве М. Горького: пути становления художественного сознания.....138
- А.Л. Топорков (Москва)*  
Стихотворение Вяч. Иванова «Три гроба»: источники и символическая структура. Статья вторая.....154
- Р.М. Ханинова (Элиста)*  
Образ верблюда в калмыцкой теме В. Хлебникова.....167
- Я.Д. Чечнёв (Москва)*  
К постановке проблемы «вечного возвращения» в творчестве Константина Вагинова.....177
- И.С. Юхнова (Нижегород)*  
Пушкинский «Пророк» в ранней прозе В. Набокова и Г. Газданова.....191
- А.А. Арустамова (Пермь), А.В. Марков (Москва)*  
Преодолевшая акмеизм: литературная тактика Лидии Хаиндровой периода эмиграции.....202
- М.М. Гельфонд, А.А. Мухина (Нижегород)*  
Чехов и «чеховское» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго».....214



*Е.А. Сафрон (Петрозаводск)*  
Онейросфера как аспект поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак»).....226

*Е.А. Смышляев (Челябинск)*  
Мифологизация пространства Челябинска в поэзии  
В.О. Кальпиди.....236

### Зарубежные литературы

*С.В. Савельев, И.Г. Савельева (Коломна)*  
Англо-американская традиция изучения путевой прозы: к постановке проблемы.....247

*В.Ю. Попова (Москва)*  
Многовековая «драма великого народа»: «Девственная Испания» Уолдо Фрэнка.....261

### Университетское образование

*З.Г. Станкович (Казань)*  
Особенности преподавания курса русской литературы XX в. как иностранной в рамках подготовительного факультета .....272



## Contents

### Theory of Literature

*A.V. Filatov (Moscow)*  
The Axiological Approach in V.E. Khalizev's Works: Value Orientations in Literature and Literary Criticism.....16

### Narratology Studies

*G.A. Zhilicheva (Novosibirsk)*  
Features of the Narrative in Ilf and Petrov's Travelogues (Notebooks and "Little Golden America").....27

*E. Yu. Sokruta (Moscow)*  
The Narrative Characteristics of News Discourse in the Time of New Media.....39

*A.V. Shvets (Moscow)*  
Music as a Narrative-Forming Device and Ironic Mode in Wallace Stevens' "Peter Quince at the Clavier".....47

### Russian Literature

*S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)*  
On the Issue "Fyodor Dostoevsky and Max Stirner".....58

*K.A. Barsht (Saint-Petersburg)*  
V.P. Burenin's Parodies in the Creational History of "The Demons" by F. Dostoevsky and in the Article "Mr. Shchedrin, or the Schism in Nihilists" .....73

*A.E. Bochkarev (Nizhny Novgorod)*  
A Paremical Locution 'One Cannot Cut the Dough With an Axe' as a Narrative Program in Nikolai Leskov's Story "An Iron Will".....84

*A.M. Vichkitova (Saint-Petersburg)*  
"...To be extracted from the culture by means of spirit and to get rid of it externally": An Invariant of Departure in L. Tolstoy's Last Short Stories.....94



|   |     |
|---|-----|
| <i>M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don)</i><br>The Play of A.P. Chekhov “The Seagull”: Literary Questions<br>and Folk Answers.....   | 108 |
| <i>D.M. Magomedova (Moscow)</i><br>Rewriting the “New People” Plot in the Russian Fiction at the End of the<br>19th and the Beginning of the 20th Centuries<br>(V.V. Veresayev and Z.N. Gippius)..... | 118 |
| <i>O.A. Bogdanova (Moscow)</i><br>Motive of “Allegations of the Land” in Russian Literature<br>of 1917–1920th (Article I).....  | 128 |
| <i>V.T. Zakharova, M.G. Urtmintseva (Nizhny Novgorod)</i><br>Nizhny Novgorod Period in M. Gorky’s Life and Creativity: Ways of<br>Formation of Artistic Consciousness.....                            | 138 |
| <i>A.L. Toporkov (Moscow)</i><br>Poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov: Sources and Symbolic<br>Structure. Part Two.....  | 154 |
| <i>R.M. Khaninova (Elista)</i><br>The Image of the Camel in V. Khlebnikov’s Kalmyk Theme.....   | 167 |
| <i>J.D. Chechnev (Moscow)</i><br>To the Issue of “Eternal Return” in the Works<br>by Konstantin Vaginov.....  | 177 |
| <i>I.S. Yukhnova (Nizhny Novgorod)</i><br>Pushkin’s “The Prophet” in Early Prose of V. Nabokov and<br>G. Gazdanov.....  | 191 |
| <i>A.A. Arustamova (Perm), A.V. Markov (Moscow)</i><br>Overcoming Acmeism: Literary Tactics of Lydia Khaindrova at the<br>Emigration Period.....  | 202 |
| <i>M.M. Gelfond, A.A. Mukhina (Nizhny Novgorod)</i><br>Chekhov and “Chekhovian” in B.L. Pasternak’s<br>Novel “Doctor Zhivago”.....  | 214 |
| <i>E.A. Safron (Petrozavodsk)</i><br>Oneirosphere as an Element of the Poetics of M. Frei’s Stories (On the   |     |



|  |     |
|--|-----|
| Example of the Collection “The Stranger”.....  | 226 |
| <i>E.A. Smyshlyaev (Chelyabinsk)</i><br>Mythologization of Chelyabinsk’s Space in the Poetry<br>of V.O. Kalpidi.....   | 236 |
| <b>Foreign Literatures</b>   |     |
| <i>S.V. Saveliev, I.G. Savelieva (Kolomna)</i><br>An Outlook on Approaches to the Theory of Travel Writing in UK and<br>US Academia.....                                     | 247 |
| <i>V.Yu. Popova (Moscow)</i><br>The Age-Old “Drama of a Great People”: “Virgin Spain”<br>by Waldo Frank.....   | 261 |
| <b>University Teaching</b>   |     |
| <i>Z.G. Stankovich (Kazan)</i><br>The Peculiarities of Teaching “Russian Literature of the 20th Century” as<br>Foreign at Preparatory School for International Students..... | 272 |



## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

А.В. Филатов (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

### АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ТРУДАХ В.Е. ХАЛИЗЕВА: *ценностные ориентации в литературе и науке о ней* DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00011

**Аннотация.** В статье рассматривается место аксиологического подхода в трудах теоретика литературы В.Е. Хализева. О внимании ученого к ценностной проблематике свидетельствуют его монографии «Ценностная ориентация русской классики» и «Теория литературы». В последней в литературоведческий дискурс вводится понятие «ценность», а также связанные с ним термины «аксиосфера» и «ценностная ориентация». На основе термина «ценностная ориентация» Хализев создает типологию литературных сверхтипов (авантюрно-героический, житийно-идиллический и отрицательный). Персонажи первого сверхтипа инициативны и деятельны, они активно борются с трудностями и стремятся к своим целям. Представители второго сверхтипа характеризуются твердыми нравственными установками, спокойствием и доброжелательностью и предпочитают находиться в стороне от превратностей жизни. У персонажей отрицательного сверхтипа нет высоких ценностных установок, поэтому они, как правило, не являются положительными героями. Соответствующие этим трем типам ценностные ориентации обнаруживаются Хализевым в отечественном литературоведении XX в., в котором он выделяет направленческую и вненаправленческую ветви, а также говорит о далеком от науки «казенном советском литературоведении». Автор статьи находит данные ценностные ориентации в теории парадигм художественности В.И. Тюпы, в частности, в авангардистской, соцреалистической и неотрадиционалистской субпарадигмах постсимволизма. Это доказывает универсальный статус выделенных ценностных ориентаций и возможность их применения как в анализе художественного текста и литературного процесса, так и в изучении истории и методологии науки.

**Ключевые слова:** В.Е. Хализев; аксиология; аксиологический подход; ценностные ориентации; литературные сверхтипы; ценность; теория литературы; история литературоведения; В.И. Тюпа; парадигма художественности

A.V. Filatov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

### The Axiological Approach in V.E. Khalizev's Works: Value Orientations in Literature and Literary Criticism DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00011

**Abstract.** The paper considers the place of axiological approach in the works of literary scholar V.E. Khalizev. His monographs "Value System of Russian Classics"

and "Theory of Literature" provide evidence for the scholar's attention to the value problems. In "Theory of Literature", the notion of "value" is introduced into literary discourse, as well as the terms "axiosphere" and "value orientation" associated with it. On the ground of the term "value orientation" Khalizev creates a typology of literary supertypes (adventurous-heroic, hagiographic-idyllic and negative ones). The characters of the first supertype are initiative and energetic, they actively struggle with difficulties and strive for their goals. The representatives of the second supertype are characterized by firm moral attitudes, composure and goodwill, and prefer to avoid the vicissitudes of life. The characters of the negative supertype do not have any high values, so they are usually not positive ones. Khalizev reveals the value orientations that corresponded to the above-mentioned three types in the Russian literary criticism of the 20th century, where he discriminates directional and non-directional branches, and also speaks of "official Soviet literary criticism", which was far from true scholarship. The author of this paper finds these value orientations in V.I. Tyupa's theory of paradigms of literariness, in particular, in the avant-garde, social realistic and neotraditionalistic subparadigms of post-symbolism. It proves the universal status of the identified value orientations and their applicability for the analysis of a literary text and literary process, as well as for the study of the history and methodology of literary criticism.

**Key words:** V.E. Khalizev; axiology; axiological approach; value orientations; literary supertypes; value; literary criticism; history of literary criticism; V.I. Tyupa; paradigm of literariness.

Внимание В.Е. Хализева к ценностной проблематике составляет важный аспект в сфере его преподавательских и исследовательских интересов. В пользу этого говорит название авторского спецкурса «Аксиология и литературоведение» [Кормилов 2010, 167], а также монография «Ценностные ориентации русской классики» (2005) – главная историко-литературная книга Хализева [Кормилов, Мартьянова 2015, 122], которую сам ученый определяет во введении как «опыт сопряжения <...> литературоведения с аксиологией» [Хализев 2005, 8]. В работу вошли статьи, создававшиеся с 1977 по 2005 гг., из чего следует, что вопросы ценностей более четверти века составляли отдельную тему исследований литературоведа.

Однако главный вклад в разработку аксиологического подхода представлен в другом фундаментальном труде Хализева – классическом вузовском учебнике «Теория литературы» [Хализев, 1999], выдержавшем 6 изданий (далее в статье ссылки на этот учебник даются в круглых скобках с указанием номеров издания и страниц). Именно в нем ученый одним из первых включил в литературоведческий дискурс «ряд понятий и терминов, которые отсутствуют в имеющихся пособиях» (1, 11). В частности, таковыми являются понятия «ценность» (1, 79), «ценностная ориентация» (1, 160–161) и «аксиосфера» (3, 34), заимствованные из философии и социологии, а также разработанная Хализевым типология ценностей (онтологических, витальных, локальных, универсальных и т.д.).

К ценностному аспекту литературы автор также обращается в разделах, посвященных категории эстетического, классической и новой мифо-



логии, типам авторской эмоциональности и типологии персонажей. Поэтому вполне закономерны слова О.Р. Темиршиной, которая, проанализировав все «варианты» учебника, приходит к выводу: «Подход к литературе с ценностной позиции – это незыблемый фундамент всех изданий “Теории литературы”» [Темиршина 2015, 92].

Рассмотрим более подробно использование литературоведом термина «ценностная ориентация», чаще всего звучащего в параграфах о персонаже. Введенный в научный оборот американскими социологами в 20-е гг. XX в. [Аванесова 1998, 343], со временем он стал исследоваться в рамках других научных дисциплин (философии, психологии и педагогики, антропологии, культурологи) и приобрел статус общегуманитарного. Хализев сохраняет междисциплинарную дефиницию «ценностной ориентации», определяя ее в качестве «устойчивого стержня сознания и поведения людей» (1, 160). В то же время ученый подчеркивает укорененность этого явления в отечественной науке, находя близкие по смыслу понятия у М.М. Бахтина (ядро личности) и А.А. Ухтомского (доминанта).

На основании двух магистральных ценностных ориентаций Хализев разрабатывает концепцию литературных «сверхтипов». Он выделяет *авантюрно-героический* сверттип, реализующийся в инициативных и деятельных персонажах, которые «стремятся к славе, жаждут быть любимыми <...> склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать» (1, 162). При этом спектр конкретных вариантов реализации данного сверттипа предельно широк: от избранника до самозванца, от служения народу и обществу до эгоистически своеговольного самоутверждения. Сюда включаются боги древних мифов и герои народного эпоса, авантюристы, романтические бунтари и скитальцы, а также вообще романтически настроенные натуры, уверенные в своей уникальности и избранности (например, Вертер у И.В. Гете и Ленский у А.С. Пушкина, герои О. Бальзака и Стендаля). В последнем случае Хализев констатирует культурно-историческую кризисность и исчерпанность данного сверттипа в романтической и постромантической литературе, поскольку идеалы и ценности таких героев оказываются дискредитированы.

Противоположный сверттип получает название *житийно-идиллического*. Его реализации Хализев находит в средневековых житиях и произведениях, наследующих житийную традицию. В русской литературе этот сверттип представлен Татьяной Лариной, Максимом Максимычем, Алешей Карамазовым и многими другими героями классических произведений. Такие герои «в пору испытаний способны проявить стойкость, уйдя от искусов и тупиков отчаяния <...> продолжают пребывать в мире аксиом и непререкаемых истин, а не глубинных сомнений и неразрешимых проблем <...> Здесь наличествуют *твердые* установки сознания и поведения: то, что принято называть верностью нравственным устоям» (1, 165). Кроме того, представители данного сверттипа «открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к *каждому* другому» (1, 165). Истоками этого сверттипа, по Хализеву, являются персонажи античного



мифа Филемон и Бавкида, поскольку это «миф не о богах, а о людях, о человеческом в человеке» (1, 166).

Рассматривая две надэпохальные общности на материале мировой классики, ученый обнаруживает определенную тенденцию развития литературы: «От позитивного освещения авантюрно-героических ориентаций к их критической подаче и ко все более ясному разумению и образному воплощению ценностей житийно-идиллических» (1, 167). Проявление этой тенденции Хализев находит в творческой эволюции Пушкина, прошедшего путь от романтических поэм «Кавказский пленник» и «Цыганы» к «Повестям Белкина» и «Капитанской дочке». Заметим, что во многом эта точка зрения перекликается с бахтинской концепцией полифонического романа. По Бахтину, диалогичность романов Ф.М. Достоевского обусловлена тем, что они строятся «не как целое одного сознания, объективно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого» [Бахтин 2000, 25]. Это требование включает в себя открытость сознания окружающему миру, его устремленность к другому, о которых пишет Хализев, говоря о житийно-идиллическом сверттипе. В таком случае духовная самодостаточность или эгоизм авантюрно-героического героя, напротив, являются чертами монологического сознания.

По словам ученого, в развитии своей концепции он идет вслед за Бахтиным и Е.М. Мелетинским, однако оказывается ближе все-таки к первому из них, поскольку акцентирует приоритетность именно ценностного содержания персонажа, его поступков и мыслей, а уже потом говорит о моделях поведения, закрепленных жанровыми традициями. Мелетинский, напротив, исходит в своих работах из понятия литературных архетипов – «тех постоянных сюжетных элементов, которые составили единицы некоего “сюжетного языка” мировой литературы» [Мелетинский 1994, 5]. Здесь большую роль играет связь героев с мифами, литературными и фольклорными жанрами, а не их собственные мировоззренческие установки.

Хализев также выделяет третий, «отрицательный» сверттип, представители которого не являются носителями каких-либо ценностных ориентаций, а предстают «воплощениями безусловно отрицательных черт (т. е. антигероями – *А.Ф.*) либо средоточием попоранной, подавленной, несостоявшейся человечности» (1, 167). Среди вариантов этого сверттипа ученый называет древнегреческого Сизифа, Акакия Акакиевича Башмачкина, Аркадия Свидригайлова, чеховского Ионыча и т.д.

Таким образом, между сформулированными Хализевым группами персонажей и конкретными ценностными ориентациями отсутствует полная симметрия. Представители отрицательного сверттипа, в отличие от двух других, не имеют устойчивых ценностных установок, достойных человека. Кроме того, выделенные литературные общности различны по своему объему. Например, сам автор типологии не скрывает, что и авантюрно-героические, и отрицательные сверттипы вбирают в себя персонажей, противоположных по своим нравственным ориентирам, оценке автора



или реакции читателя: герой первого сверхтипа может быть как положительным (Тарас Бульба), так и отрицательным, «демоническим» (Николай Ставрогин); второго – не имеющим высоких ценностей, но вызывающим сочувствие (Башмачкин) или осуждение (Ионыч, «подпольный человек» Достоевского). В отличие от них житийно-идиллический сверхтип выглядит более однородным. В нем нельзя выделить антигероический элемент, все принадлежащие ему персонажи являются носителями нравственных ценностей. В подобном умышленном аксиологическом «укрупнении» конкретного сверхтипа просматриваются личные симпатии ученого к ценностям данной ориентации. Это проявляется не только в теоретических построениях литературоведа, но и в историко-литературных работах. Как замечают С.И. Кормилов и С.А. Мартынова, Хализев «акцентирует в произведениях русской классики одну из ее особенностей – критику доктринерства и догматизма, претензии на исчерпывающее представление об истине. <...> Это то, что ученый очень ценит не только в литературе, но и в жизни, научном творчестве и общении» [Кормилов, Мартынова 2015, 133–134]. О.Н. Никандрова и А.А. Холиков, ученики и соавторы Хализева, подтверждают данное положение, обращаясь к анализу философского аспекта его научных работ, в центре которых оказывается «личность, наделенная чувством гармонии с миром, вниманием к другому человеку, имеющая непосредственное отношение к традиционным ценностям и культуре, осознающая свою ответственность перед близкой реальностью и внутренне свободная» [Никандрова, Холиков 2015, 107–108].

Заметим, что впоследствии Хализев корректирует свою мысль, «примиряет» два противоположных сверхтипа в их значении для истории литературы. Четвертое издание учебника дополняет концепцию наблюдением, что «в героях романских жанров (особенно в близкие нам эпохи) часто сосуществуют, переплетаются и конфликтно сталкиваются черты обоих рассмотренных “сверхтипов”» (4, 191).

Согласимся [Кормилов, Мартынова 2015, 131], что предложенная аксиологическая типология персонажей не может считаться исчерпывающей. Впрочем, сам автор не претендовал на это, говоря, что выделенные им сверхтипы описывают персонажную сферу литературного произведения лишь «в самых приблизительных очертаниях» (1, 169). Намного важнее другое: для Хализева сфера применения выделенных ценностных ориентаций не ограничивается художественным миром произведения.

Так, в русле житийно-идиллической, «диалогической» ценностной ориентации находится методическая установка Хализева, которую он назвал «координирующей». Во введении «Теории литературы» сказано: «В книге сопоставляются и анализируются разные, порой между собой несовместимые научные идеи и концепции. Системность и логическая упорядоченность в соединении с антидогматичностью и диалогической открытостью – вот к чему стремился приблизиться автор. Подобная стратегия, хочется надеяться, в состоянии способствовать свободному самоопределению формирующихся литературоведов» (1, 12).



«Координирующая» установка тесно связана с научной традицией, отрицающей методологический монизм и предпочитающей многообразие подходов к литературе. Эта традиция названа Хализевым «внеаправленческой» (в его работах также встречаются близкие по смыслу понятия «традиционалистский подход», «персоналистская ветвь») и восходит к трудам Александра Н. Веселовского, который выступал за плюрализм научных методологий, поскольку каждый конкретный метод, по мнению ученого, имеет свои границы применения. В XX в. эта традиция продолжалась в работах В.М. Жирмунского, А.П. Скафтымова, Д.Е. Максимова, М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачева, А.П. Чудакова, С.Г. Бочарова и др. Здесь аксиологический подход, по сути, выходит за сферу собственно теории литературы в область истории литературоведения и методологии. Направленческие и внеаправленческие концепции складываются на основе ценностных ориентаций ученых. По Хализеву, «внеаправленцы» «в большей мере опираются друг на друга, нежели враждуют между собою» (1, 10), т.е. явно разделяют аксиологические установки житийно-идиллического сверхтипа. Как считает ученый, эта традиция, к которой он, безусловно, принадлежит и сам, составляет «ценностную вершину отечественной науки истекшего столетия» (5, 27).

Однако противопоставление двух научно-мировоззренческих тенденций внутри русского литературоведения оказывается более сложным. Кратко обозначенное в «Теории литературы», оно более подробно анализируется в книге «Русское академическое литературоведение: История и методология (1900 – 1960-е годы)» (2015; 2-е изд. – 2017), написанной Хализевым в соавторстве со своими младшими коллегами.

Рассматривая деятельность ученых-«направленцев» (представителей марксистского литературоведения, формализма, структурализма), авторы обнаруживают общее в их методологии и мировоззрении. Во-первых, это преимущественно негативное отношение к научному и культурно-историческому прошлому и абсолютизация своего метода: «Собственные концепции мыслились учеными подобной ориентации как впервые открывающие надежные пути к торжеству подлинной науки, которой раньше будто бы не существовало. Это был своего рода авангардизм: сделаем все наново, “отречемся от старого мира!”» [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 131]. Во-вторых, в связи с этим в научных школах неприятие любой «инаковости» соседствовало с «утопической, нередко притом и революционной настроенностью» [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 133]. В-третьих, часто делались беспочвенные обобщения, вызванные скорее теоретико-методологическими предубеждениями, чем выводами, основанными на анализе эмпирического материала. В-четвертых, «склонности <...> к редуцированию своего предмета сопутствовало расширение значений опорных терминов» [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 137], таких как «прием» и «автоматизация» – у формалистов, «идейность» и «социальность» – у марксистов, «знак» и «текст» – у структуралистов. Редукция же проявлялась в том, что, с одной стороны, были методы, стремившиеся



к точности и объективности естественных наук и в той или иной степени нивелирующие содержательную сторону художественных произведений (так, формалисты и структуралисты были сосредоточены на проблемах поэтики). С другой стороны, редукция наличествовала в догматическом литературоведении марксистской ориентации, где «изучались по преимуществу социально обусловленные характеры героев, но оставались в стороне индивидуальные черты изображаемых писателем лиц, их нравственная ориентация и, в особенности, все то, что связано с религиозностью» [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 135–136]. Наконец, в-пятых, зачастую происходила деперсонализация литературы, минимально учитывалось авторское начало и ценностный взгляд автора на мир.

Таким образом, можно увидеть, что направленческие концепции в ценностном отношении близки авантюрно-героическому сверхтипу, точнее его исторически поздней, романтической разновидности, переживающей, по Хализеву, кризис в классической литературе. Неслучайно максимализм и принципиальность монистических теорий тоже оцениваются ученым как проявления методологического кризиса.

И все же тяготеющие к авангардизму направленческие теории правомерно назвать научными, поскольку они создавались на основе собственно научных предпосылок и основывались на анализе художественных произведений, пусть и сосредоточенном на определенных аспектах. Исследователи подчеркивают значимость того вклада, который академические школы внесли в науку о литературе. В то же время в литературоведении XX в. встречались и лица, которые, подобно представителям «отрицательного» сверхтипа, не имели высоких ценностных ориентаций в своей исследовательской деятельности. Их научное и методологическое мышление было конъюнктурным и определялось внеакадемическими факторами, связанными, в первую очередь, с официальной государственной идеологией. Такие люди участвовали в «проработках» неудобных советской власти писателей прошлого и настоящего, полемике вокруг научной деятельности своих коллег, нередко заканчивавшихся репрессиями. Но гораздо трагичнее то, что эти зачастую талантливые люди (например, М.С. Григорьев [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 83]) отказывались от своих самостоятельных научных взглядов, становясь представителями «казенного советского литературоведения». Результаты их исследований, по сути, были известны заранее и полностью определялись идеологическими установками. В связи с этим авторы говорят о двух ипостасях марксизма в русском литературоведении – научного подхода и санкционированного государственной властью орудия гонений на науку [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 81]. Последнее можно назвать официозным литературоведением, скрывавшимся под формулой «марксистско-ленинского». Характерно, что у Хализева и его соавторов по книге такие «ученые» не отнесены к направленческой ветви науки о литературе, что подтверждает ценностный характер предложенной типологии научных ориентаций.

В свою очередь представители вненаправленного литературоведения,



не входившие в какие-либо научные школы и общества, объединяются на основе «близости мировоззренческих и гносеологических предпосылок» [Никандрова, Холиков 2015, 102], противоположных направленческим: это бережное и уважительное отношение к научной традиции и работам предшественников, рассмотрение художественного произведения в его многоплановости, настроенность на мирное и доброжелательное сотрудничество, диалог различных идей и концепций. Вненаправленное литературоведение «открыто *всему и вся* в составе истории человечества и его культуры» [Хализев, Холиков, Никандрова 2015, 151]: оно междисциплинарно, направлено на осмысление формально-содержательной целостности литературных фактов и чуждо любой редукции.

Хализев находит носителей данной ценностной ориентации не только среди ученых-литературоведов, но и среди писателей и философов, которых относит к *нравственно ориентированной философии жизни* (С.А. Аскольдов, Н.С. Арсеньев, А.А. Золотарев, А.А. Ухтомский, М.М. Пришвин, А.П. Платонов и др.) [Никандрова, Холиков 2015, 105–106]. Представители этого «направления» разделяют житийно-идиллические ценности: отношение к миру как гармоничному началу, внимание к другому, высокий статус традиции, ответственность и внутреннюю свободу. Рассматривая научное творчество Хализева, Никандрова и Холиков приходят к выводу: для литературоведа «именно нравственно ориентированная философия жизни становится той мировоззренческой точкой отсчета, которая задает систему координат, определяя предпочтения в сфере гуманитарной мысли, методологические установки, выбор авторов и аспектов для историко-литературных работ» [Никандрова, Холиков 2015, 112].

В итоге выделенные Хализевым персонажные сверхтипы корреспондируют с магистральными ценностными ориентациями, которые литературовед обнаруживает в художественной и научной деятельности. Это свидетельствует об универсальном статусе данных ценностных ориентаций, представляющих собой совокупности устойчивых, культурно и исторически обусловленных аксиологических установок.

Сделанный нами вывод может быть подкреплён тем, что концепция Хализева имеет определенное типологическое сходство с теорией парадигм художественности В.И. Тюпы – «систем аксиоматических (для своего времени) общекультурных представлений о месте искусства в жизни человека и общества», которые «охватывают не только создающих, но и воспринимающих произведения искусства» [Тюпа 2008, 84]. Ученик Хализева, Тюпа выделяет в рамках постсимволистской парадигмы художественности, появившейся в XX в., три субпарадигмы: *авангардистскую* (ее ментальная особенность состоит в интересе к субъективной разобщенности, «диалогическому разногласию с альтернативным сознанием другого» [Тюпа 2008, 95]), *соцреалистическую* (она реализует стратегию «политически ангажированного, пропагандистского “истолкования действительности” <...>, ориентированного на монологическое согласие <...> субъектов» [Тюпа 2008, 95]) и *неотрадиционалистскую* (направленную на солидар-



ность, принятие «позитивной ценности “другого”», «диалог согласия» и настаивающую на «почитании классической традиции как неотменимой и плодотворной почвы новаторского творчества» [Тюпа 2008, 97]). Ценностное содержание этих типов неклассической художественности корреспондирует с рассмотренными научно-методологическими ориентациями. Сам Хализов указывает на связь академических школ с авангардизмом; соцреалистическое подчинение и самоограничение соответствует деятельности ученых-функционеров, а стремление неотрадиционалистов к сотворчеству и диалогу сущностно определяет мировоззренческие установки внешнеуправленческого литературоведения.

Примечательно также, что Хализов пользуется введенными Тюпой понятиями. Например, термины «авангардизм» и «неотрадиционализм» встречаются на страницах всех переработанных изданий «Теории литературы» в значении литературных тенденций внутри модернизма (1, 365; 3, 403; 4, 375; 5, 394). Используются они и в более широком значении определенных ценностных ориентаций, например, в статье о категории «эстетического» Хализов замечает: «Явственно просматриваются две тенденции рассмотрения эстетического в XX веке: авангардистская и неотрадиционалистская. Первая <...> в сфере эстетики сопряжена более с ситуациями отчуждения человека от реальности, вторая <...> с ситуациями причастности и укорененности» [Хализов 1998, 111].

Подобное типологическое сходство в концепциях учителя и ученика говорит о сущностном сближении и согласии их теорий, несмотря на то, что в вопросах терминологии Хализов не скрывал своей критики (в одном из писем Тюпе он пишет: «Не весьма одобряю Ваш новый, не вполне русский научный стиль» [Хализов 2017, 80]). Такое расхождение в частности подтверждает самостоятельность двух теорий и позволяет считать выделенные Хализовым ценностные ориентации аксиологическими универсалиями.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесова Г.А. Ценностная ориентация // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. СПб., 1998. С. 343.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 7–175.
3. Кормилов С.И. Валентин Евгеньевич Хализов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. № 3. С. 166–168.
4. Кормилов С.И., Мартыанова С.А. В.Е. Хализов как историк литературы // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 3. С. 115–138.
5. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
6. Никандрова О.В., Холиков А.А. Научное творчество В.Е. Хализова: философский аспект // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 3. С. 99–114.
7. Темиршина О.Р. Крупнейший вклад в теорию литературы. Шесть изданий

одного учебника // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 3. С. 90–98.

8. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2008.
9. Хализов В.Е. Письмо к В.И. Тюпе (публикация, предисловие и послесловие В.И. Тюпы) // Труды и дни. Памяти В.Е. Хализова. М., 2017. С. 77–81.
10. Хализов В.Е. Судьбы категории «эстетическое» в XX веке // Научные доклады филологического факультета МГУ. 1998. Вып. 2. С. 111–118.
11. Хализов В.Е. Теория литературы. М., 1999.
12. Хализов В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005.
13. Хализов В.Е., Холиков А.А., Никандрова О.В. Русское академическое литературоведение: История и методология (1900–1960-е годы). М.; СПб., 2015.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Khalizev V.E. Sud'by kategorii "esteticheskoe" v 20 veke [The Fate of the Category "Aesthetic" in the 20<sup>th</sup> Century]. *Nauchnye doklady filologicheskogo fakul'teta MGU*, 1998, no. 2, pp. 111–118. (In Russian).
2. Kormilov S.I. Valentin Evgen'evich Khalizev [Valentin Evgen'evich Khalizev]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2010, no. 3, pp. 166–168. (In Russian).
3. Kormilov S.I., Mart'yanova S.A. V.E. Khalizev kak istorik literatury [V.E. Khalizev as a Literary Historian]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2015, no. 3, pp. 115–138. (In Russian).
4. Nikandrova O.V., Kholikov A.A. Nauchnoe tvorchestvo V.E. Khalizeva: filosofskiy aspekt [V.E. Khalizev's Scientific Work: A Philosophical Aspect]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2015, no. 3, pp. 99–114. (In Russian).
5. Temirshina O.R. Krupneyshiy vklad v teoriyu literatury. Shest' izdaniy odnogo uchebnika [The Biggest Contribution to Literary Criticism. Six Editions of One Textbook]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9. Filologiya [Philology], 2015, no. 3, pp. 90–98. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Avanesova G.A. Tsennostnaya orientatsiya [Value Orientation]. *Kul'turologiya. 20 vek: entsiklopediya* [Cultural Studies. The 20th Century: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Saint-Petersburg, 1998, p. 343. (In Russian).
7. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo [The Problems of Dostoevsky's Works]. *Bakhtin M.M. Sbornik sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, 2000, pp. 7–175. (In Russian).
8. Khalizev V.E. (author), Tyupa V.I. (pref., ed. and post.) Pis'mo k V.I. Tyupe [The Letter to V.I. Tyupa]. *Trudy i dni. Pamyati V.E. Khalizeva* [Works and Days. In Memory of V.E. Khalizev]. Moscow, 2017, pp. 77–81. (In Russian).

### (Monographs)



9. Khalizev V.E. *Tsennostnye orientatsii russkoy klassiki* [Value System of Russian Classics]. Moscow, 2005. (In Russian).

10. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 1999. (In Russian).

11. Khalizev V.E., Kholikov A.A., Nikandrova O.V. *Russkoe akademicheskoe literaturovedenie: Istoriya i metodologiya (1900–1960-e gody)* [The Handbook of Russian Academic Literary Criticism. History and Methodology (1900–1960)]. Moscow; Saint-Petersburg, 2015. (In Russian).

12. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetyпах* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994. (In Russian).

13. Тура V.I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, 2008. (In Russian).

**Филатов Антон Владимирович**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета. Научные интересы: теория литературы, литература и поэзия начала XX в., акмеизм, аксиология, мифопоэтика.

E-mail: fil201292@yandex.ru

**Filatov Anton V.**, Lomonosov Moscow State University.

Post-graduate student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, literature and poetry of the early 20th century, acmeism, axiology, mythopoetics.

E-mail: fil201292@yandex.ru



## *Нарратология* *Narratology Studies*

Г.А. Жиличева (Новосибирск)  
ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

### **НАРРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАВЕЛОГОВ**

**И. ИЛЬФА, ЕВГ. ПЕТРОВА**

*(записные книжки, «Одноэтажная Америка»)*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00012

**Аннотация.** В статье на материале путевых заметок И. Ильфа, Евг. Петрова и книги «Одноэтажная Америка» выявляются повествовательные особенности травелога. Путевые заметки рассматриваются в контексте художественного творчества соавторов. Фрагменты записных книжек понимаются как «протонарративы», обладающие сюжетогенным потенциалом, который может быть развернут в произведении разных жанров: очерк, фельетон, роман. Заметки демонстрируют разные стадии речевой презентации нарратива. В тексте присутствуют недооформленные фрагменты, выполняющие роль «знаков памяти», которые автор может впоследствии расшифровать, обнаруживаются законченные фразы и эпизоды, которые будут включены в литературные произведения без изменений. Кроме того, заметки Ильфа часто выглядят как списки, перечни событий. В результате анализа обнаруживаются несколько конструктивных аспектов нарратива путешествия. Во-первых, травелоги оформляются с помощью «мы-повествования», авторское «я» заменяется «коллективной» повествовательной инстанцией. Во-вторых, в соответствии с общемодернистской тенденцией, путешествие сопоставляется с чтением, локус воспринимается сквозь призму литературных ассоциаций, Америка, в частности, сравнивается с романом. В-третьих, соавторы (особенно Ильф, увлеченный искусством фотографии) используют приемы киноязыка: ассоциативный монтаж, сочетание общих и крупных планов, смена ракурса. Визуальная насыщенность эпизодов позволяет уподобить реальность набору кадров, создание травелога уравнивается с фотографической и кинематографической фиксацией посещаемого пространства.

**Ключевые слова:** наррация; нарратив; записная книжка; травелог; И. Ильф, Евг. Петров.

G. Zhilicheva (Novosibirsk)  
ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

### **Features of the Narrative in If and Petrov's Travelogues** **(Notebooks and "Little Golden America")**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00012

**Abstract.** This paper is devoted to the analysis of the narrative features of travelogue as a genre based on Ilya If and Eugene Petrov's *Little Golden America* and their



travel accounts. Those accounts are studied regarding the context of Ilf and Petrov's artistic endeavour. Various fragments of the notebooks are described as 'protonarratives' which may potentially become plots and turn into works of various genres: essays, pamphlets or novels. Different notes show different stages of the discourse representation of the narrative. There are unfinished fragments serving the role of 'memory signs' which could be decoded by its author later. Moreover, there are some finished phrases and episodes which would be included verbatim in later works. In addition, Ilf's notes often tend to appear as 'catalogues' which list events rather than describe them. This article suggests that there are three aspects of the travel narrative. First, there is the "we-narrative", when the 'inner self' is replaced with a 'collective' narrative instance. Second, following the Modernist trends, the travelogues tend to be literature-centric (the loci are often seen by the narrators through the lens of literature associations). Third, the language of the cinema (associative montage of fragments, shifts from 'long shots' to 'close shots', perspective changes) is heavily used, especially by Ilf (him being a photography enthusiast). Intense visualisation of described episodes equals reality with the collection of shots and, therefore, creating a travelogue means 'filming' and 'shooting' the spaces visited.

**Key words:** narration; narrative; notebook; travelogue; Ilya Ilf; Eugene Petrov.

Записные книжки писателя – не только особый жанр [Снигирева 2017, 150–169], но и особый тип нарратива, обладающий уникальной фрагментарной структурой и функциями «гипотекста» [Ефимова 2012, 100–110]. З. Паперный, например, пришел к выводу, что записи Чехова – это «не заготовки к будущим рассказам, повестям и пьесам, но своего рода микропроизведения», которые могут выполнять роль «предобразов» [Паперный 1976, 74].

Рассмотрим нарративные особенности «предобразов» на материале записных книжек И. Ильфа и Евг. Петрова. Основное внимание будем уделять анализу путевых заметок в сопоставлении с завершенным travelogom – книгой «Одноэтажная Америка».

Путешествие – одна из важнейших составляющих жизни соавторов, обусловленная их журналистской деятельностью, а литературный «хроно-топ дороги» соответствует авантюрной природе диалогии об Остапе Бендере. Кроме того, для Ильфа движение в пространстве является философским концептом, манифестацией присутствия человека в мире. Характерно, что в записях 1930 и 1931 гг. повторяется медитация о своеобразном альтер-эго писателя – безумце, находящемся в непрерывном движении [Ильф 2008].

«Счастливец, бредущий по краю планеты в погоне за счастьем, которого вся солнечная система не может предложить. Безумец, непрерывно лопочущий и размахивающий руками» [Ильф 2008, 183].

«Стало мне грустно и хорошо. Это я хотел бы быть таким высокомерным, веселым. Он такой, каким я бы хотел быть. Счастливец, идущем по самому краю



планеты, непрерывно лопочущим. Это я таким бы хотел быть, вздорным болтуном, гоняющимся за счастьем, которого наша солнечная система предложить не может. Безумец, вызывающий насмешки порядочных и успевающих» [Ильф 2008, 197].

Путешествие – импульс к сознанию нарратива, во время поездок Ильф стремится к тотальной фиксации увиденного и произошедшего: «Если не записывать каждый день, что видел, даже два раза в день, то все к черту вылетит из головы, никогда потом не вспомнишь...» [Ильф 2008, 16]. Событием может стать только выделенный из потока впечатлений факт, и запись – единственный способ такого выделения: «Как только попадаешь за границу, время начинает бежать страшно быстро. Его уже невозможно удержать. Впечатления, приобретшие объем, цвет и запах, скачут с рекордной быстротой. Они уплывают, чтобы никогда больше не возвратиться» [Ильф 2008, 223].

Освоение пространства и текстопорождение противопоставлены как динамика и статика, для создания текста необходима «остановка», пауза в движении: «14 окт. <...> Текущая страна, если мы не задержимся, книги написать не удастся» [Ильф 2008, 256]. При этом фиксация непосредственного впечатления, не искаженного развернутой рефлексией субъекта, по ощущению автора позволяет создать запас «слепок» реальности.

Идея «прямого» мимесиса, т.е. трансформации «жизни» в книгу, пародируется в «Одноэтажной Америке»: мистер Адамс – организатор путешествия и спутник писателей – повторяет одну и ту же фразу-сигнал: «Запишите в свои книжечки» [Ильф, Петров 2008, 58]. Характерно, что Адамс, имеющий своим прототипом не только реальную фигуру (Соломона Трона), но и литературного героя (Пиквика из «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса), регулярно требует «прижизненных» записок.

Отметим, что путевые заметки Ильфа неоднородны. С одной стороны, в записных книжках встречаются медитативные фрагменты. Например, в американском дневнике Ильфа медитации связаны с ощущением страха и предчувствием смерти. «30 сентября. <...> Болен я или просто сумасшедший? Совсем я не умею жить, оттого мне так плохо почти всегда...» [Ильф 2008, 246]; «1 октября <...> Что со мной? Что меня страшит?» [Ильф 2008, 247]; «Нет мне жизни, я сам себе мешаю. Мне всегда тяжело, и мне удобно только с самим собою, когда я ничего не обязан делать» [Ильф 2008, 251]. С другой стороны, присутствуют «событийные» записи, которые впоследствии могут быть развернуты в тексты разных жанровых разновидностей: письмо, очерк, фельетон, роман.

Характерно, что в заметках Ильфа достаточно систематически различаются «внутреннее я» (субъект рефлексии) [Николина 2002] и «внешнее мы» (субъект действия). В одной из записей о путешествии по Европе обозначение говорящего меняется в соседних фразах: «Ну вот я и в Париже! <...> Ну вот мы и прилетели, как сказал Амундсен на Северном полюсе»



[Ильф 2008, 232]. Описывая успешное завершение работы над киносценарием для парижской киностудии, Ильф отмечает: «В общем, имени мы не посрамили» [Ильф 2008, 233], подчеркивая единство соавторов, обладающих именем-«брендом».

Особенностью наррации в «Одноэтажной Америке» также является амбивалентность единства и множественности повествовательных инстанций. Известно, что многие главы книги писатели создавали раздельно: в послесловии Евг. Петров акцентирует тот факт, что текст является своего рода преодолением творческого кризиса, проверкой того, может ли каждый из авторов писать самостоятельно. Но в нарративе следы творческой самостоятельности стерты, повествователь представлен как гибридная фигура, сверхнарратор. Более того, мистер Адамс нарочито обращается только к обоим путешественникам: «мистеры», «сэры».

Данный феномен объясняется жанровой интенцией травелога, совмещающего позиции героя-путешественника и нарратора. В романах и повестях, где мир героев и мир автора разделены эпической дистанцией, Ильф и Петров никогда не употребляют местоимения первого лица для обозначения повествователя. В «Одноэтажной Америке», напротив, повторы слова «мы» настолько частотны, что кажутся избыточными («мы встали со стульев», «мы бросили пальто на кровать», «мы вдруг сказали», «мы значительно посмотрели» и т.п.). Этот факт дает почву для символического толкования. С одной стороны, единение странников на чужбине выглядит как противостояние советского коллективизма западному индивидуализму (об идеологическом стандарте советского травелога см. [Пономарев 2012, 29–42]). Когда один из путешественников действует или думает самостоятельно, он обречен на неудачу: «Кто-то из нас воскликнул: – Исчезли рекламы! <...> Но он был строго наказан за свое неверие в мощь американского “паблисити” – из-за поворота летели сонмы реклам» [Ильф, Петров 2008, 152]. С другой стороны, два нарратора-фокализатора, подобно двум глазам, организуют стереоскопическое, объемное видение чужого мира.

Записные книжки Ильфа демонстрируют разные стадии речевой презентации нарратива. Во-первых, присутствуют недооформленные пометки, выполняющие роль «знаков памяти», которые автор может расшифровать: «Батум и прибор. Закат и кегельбан. Толстая фигура» [Ильф 2008, 36]. Для Ильфа особенно важны языковые курьезы, странные фамилии, гротескные элементы городской топографии – все, связанное со сферой остроумия: «Ясли имени дедушки Ильича» [Ильф 2008, 24], «На Пролетарском проспекте имеется пивная “Вавилон”» [Ильф 2008, 34].

Во-вторых, есть законченные фразы, которые будут включены в литературные произведения без изменений: «На празднике жизни в Пятигорске мы чувствовали себя чужими» [Ильф 2008, 33].

В-третьих, во многих случаях заметки выглядят как перечни событий. Например, в начале путешествия в Европу (1933) Ильф записывает:

- «16. Одесса
- 17. Выход из Севастополя
- 18. Босфор
- 19. Стамбул
- 21. Выход ночью
- 22. Дарданеллы
- Холодный взгляд. Чужие берега» [Ильф 2008, 212–213].

В записях 1935 г. содержится такой конспект событий одного дня в Италии:

- «День 4-го. По порядку:
- 1. Сан Пьетро ин Виколи
- 2. Мимо Колоссео
- 3. Манифестация на piazzа Венеция
- 4. Муссолини на балконе
- 5. Обед в полпредстве
- 6. Вечер “Чинема Колонна”, “Шерлок Холмс”, “Микки Маус”.
- 7. Раннее возвращение домой» [Ильф 2008, 223].

По отношению к референтной сфере заметка – постсобытие, но по отношению к создаваемому тексту заметка – протособытие. Перечни воспринимаются как субстрат нарратива, могут быть развернуты в тексты разного объема. Так, из короткой записи в американском дневнике Ильфа «Заехали на пять минут в Секвойя-парк, выбрали только поздно ночью. Снег, лед, ужас, луна, холод» [Ильф 2008, 277] получается несколько страниц «Одноэтажной Америки», посвященных метафизической кульминации путешествия – осознанию творческой силы природного ландшафта, по отношению к которой любой автор является лишь посредником: «Здесь было ясно, что все искусство – и египетское, и греческое, и китайское, и готика, и стиль Империи, и даже голый формализм – все это когда-то было <...> придумано природой» [Ильф 2008, 114].

Любая записная книжка в какой-то степени обладает свойствами «монотажной» структуры, но Ильф, преобразуя реальность в списки объектов и событий, «воспроизводит» архаический прием повествования (ср., например, перечни Гомера), использует разделение и соединение фрагментов как «протонарративную» форму: «Дождь в Венеции. Зеленый, нежный и прочный цвет воды, черные гондолы и сиреневые стекла фонарей. Площадь св. Марка. Толстые, круглые, нахальные, как коты, голуби. Они слетаются на хлеб со всей площади, жадные, тупые. Ангелы с золотыми крыльями тоже похожи на голубей. Венецианское стекло. Венецианский трамвай, расписные причальные столбы с золотыми гербами и просто кривые палки. Гондольеры в черном» [Ильф 2008, 228].

При этом перечень-конспект трансформируется в нарратив с помощью ответа на вопрос «что я запомнил?» и его модификаций: «Что было еще?





Фонтан горел зеленой каймой. Я устал безумно, а идти не хочется, потому что в полпредстве прием. Машины, карабинеры, блеск и шум у железных ворот полпредства. Кажется, все...» [Ильф 2008, 226].

На стадии «нарративизации», т.е. трансформации материала в историю, для Ильфа самым важным оказывается воспроизведение события в памяти. Ярким примером этого процесса является одна из «венских» записей:

«Вена.  
Чем кончился день 14 ноября?

Встреча с Рихардом Карловичем в “Оперн-кафе”. Хождение по Мариахильферштрассе и возвращение в отель...» [Ильф 2008, 231].

Далее на странице есть фрагмент, показывающий, как Ильф выбирает фразу для начала рассказа о прошедшем дне. Все варианты связаны с процессом активизации памяти.

«Когда я пытаюсь восстановить в своей памяти...  
Когда я вспоминаю...  
Передо мной встает...» [Ильф 2008, 231]

Воспоминание же, в свою очередь, базируется на зрительном впечатлении. Ильф пытается перечислить увиденное:

«Что же я видел сегодня? Пантеон, чудо освещения – круглый вырез в куполе; когда там молятся, дождь не попадает в здание, теплый воздух отбивает <...>

Санта Скала. О, мрачное зрелище. 28 ступеней лестницы, мрамор, зашитый в дерево, капли запекшейся крови Христовой, окованной в медь <...>

Колизей. Днем и вечером. Я ничего не могу сказать об этом <...>

Что же я видел?

Новая улица в Колоссеях. Зеленые императоры – Траян, Цезарь, Август, Нерва – спокойствие, величие, достоинство Рима. Гармония поз» [Ильф 2008, 221].

Визуализации значима для процесса текстопорождения и в случае Петрова, в его записной книжке встречаются сравнения локуса или ситуации с картиной, открыткой: «Башня Эйфеля смутно виднеется в тумане. Верхушки не видно. Она похожа на переводную картинку, которую хочется протереть» [Петров 2009, 231]. Кроме того, подчеркивается симметрия кинофильма и реальности:

«Когда выходили из кино, я был потрясен такой картиной: перед кино, на улице, под неярким светом экономного венского электричества по дождевым лужам метался очень толстый человек в котелке. Он просил милостыню, не произнося ни слова, он заламывал руки и беззвучно тряс головой. Публика проходила мимо.

В Вене публика привыкла к таким сценам» [Петров 2009, 227].



Но если Петров интерпретирует и рефлексивизирует ситуацию видения, то Ильф воспроизводит само зрелище.

Например, в записях о путешествии по Италии оба соавтора описывают парад в честь Муссолини. Петров создает завершенный мини-очерк с вводной частью и заключением:

«И вот этот-то экспансивный народ вчера, на piazza Venezia, где был парад <...> где на своем знаменитом балконе показался дуче, - этот экспансивный народ был мало оживлен, вяло, еле-еле аплодировал. <...> А ведь были на площади не пролетарии, далеко не пролетарии, а скорее зажиточная мелкобуржуазная и буржуазная публика – опора фашизма <...>

Надоело. Вот что светится во всех этих взглядах <...>

Надоел вечный парад, вечная “Джовинецца”, этот постоянный официальный визг, свойственный военной диктатуре, все эти гимны, портреты, медали, преданные крики и прочая мура» [Петров 2009, 225].

В короткой заметке автор успевает сделать выводы о настроении народа, надоевшей всем идеологии. В свою очередь, Ильф два раза подряд пытается запечатлеть события на площади, но не включает в повествование никаких обобщающих формулировок. Он не дописывает некоторые фразы, не доделывает финал, сосредотачиваясь на экфразисе.

«Лениво пробираясь от Колоссео к Виа Национале и памятнику Витторио Эммануэле, наткнулись на парад. Проходят балилла в черных рубашках с погончиками, голубых платках, черных фесках, белых нитяных перчаточках, коротких штанах и чулках зеленоватого цвета <...>

Какой-то восточный от всего этого, не европейский колорит...

Балилла на ступеньках памятника пели “Джовинеццу” и прочее. Толпа слушает хорошо, но шляп не снимает. Внезапно крики усилились, балилла закричали “Эйя, эйя, эйя, ала-ла”, стеклянная дверь на балкон открылась... Площадь застонала, на балкон вышел Муссолини в голубой ленте <...>

Во все стороны маршировали карабинеры, офицеры с золотыми, серебряными эполетами, коваными перевязями. Гарибальдиец в красной суконной рубашке с голубым платочным поясом. Ренуар в старости» [Ильф 2008, 224].

Тяготение Ильфа к колористической, а не к идеологической рефлексии коррелирует с его серьезным увлечением фотографией: писатель смотрит на мир особым взглядом, как бы через объектив, включает в описание монтажные, цветовые и световые эффекты, присоединяется к точке зрения воображаемого фокализатора: «Ая-София. Султан-Ахмет. Фисташки соленые. Ипподром. Игла Клеопатры и другой обелиск. Пифическая колонна <...> Ночь, ночь. Эгейское море. Серп оранжевый над горизонтом. Толстая розовая звезда. Фиолетовая и базальтовая вода перед вечером. Пасмурное воспоминание о Корейском проливе, холоде и смерти Цусимы. Чувство адмирала. А ночь благоухала» [Ильф 2008, 213].



Более того, важной тенденцией травелога является использование приемов киноповествования. Интересно, что уже в заметках о первом путешествии Ильфа по Средней Азии (1925) обнаруживаются фрагменты, похожие на план-раскадровку.

«Восток начинается уже на вокзале.

Газеты “Средне-Азия”.

За Перовым дорогу пересекают мачты Шатурской станции. Розовый Голутвин. Бабы тащат ведра из реки, поливают огороды. Паром с фонарями. Картофельные поля. Мягкое небо» [Ильф 2008, 22].

Автор использует композиционные аналоги так называемого ассоциативного монтажа:

«Коровы тигровой масти <...>

Всадник на коне, покрытом красным полосатым одеялом <...>

В вагон залетела тигровая бабочка» [Ильф 2008, 22–23].

Кроме того, в записях присутствует монтаж крупных и общих планов:

«Ярко-зеленые женские халаты.

Персидские глаза Мухадам. Длинное до земли платье.

Над школой, распутив крылья, летит коршун» [Ильф 2008, 22].

Фразы Ильфа часто фиксируют смену ракурса: «Утром успел глазом захватить какие-то горы – низкие и желтые на первом плане и высокие розово-фиолетовые позади» [Ильф 2008, 25] и движение «кинокамеры»: «К Ташкенту мы ехали через абрикосовые и яблонные, геометрически расположенные сады. Мимо молодых узких тополей. Мимо зеркальных рисовых полей. Мимо вагонов, груженных баранами» [Ильф 2008, 25].

Более того, если в поле зрения писателя попадает процесс съемки кинохроники (например, в путешествии на пароходе «Герцен»), текст начинает воспроизводить параметры киносюжета: «Выступление Синей блузы на второй палубе перед народом, собравшимся разноцветной толпой на берегу и на пристани, с знаменами. Киноаппарат работает. Идет под аккомпанемент гармонии. Пришла с иконой садиться в паром. Прощаемся и отваливаем. Ребятишки плещутся в воде и орут: “Снимай меня!”» [Ильф 2008, 28].

Получается, что реальность рефлексруется как набор кадров. Значимость киноповествования для соавторов проявляется в частом использовании сюжетных ситуаций фотографирования, киносъемки в очерках, фельетонах, романах. При этом ведущим мотивом подобных эпизодов является подчинение жизни камере. В «Двенадцати стульях» группа кинохроники приезжает на съемку открытия трамвайной линии в Старгороде с опозданием, и поэтому режиссер решает доснять трамвай в Москве, т.е.



подделать документируемую реальность. В «Золотом тельце» фотограф Меньшов ради хорошего кадра заставляет железнодорожников загнать паровоз в арку.

Характерно, что в последних травелогах Ильфа количество фрагментов, похожих на кинопрозу, увеличивается: во время поездки в Европу соавторы пишут сценарии, в Америке постоянно ходят в кинотеатры, общаются с режиссерами и посещают киностудии. Описание достопримечательностей чередуется с перечнями просмотренных кинокартин: «Аллея в шесть километров. Кино. “Песнь песней”. Удивительное сияние чистоты и молодости Марлены Дитрих...» [Ильф 2008, 229]; «Визит в “Фокс студио” и “Уорнер бразерс”. Чудный выдуманный город» [Ильф 2008, 279].

По Америке Ильф едет с фотоаппаратом, делает фоторепортажи, но визуальная насыщенность текста не уменьшается: нарратив дублирует и рефлексует содержание фотографий. Например, фотографиям кактусов, которые будут опубликованы в журнале «Огонек», в дневнике соответствуют слова: «27 декабря <...> Покатили. Поля кактусов. Снимал до упаду. Песчаная пустыня <...> Закат, закат, и кактусы стоят, и жизнь, кажется, пропала» [Ильф 2008, 283]. Ильф постоянно записывает, сколько пленок снято, как их проявили, сколько и где было куплено кассет: «29 декабря <...> В темноте возвращаемся домой. Заряжаю и разряжаю кассеты» [Ильф 2008, 283]; «5 января. Получил 10 пленок, из них 2 никуда. Одна засвечена, другая состоит из дрянных снимков. Остальное очень хорошо» [Ильф 2008, 286].

Помимо этого, в тексте упоминаются и типы освещения пространства, отмечается, подходит или не подходит освещение для фотографирования: «7 октября <...> Небо, покрытое еще недавно адским сумраком, уже голубое. А я думал уже, что снять подход к Нью-Йорку не удастся» [Ильф 2008, 249]; «14 ноября. Тяжелые кварталы Чикаго, даже пьеса идет “Дантов ад”. Это хорошо бы снять, но день ужасный, темный, ничего нельзя сделать, безобразия» [Ильф 2008, 265].

Поводом для нарратива становятся не только сами зрительные впечатления, но и процесс их фиксации, поэтому особенностью травелога становится своеобразная конкуренция «рассказа» и «показа». И если визуализация выражается через приемы киноязыка, то литературная «нарративизация» материала связана с интертекстуальной сферой.

В. Абашев, исследуя геоэтику Б. Пастернака, справедливо отмечает: «... встрече с реальным местом предшествует знание о нем, некий общий, возникший из суммы виденного, читанного и слышанного образ места» [Абашев 2008, 127]. Характерно, что посещенные локусы воспринимаются соавторами сквозь призму литературы. Так, в 1927 г. Ильф, путешествуя по Кавказу, несколько раз записывает примеры абсурдной контаминации лермонтовского кода и происходящих с экскурсантами событий: «Вопль: “Есть здесь что-нибудь не имени?” <...> Прошла рослая девица. В будние дни замещает монумент Лермонтова» [Ильф 2008, 33].

Пятигорск реальный контрастирует с Пятигорском литературным:



«В Пятигорске нас явно обманывают и прячут куда-то местные красоты. Авось могилка Лермонтова вывезет <...> Погода чудная. Мысленно вместе. Воздух чист, как писал Лермонтов.

Поехали на гору Машук. Видели Провал. Провал полный <...> Место дуэли Лермонтова. Возникла мысль, что если бы Лермонтов убил Мартынова, то пришлось бы удовлетвориться могилой без памятника» [Ильф 2008, 32].

Путешественнику кажется, что Кавказ неотделим от текстов классика: «Безусловно, Кавказский хребет создан после Лермонтова и по его указаниям. “Дробясь о мрачные” было всюду. Тут и Терек, и Арагва, и Кура. Все это “дробясь о мрачные”» [Ильф 2008, 35]. Поэтому присвоение чужого пространства начинается с присвоения чужого стиля: появляются пародийные фрагменты, соединение фамилии классика и собственного псевдонима и инициалов.

«В пучину Терека бросаются какие-то голые.

Терек, Терек, ты быстер,

Ты ведь не овечка.

В порошок меня бы стер

Этот самый речка.

И.А. Лермонтов (Пселдонимов)

<...> Вот мельница. Она еще не развалилась.

И.А. Пушкин (Пселдонимов)» [Ильф 2008, 34].

В записях Петрова о путешествии в Париж (1933) естественным образом возникают воспоминания о культовых книгах французской литературы, констатируется превращение людей в персонажей: «Прошли матросы. Потом солдаты. Потом семинаристы в католических черных котелках с длиннейшими полями (будущие Жюльены Сорели). Прошли монастырские девочки и девицы (будущие мадам Бовари)» [Петров 2009, 235].

Символизация топоса (например, города) как текста характерна для литературы модернизма. Травелоги соавторов литературоцентричны вдвойне: путешествие сравнивается с чтением, а создание текста уподоблено перемещению в пространстве. Так, в «Одноэтажной Америке» встреча с незнакомой страной описана как встреча со знакомыми образами из книг, прочитанных в детстве: «продавцы, не раз описанные О. Генри», «город Тома Сойера и Гека Финна», «... ни капитан Майн Рид, ни Густав Эмар нас не обманывали».

Неслучайно национальный парк сравнивается с «волшебным царством детских снов и видений» [Ильф, Петров 2008, 113], а посещение каньонов ассоциируется и с новым рождением, и с ситуацией получения первого читательского опыта: «Зрелище Грэнд-кэньона не имеет себе равного на земле. Да это и не было похоже на землю. Пейзаж опрокидывал все, если можно так выразиться, европейские представления о земном шаре. Таки-ми могут представиться мальчику во время чтения фантастического рома-

на Луна или Марс» [Ильф, Петров 2008, 103].

В 14 главе Америка отождествляется с книгой: «Мы скользили по стране, как по главам толстого увлекательного романа, подавляя в себе законное желание нетерпеливого читателя – заглянуть в последнюю страницу» [Ильф, Петров 2008, 52]. Создание травелога уравнивается с чтением и «просмотром» Америки.

Таким образом, нарративные особенности путевых заметок (визуализация, монтажные структуры, списки-перечни) позволяют повествователю «присвоить» увиденное, вписать авторскую интенцию в зафиксированную картину. При этом «овнешнение» истории соотносится с переходом «я» в «мы», а ярким способом включения в чужое пространство является «нарративизация» реальности посредством литературных ассоциаций.

Анализируемые фрагменты содержат разные стадии нарративного «метаморфоза»: от записывания-«фотографирования» впечатления (что увиденно?) и активизации памяти (что было сегодня?) – к «раскадровке» (как, откуда и кем увиденно?), рассказу о событии и, далее, к литературным аллюзиям, способствующим «программированию» читателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Урал как предчувствие. Заметки о геопэтике Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 125–144.
2. Ефимова С. Записная книжка писателя и литература постмодернизма: точки сближения // Folia Litteraria Rossica 5. Łódź, 2012. P. 100–110.
3. Ильф И. Записные книжки / сост., предисловие, комментарии А.И. Ильф. М., 2008.
4. Ильф И., Петров Евг. Одноэтажная Америка. М., 2008.
5. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие. М., 2002.
6. Паперный З.С. Записные книжки Чехова. М., 1976.
7. Петров Евг. День борьбы с мухами. Избранное / сост. А.И. Ильф, И.Е. Катаева. М., 2009.
8. Пономарев Е.Р. Путешествие в царство Кошечья: Англия и Америка в советской путевой литературе 1920–1930-х гг. Часть 1 // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 1. С. 29–42.
9. Снигирева Т.А. Жанр записных книжек в русской литературе: от документального к художественному // Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. Век XIX и век XX русской литературы: реальности диалога. Екатеринбург, 2017. С. 150–169.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Abashev V.V. Ural kak predchuvstvie. Zаметki o geopoetike Borisa Pasternaka



[Ural as a Feeling: Notes on Boris Pasternak's Geopoetics]. *Voprosy literatury*, 2008, no. 4, pp. 125–144. (In Russian).

2. Ponomarev E.R. Puteshestvie v tsarstvo Koshcheya: Angliya i Amerika v sovetskoy putevoy literature 1920–1930-kh gg. Chast' 1 [Travelling to Koschei's Kingdom. Britain and America in Soviet Travel Literature of the 1920–1930s. Part 1]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 2012, no. 1, pp. 29–42. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Efimova S. Zapisnaya knizhka pisatelya i literatura postmodernizma: tochki sblizheniya [The Writer's Notebook and Postmodern Literature: Points of Convergence]. *Folia Litteraria Rossica* 5. Łódź, 2012, pp. 100–110. (In Russian).

4. Snigireva T.A. Zhanr zapisnykh knizek v russkoy literature: ot dokumental'nogo k khudozhestvennomu [The Genre of Notebooks in Russian Literature: From Documentary to Artistic]. *Snigireva T.A., Podchinenov A.V. Vek XIX i vek XX russkoy literatury: real'nosti dialoga* [The 19 and 20 Centuries of Russian Literature: the Dialogue Realities]. Yekaterinburg, 2017, pp. 150–169. (In Russian).

#### (Monographs)

5. Nikolina N.A. *Poetika russkoy avtobiograficheskoy prozy: uchebnoe posobie* [The Poetics of Russian Authobiographical Prose: A Study Guide]. Moscow, 2002. (In Russian).

6. Papernyy Z.S. *Zapisnye knizhki Chekhova* [Chekhov's Notebooks]. Moscow, 1976. (In Russian).

**Жиличева Галина Александровна**, Новосибирский государственный педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе. Научные интересы: нарратология; теория романа; русская литературы XX в.

E-mail: gali-zhilich@yandex.ru

**Zhilicheva Galina A.**, Novosibirsk State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodics of Literature Teaching. Research interests: narratology, theory of the novel, Russian literature of the 20<sup>th</sup> century.

E-mail: gali-zhilich@yandex.ru



Е.Ю. Сокрута (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

### НАРРАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НОВОСТНОГО ДИСКУРСА В ЭПОХУ НОВОЙ МЕДИАЛЬНОСТИ

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 17-78-30029  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00013

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема реализации новостного дискурса в эпоху новых медиа, когда нарративные характеристики медиа-среды изменяются вместе с запросами общества. При этом нарративизация новостного потока в ситуации, когда основным источником сообщений обо всех событиях мире становится интернет, еще малоизучена и представляет собой совершенно новое исследовательское поле. У современной новости другой формат, предполагающий дискретность и разбивку на мини-сообщения. Они могут укладываться в 140 символов, а в случае полноценной статьи – дробиться на параграфы, пункты и подпункты, каждый из которых, как правило, снабжен все тем же коротким сообщением, выделяемым шрифтом или цветом. В конце такого параграфа часто находится «суммирующее» высказывание, которое иногда читается вместо статьи и представляет собой готовый вывод. В ходе анализа выявляются базовые черты как отдельных сообщений, так и принципы формирования ленты новостей, ее контекстная стратегия и синтез визуальности и нарративности, длящиеся гипертекстуальные сюжеты, роль читательских откликов, которые становятся продолжением и развитием новостного сюжета. Автор приходит к выводу о том, что новые медиа уделяют репрезентации новостного дискурса гораздо больше внимания, нежели их предшественники: стремятся к полноценной вербализации новости, используя при этом нарративные стратегии, выработанные художественной литературой. При помощи детального нарратологического анализа можно составить карту реализации и восприятия современного новостного контента, просчитать те стратегии, которые позволяют новым медиа влиять на формирование общественных настроений.

**Ключевые слова:** новость; новостной сюжет; новые медиа; дискретное восприятие; нарративные характеристики; нарративность.

E.Yu. Sokruta (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-7275-1714

### The Narrative Characteristics of News Discourse in the Time of New Media

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00013

**Abstract.** The article deals with the problem of implementing news discourse in the



present time of new media, when the narrative characteristics of the media environment have changed because of the demands of society. At the same time, the narrativization of the news when the Internet becomes the main source of news about all the events is unknown and represents a completely new research field. Modern news has a new different format, suggesting discreteness and breaking down into messages. They can fit into 140 letters or splits up into paragraphs and sub-paragraphs, which is equipped with the same short message, allocated in font or color. At the end of the article, we often have a “summing up” block, which represents a ready-made conclusion. In the course of the analysis, the basic features of both individual messages, as well as the principles of the news formation, its contextual strategy and the synthesis of visibility and narrativity, the continuing hypertextual plots, the role of reader responses that become the continuation and development of the news story are revealed. The author concludes that new media devote much more attention to the representation of news discourse than their predecessors did: they are striving for a full verbalization of the news, using narrative strategies worked out by fiction. With the help of detailed narratological analysis, it is possible to map the implementation and perception of modern news content, to research those strategies that allow new media to influence to the formation of public opinions.

**Key words:** news; news plot; new media; discrete perception; narrative characteristics; narrative.

В быстроменяющемся мире современных медиа, притягивающем не только тех, кто «производит» новости, но каждого, кто хоть раз в день включается в общемировой информационный поток с целью узнать или сообщить миру нечто свежее и интересное, любые способы исследования должны учитывать динамическую природу рассматриваемого феномена. Медиополе видоизменяется стремительно и ежесекундно, предсказать новости нельзя, можно лишь представить себе, как и каким образом они будут распространяться.

По этой причине новостям дня сегодняшнего оказываются совершенно неприменимы алгоритмы пяти- или десятилетней давности – хотя бы потому, что у новостей изменился физический носитель, и процесс обработки и восприятия информации значительно ускорился. Никто более не дожидается шестичасового выпуска телевизионных программ или свежей утренней газеты, чтобы узнать, что произошло в мире.

Сегодня у пользователя есть возможность узнавать обо всем из своего смартфона, который, благодаря алгоритмам RSS и синхронизации обновлений, сам уведомляет владельца о том, что ему пора ознакомиться со свежими новостями. В эту игру включаются не только активные пользователи, которые не мыслят жизни вне сети, но и все мировые крупные информационные агентства: они создают профили присутствия в интернет-пространстве, независимо от того, в каком виде – печатном или телевизионном – существует их СМИ в реальном мире.

Можно сказать, что новостной дискурс в настоящее время испытывает (и осознает) колоссальную потребность в изменениях – меняются не сами новости, но, собственно, вид их передачи, способ рассказывания, меняет-

ся новостной нарратив.

В чем же заключаются эти изменения в нарративизации новостного дискурса в период, чаще всего именуемый «временем новых медиа» и эпохой «многоканальных СМИ»? Как изменяется новостной дискурс и каковы основные черты его новой нарративизации? Основная задача данной статьи – указать на ключевые отличия нарративизации современного новостного дискурса от предшествующих форматов, что позволит характеризовать и описывать его с большей точностью, а в перспективе – разрабатывать алгоритмы нарративного анализа нового новостного дискурса с целью его подробного изучения.

Начать, вероятно, следует с очевидных внешних примет. Новостное сообщение сменило привычный облик. Новость стала короче. Знаменитый твиттер-формат (названный так по мотивам контент-стратегии сети Twitter, где одна запись не может превышать 140 символов) не просто не мешает реализации сколь угодно сложного сообщения, но кажется, способствует ей. Сегодня свой twitter есть практически у каждого новостного издания, радиостанции или телеканала: новость проявляется там в виде одного короткого предложения и ссылки на основной материал.

При этом большая статья, которая может ожидать нас после перехода по ссылке, даже если она содержит серьезную аналитику (как это часто бывает в случае политических или экономических новостей), все равно дробится на параграфы, пункты и подпункты, каждый из которых, как правило, снабжен все тем же коротким сообщением, выделяемым шрифтом или цветом. В конце такого параграфа часто находится «суммирующее» высказывание, вывод, который можно понять, не читая статьи.

Это своего рода мимикрия под «новостную ленту» в том виде, в котором она появляется на экране смартфона. Привычка скорее «листать», чем читать, новости формируется благодаря усиливающейся дискретности восприятия: современные носители информации предполагают восприятие текста очень короткими блоками, с соблюдением «разбивки» и привлекающих внимание коротких вставок. Такие отличия и создают специфику интернет-новостей, которые получили название «новых медиа».

Сам по себе термин не нов: еще в 1991 г. в книге «The future of the mass audience» Рассел Ньюман (Russell Neuman) [Neumann, 1991] попытался определить новые медиа не просто как новый вид сообщений, но как принципиально иную многопользовательскую структуру, указав, что new media – это новый формат существования средств массовой информации, постоянно доступных на цифровых устройствах и подразумевающих активное участие пользователей в создании и распространении контента.

То есть, фактически, применяя нарративные характеристики к современному новостному дискурсу, мы должны понимать, что речь идет не об одном тексте и не о множестве отдельных текстов, но о сети постоянно взаимосвязанных между собой сообщений, различных «историй», которые и образуют сложный фрактальный узор актуального новостного поля. Гипертекстуальность становится еще одной отличительной чертой





новостного дискурса, с которой приходится считаться.

На первый взгляд, это простой расчет: если новость содержит одну или несколько ссылок, у нее больше шансов быть прочитанной: пользователь «пробежит» по ссылкам, чтобы сэкономить время на самостоятельном поиске. Однако возможности гипертекста гораздо шире, а природа сложнее: фактически, гипертекст лишает новость завершенности. Одна ссылка ведет к другой, другая к третьей – такого рода «перекрестное» чтение нельзя закончить, его можно только оборвать. Новость больше не ограничена пространством текста, но только личным временем адресата. Теоретически, он может «бродить» по ссылкам сколь угодно долго. И в отличие от информационно-аналитической статьи гипертекст не обязан предлагать читателю выводы: абзац такого сообщения может прерываться посреди фразы, а для продолжения пользователю нужно перейти по ссылке. Таким образом, читатель новых медиа никогда не имеет дело с одной новостью, но всегда – со сверхтекстовым множеством, с сетью в самом прямом смысле.

Известно, что создатели первых гипертекстовых алгоритмов обращались к понятию ризомы, предложенному Делезом и Гваттари в одноименной работе [Делез, Гваттари, 2010]. Ризома, понимаемая как «принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования», служит пусть и метафорическим, но очень точным описанием механизма существования новости в интернет СМИ.

Кроме «сетевой» природы важно учитывать, что новости не только рассказываются, но одновременно и «показываются», в прямом смысле – демонстрируются нам, сохраняя при этом нарративную стратегию и успешно сочетая ее с перформативной.

Благодаря современным технологиям новость может одновременно содержать текст, видео, аудио и фото, и все это в режиме постоянного обновления. Это приводит к некоторому размыванию границ, но при этом – к появлению так называемых универсальных форматов. Никто больше не требует от новости исчерпывающей полноты или завершенности: все понимают, что в режиме «реального времени» полной информации нет, но никто не хочет дожидаться логической развязки того или иного события, гораздо важнее обеспечить эффект присутствия «здесь и сейчас».

При таком подходе граница между профессиональными журналистами и обычными пользователями становится проницаемой. Перед нами не односторонний канал связи автор-читатель, нарратор-адресат, но ситуативное межличностное общение. Коммуникативная природа современного новостного дискурса не просто предполагает участие читателей в создании новостного потока, но настаивает на нем.

Пользователь может «отреагировать» на новость, оставить комментарий, задать вопрос, нередко – стать источником последующего рассказа о



каком-то событии, первым публично объявив о том, что произошло нечто заслуживающее внимания. И на его фото или текст будут ссылаться крупные новостные агентства. Разумеется, это не отменяет их собственной работы, но для новых медиа оперативность и достоверность гораздо важнее качественной подачи.

В ожидании полноценного новостного материала читатель гарантированно посмотрит плохое любительское видео или прочтет заметку, написанную непрофессиональным автором, оказавшемся, тем не менее, в нужном месте в нужное время – скорость передачи сообщения важнее его объема и «красоты картинки».

Таким образом, можно определить еще одну важную черту новых медиа: подчеркнута коммуникативная природа современного новостного дискурса, который уже рождается многоголосым.

Однако нарратологическая характеристика позволяет заметить, выявить и описать в этом пестром многоголосье те закономерности, которые дают возможность увидеть в новых медиа объект изучения и анализа. Важно помнить, что, несмотря на растущее многообразие подходов, перед нами, пусть измененные согласно требованиям времени, но реально существующие механизмы формирования и ретрансляции актуального человеческого опыта.

Пресловутая интерактивность обнажает коммуникативную природу новостного дискурса: у читателя появилась возможность не только узнавать новости, но публично откликаться на них, сопоставлять факты, анализировать, высказывать свое мнение и получать одобрение тех, кто его разделяет. Не вполне «готовые», слишком свежие, лишенные оценки новости этому только способствуют – они нуждаются не столько в читателе, сколько в собеседнике и соавторе.

Кроме того, новые медиа развиваются в теснейшем взаимодействии с маркетинговым сегментом рынка. Фраза «плохие новости лучше продаются» уже никого не удивляет. Интересно, что сообщения, содержащие констатацию свершившегося факта (отчет о катастрофе или стихийном бедствии), собирают столько же «реакций» и отзывов среди пользователей сети интернет, сколько и сообщения, содержащие лишь неявную угрозу – Третьей мировой войны, международного терроризма, глобального потепления. Правило общее: если новость пугает, она будет прочитана. Так большинство новостей в интернете приобретает неоправданно угрожающий характер.

Нужно учитывать, что в силу постоянного потока разного рода информации, новости необходимо «конкурировать» с другими, а значит быть кричащей, использовать различные способы привлечения внимания.

Однако все это дополняет характеристику новой медиальности со стороны формы. Но что меняется в содержании новостного нарратива?

На первый взгляд, сама по себе новость, взятая как самостоятельное законченное сообщение о чем-либо, не меняется. Она по-прежнему соответствует алгоритму, описанному ван Дейком, составляющие новостного



сообщения сохраняют нарративное деление на «эпизоды», информация организована и оформлена в узнаваемом порядке.

Но при более детальном рассмотрении мы отмечаем следующее: прежде всего, черты объективности, к которым тяготеет любая новость, подкрепляются отныне не нарратором, но адресатом: именно свидетельства очевидцев или комментарии причастных придают новости характер достоверности.

Фактически, задача автора – привлечь внимание, написать такой заголовок и лид, чтобы к нему «потянулись» читатели, а дальше начинается процесс непрерывного взаимодействия. Накал страстей вокруг той или иной ситуации, «амплитуда» колебания общественных мнений напрямую зависят от количества людей, которые отреагируют на новость. При этом всякое новостное сообщение стремится сохранить одну из основных событийных характеристик – сингулярность. Характерной особенностью при этом становится семантическая акцентуация: если происшествие «недотягивает» до статуса события, этот статус присваивается ему искусственно, появляются эпитеты «невероятное событие», «сенсация», «шок», заголовки становятся излишне яркими, часто искажая содержание текста. Новость словно настаивает на событийном статусе описываемого, потому что обратное утверждение – о том, что ничего необычного не произошло – для данного формата губительно.

Автор новости, в отличие от автора художественного нарратива, отнюдь не всеведущ. Он является создателем рассказа о новости, но не творцом ее, следовательно, его позиция, его точка зрения – одна из возможных. Полисубъектность новостного дискурса приводит к наложению различных точек зрения друг на друга: фокализация становится многовекторной, и единственный шанс для новости не перейти в разряд слухов – это апелляция к фактам, точным сведениям, которые можно проверить. Имена, время суток, географические координаты, видео «с места событий», как правило, формируют доказательную базу интернет-новости.

Однако при этом современный новостной дискурс тяготеет к развлекательному формату. Даже самые серьезные новостные агентства в сети интернет позволяют себе гораздо больше шуток, картинок, карикатур и элементов разговорного стиля в сообщениях, чем на телевидении или радио. Кроме того, в новых медиа журналист не обязан излагать факты в их хронологической последовательности, как этого требуют традиционные СМИ. В это смысле современный дискурс еще сильнее подражает художественному нарративу, стремясь предложить не просто сухое изложение фактов, но полноценный рассказ о них, предполагающий активное участие читателей.

В книге «Дискурс/жанр» В.И. Тюпа в главе «Нарратология и дискурсивные практики» отмечает, что «современная нарратология придает понятию *интриги* значение объяснительного *сопряжения событий*, связывающего начало истории с ее концом» [Тюпа 2013, 26], – это утверждение оборачивается правилом для новых медиа, которые стремятся привести



интригу в рассказ о происшествии и переплести события таким образом, чтобы рассказ о них представлял интерес сам по себе, даже если речь идет о рядовом происшествии – открытии нового торгового центра или вело-параде, который проводится несколько раз в год. Благодаря яркой, тяготеющей к художественности наррации, даже мелкому эпизоду можно попытаться придать статус исключительного события новостного характера.

Таким образом, новые медиа уделяют репрезентации новостного дискурса гораздо больше внимания, нежели их предшественники: они стремятся к полноценной вербализации новости, используя при этом нарративные стратегии, выработанные художественной литературой. Заметен и обратный процесс: некоторые современные авторы, подхватывая эту тенденцию и «откликаются» на новостную повестку в стихотворной или эссеистической форме, еще больше сближая новые СМИ с литературой.

Однако при этом механизмы нарратологии достаточно редко применяются к анализу новых форматов новостного дискурса, хотя очевидно, что с помощью нарратологического анализа можно не просто составить определенную «карту» реализации и восприятия современного новостного контента, но просчитать те стратегии, которые позволяют новым медиа не только привлекать внимание, но формировать общественные настроения и добиваться лояльности пользователей, демонстрирующих солидаризацию с той точкой зрения, которая высказана в сообщении. При этом далеко не всегда наибольшей ценностью оказывается достоверность новости. Если автор ангажирован, параллельно с фактами излагает свою личностную / идеологическую / этическую позицию, это не будет помехой для читающего, раз новость подана интересно и интригующе.

Однако междисциплинарный характер нарратологии позволяет анализировать не только художественные произведения, но и нефикциональные нарративы в других областях. Так, именно нарратология может помочь ответить на вопросы, как научиться не только потреблять новостной контент, но и противостоять ему, в тех случаях, когда новостные сообщения носят сознательно деструктивный характер (разжигают вражду и рознь, манипулируют фактами, пугают или демонстрируют необоснованно угрожающую интенцию), с тем, чтобы критерий объективности не оказался в мире развивающихся интернет-технологий избыточным требованием, по сравнению с возможностью управления общественными настроениями и мнениями.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург, 2010.
2. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013
3. Neumann W.R. The Future of the Mass Audience. Cambridge, 1991.



REFERENCES  
(Monographs)

1. Deleuze J., Guattari F. *Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato* [Capitalism and Schizophrenia. A Thousand Plateaus]. Yekaterinburg, 2010. (Translated from French to Russian).
2. Neumann W.R. *The Future of the Mass Audience*. Cambridge, 1991. (In English).
3. Тура V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

**Сокрута Екатерина Юрьевна**, Российский государственный гуманитарный университет; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий РГГУ; докторант ИМЛИ РАН. Научные интересы: теоретическая поэтика, автопоэтика, нарратология, диалогическая философия, компаративистика, современный европейский роман.

E-mail: sokruta@gmail.com

**Sokruta Ekaterina Yu.**, Russian State University for Humanities; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, researcher at the Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, RSUH; doctoral candidate, IWL RAS. Research area: theoretical poetics, autopoetics, narratology, dialogic philosophy, comparative studies, contemporary European novel.

E-mail: sokruta@gmail.com



A. V. Shvets (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

**MUSIC AS A NARRATIVE-FORMING DEVICE AND IRONIC MODE  
IN WALLACE STEVENS' "PETER QUINCE AT THE CLAVIER"**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00014

**Abstract.** In this article, the author analyzes Wallace Stevens' poem "Peter Quince at the Clavier." The focus of this paper is on the functional role of narrative in the poem and its poetics. To be more precise, the author offers both a formalistic and a pragmatic account of the plot in the poem (the latter is premised on the social effect the poem produces or is supposed to produce in a social space). The author draws on a formalist distinction "fabula – sjužet" put forward by theorists like B. Eikhenbaum, V. Shklovsky, L. Vygotsky. The author also sketches a the project of a deconstructive revision of formalist conception based on the approach suggested by the American theorist, Peter Brooks. Brooks' approach, heavily steeped in postmodernist ethos, sees *sjužet* and *fabula* not as static constructs but, on the contrary, conceives of each of them as a dynamic impetus in the "field" of the text, as a driving force shaping the readerly "desire." Instead of binary model "fabula-sjužet," the author chooses to triangulate three terms: plot – fibula – sjužet. This tripartite model suggests the following: plot, as a dynamic configuration of readerly experience, arises from the workings of *fabula* on *sjužet*. The author demonstrates how in this poem 1) plot figures as a dynamic model of structuring the poetic utterance, 2) plot is constituted by the means, specific to poetry (tropes, sonic devices), 3) plot helps bring about a pragmatic intention of the poem: staging a communicative failure, defamiliarizing a common communication script.

**Key words:** American poetry; Wallace Stevens; narrative in poetry; performative poetry.

А.В. Швец (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-1492-2511

**Музыка как нарративообразующий троп и ироническая установка в  
поэме Уоллеса Стивенса «Питер Пигва за клавирами»**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00014

**Аннотация.** В статье рассматривается поэма Уоллеса Стивенса «Питер Пигва за клавирами». Упор делается на функциональную роль сюжета в поэме и его поэтику. Иными словами, речь идет как о формалистическом, так и о прагматическом описании сюжета (с точки зрения производимого им и/или имплицитного эффекта в социальном пространстве). Автор опирается на формалистское разграничение «фабула-сюжет», рассматриваемое такими теоретиками, как Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Л. Выготский. При этом предлагается деконструктивистское прочтение-ревизия формалистской концепции, основанное на подходе американского теоретика П. Брукса. В рамках этого подхода, вобравшего интуиции постструктуралистских методологий, сюжет и фабула мыслятся не как статичные





конструкты, а как динамические импульсы в поле произведения, движущие силы читательского «желания». Вместо двучленной модели «фабула-сюжет» автор вводит терминологический треугольник «сюжетная схема – фабула – сюжет» (plot – sjužet – fabula), в рамках которого происходит следующий процесс: сюжетная схема как динамическая конфигурация читательского переживания возникает в итоге преобразования «фабулы» импульсом «сюжета». Автор статьи показывает, как в разбираемой поэме сюжет а) выступает как динамическая модель, посредством которой поэтическое высказывание обретает структуру, б) конституируется формальными средствами, присущими поэзии (тропы и звуковые эффекты), в) работает на специфическую прагматическую интенцию имплицитного автора: разыгрывание коммуникативной неудачи, остранение знакомого коммуникативного сценария.

**Ключевые слова:** американская поэзия; Уоллес Стивенс; нарратология в поэзии; перформативная поэзия.

Wallace Stevens' poem *Peter Quince at the Clavier* has attracted critical attention because of a notable disjunction between its constituent parts. Namely, this disjunction is manifested through the juxtaposition of the biblical story of Susanna and the Elders, Peter Quince's performance and the poet's illocutionary initiative, communicated indirectly [Leggett 1990; Nyquist 1985]. As H. Needler puts it, those can be defined as "discrepant elements" sponsoring a "transition that needs to be explained" (i.e. a shift from Peter Quince playing music to the story of Susanna and then back to the lyrical monologue) [Needler 1994, 50]. In Needler's phrasing, we can register an apparent "oddity" "arising from the juxtaposition, already noted, of seemingly unrelated references. The Shakespearean and biblical elements have no apparent *a priori* connection and, individually as well as in their presumed or imagined relations, they generate for the reader sharply discordant effects that call for explanation" [Needler 1994, 51].

In this paper, the argument consists in stressing the necessity to explain this compositional oddity through the analysis of narrative. Or, to be more exact, in order to account for an unexplainable juxtaposition, we rely on the analysis of the plot as inherent to the structure of the poem. The poem, in fact, reenacts the plot of the biblical story framing it by Peter Quince's narration. Thus, the story is told through a fictional character and transmitted to us by the author. In other words, the poem as a speech act offers us a complex structure: its author uses the masque of a fictional persona to unfold a plot. In light of this statement, the following questions could be raised: how is the plot integral to the composition of the poem? What role does it play? How does it play into Peter Quince's performance? How is it structured in the poem and how does it structure the poem itself?

### Conceptions of plot: plot as result and process

First, a clarification needs to be made on the concept of plot. The notion of



"plot" could be interpreted in a formalist way when it is seen in the terms of *fabula* (фабула) and *sjužet* (сюжет), or story and discourse. *Fabula* functions as the description of events, and *sjužet* refers to the way in which this description is organized; *fabula* is "the material to be redesigned by *sjužet*," in Shklovsky's words [Шкловский / Shklovskiy 1921 a, b; Эйхенбаум / Eykhenbaum 1927], and *sjužet* is the "construction" projected onto this material [Эйхенбаум / Eykhenbaum 1927], the scaffolding of a textual configuration. This vision is further developed by a Russian critic Vygotsky, the follower of the formalist doctrine. In his view, *sjužet* is not only defined as the result of the reconstruction, recomposition of the material of *fabula*, but also is an overarching structure within which *fabula* becomes legible and comprehensible. "*Sjužet* relates to *fabula* in the same way a line of verse relates to the words that compose it, or melody relates to its sounds" [Выготский / Vygotskiy 1988, 188]. In formalist reading, plot appears to be equivalent to *sjužet*, becoming a schema governing our perception of the material, the events chosen for the presentation.

This conception of plot is revised by Peter Brooks who puts forward a post-structuralist theory of plot. Commenting on formalist approach, he points out that "[t]he Russian Formalists presented what one might call a "constructivist" view of literature, calling attention to the material and the means of its making, showing how a given work is put together" [Brooks 1992, 14]. Unlike the formalists, Brooks is invested in regarding plot as a dynamic force, "an interpretative structuring operation" [Brooks 1992, 19], the *temporal* process of designing a meaningful configuration in the text. "Plot, I would add, – Brooks writes, – once more appears as the active process of *sjužet* working on *fabula*, the dynamic of its interpretive ordering" [Brooks 1992, 25]. In other words, *fabula* and *sjužet* are not virtual configurations or schemes that we construe upon having read the text; they are presented in the text simultaneously as two interacting forces, as the ongoing process of designing the meaning that can be obtained through a succession of events. Plot is the performance of meaning-making that stages itself as we read the text, so it is temporal, dynamic, not static.

### Plot in / and poetry

Before we delve into the analysis of the poem, the following question has to be addressed: why suspect the presence of plot in *Peter Quince*, the poem, a genre that by definition purports to belong to lyric, a non-narrative mode of writing and casting experience? Poetry, if we return to Aristotle, is unmediated speech where the author speaks in his own person, the direct (in comparison with tragedy and epic) communication of feeling that does not rely on "characters as living and moving before us" [Aristotle 1902, 13]. As Peter Brooks would concur, plot as a device operates mostly in prose. The explanation has to deal with the distinction he makes between poetry and prose: "Lyric poetry... strives toward an ideal simultaneity of meaning, encouraging us...to grasp the whole in one visual and auditory image; and expository argument, while it can



have a narrative, generally seeks to suppress its force in favor of an atemporal structure of understanding; whereas narrative stories depend on meanings delayed, partially filled in, stretched out” [Brooks 1992, 21].

Thus, poetry, unlike prose, is geared towards an atemporal presentation of meaning through a temporal process of reading. Whereas in the novel the meaning is inseparable from a temporal configuration of events, in poetry it could be abstracted from the temporal dimension. The “structure of understanding,” inherent to poetry, could rather be defined as “spatial,” in J. Frank’s vision of modernist poetry. As Frank says, a modernist poem (including Stevens) is “a continual juxtaposition” of temporally structured elements so that they are “fused in one comprehensible view,” [Frank 1945, 652] ahistorical and timeless.

Therefore, as Brooks would like to remind us, plot, being a temporal arrangement, does not play a significant role in poetry. It is replaced by other organizing principles, such as meter and rhyme. The plot, according to Brooks, as a prosaic instrument, “has something of the rigor and necessity provided in poetry by meter and rhyme, the pattern of anticipation and completion which overcodes mere succession; or else, to take a banal example, the music of a film, which patterns our understanding of the action” [Brooks 1992, 94]. In other words, the role of plot as a signifying practice, conjuring up meaning, equals the role of meter and rhyme. Meter and rhyme, remaining consistent throughout the poem, figure as the structuring strategies that enable the construction of an atemporal meaningful configuration.

In light of these statements, the following question arises: even if the plot is present in the poem, can its meaning be presented through a temporal structure or is it indeed suppressed in favor of an atemporal, spatial model? As we intend to show, it can be argued that plot is an essential component of the poem *Peter Quince at the Clavier*. Moreover, not only is it integral to the poem, but also transmitted through a device that is grounded in the temporal dimension of the poem.

### ***Peter Quince at the Clavier: is there a plot in this poem?***

As Stevens himself defined it, when he was conceiving Peter Quince, he “was thinking in terms of musical movements – sort of libretto” [Brazeau 1977, 200] (italics in the original). Libretto is the summary of what is happening on stage, often in verse. However, despite being written in verse, it has the plot since it refers to the dramatic action of the opera. Besides, it also reflects a “musical movement,” the progression and development of a musical text that parallels the play of the actors. It can be inferred that libretto is a hybrid text, belonging at the same time to different genres and modes of enunciation. Libretto can provisionally be defined as a verbal orchestration of the musical and dramatic performance that communicates both the musical and the dramatic aspects of the plot as the process of constructing meaning.

Returning to Peter Brooks, we can suggest that poem as a libretto, which is the case of Peter Quince, has a plot, *albeit different from the plot we observe*



*in prose*. Its plot is both musical and dramatic, encompassing musical score and the succession of events, playing them against each other. In doing so, it facilitates the interplay between *fabula* and *sjuzet*, between the events and the process of organizing them into a coherent structure.

In *Peter Quince at the Clavier* the plot as a structuring operation is manifested on the level of music as presented in the text. Or, to put it in a different way: the verbal score of a musical performance is turned into a process of dynamic reordering of events, being a *sjuzet* of the poem. Interestingly, this verbal orchestration of a musical soundtrack is introduced to the poem through a formal device of rhyme, solidifying the compilation of musical metaphors and narrated events into an integrated whole. Thus, *sjuzet* is formed by the formal means specific to poetry as the mode of diction.

### **Music, plot and narrative in the poem as the promise for the plot**

The presence of music in the poem has been noted by Stevens scholars. As W. Fitzgerald argues, Peter Quince is “a poem about music, whose authority it would appropriate to perform certain sleights-of-hand” [Fitzgerald 1992, 44]. Music is “a figure for desire in this poem which transforms physical desire into a spiritual sacrament” (Ibid.). Thus, desire, communicated through music, comes to be a force shaping the progressive and teleological movement towards the aesthetic doctrine in the end. To elaborate further, desire shapes the plot, is used as a mechanism helping to propel the plot forward.

The equation of desire and music is proposed in the first lines of the poem:

Just as my fingers on these keys  
Make music, so the selfsame sounds  
On my spirit make a music, too.

Music is feeling, then, not sound;  
And thus it is that what I feel,  
Here in this room, desiring you,

Thinking of your blue-shadowed silk,  
Is music.  
[Stevens 1915, 31]

Here the relation between “fingers” and “keys” is presented as identical to the relation between “sounds” and “spirit.” The interaction between fingers and keys, as well as between sounds and spirit, results in music. The equivalence between “fingers : keys” and “sounds : music,” or the equivalence between physical and spiritual dimension, allows the author to suggest that music is feeling, i.e. something belonging to the realm of soul. The next step will be to bring together music and desire (as a feeling): desire is specified as a peculiar sort of feeling as music.



How does the desire help to plot the poem and how is it plotted by music as its sonic, physical embodiment? In the second half of the first part the speaker chooses to make his desire narratable by comparing it to “the strain waked in the elders by Susanna.” Thus, desire as the timeless state, the music of the soul, is converted into the narrative of desire and the accompanying musical performance. Music, in fact, parallels the unfolding of desire:

Of a green evening, clear and warm,  
She bathed in her still garden, while  
The red-eyed elders, watching, felt

The basses of their beings throb  
In witching chords, and their thin blood  
Pulse pizzicati of Hosanna.  
[Stevens 1915, 31]

As it can be noted, in this passage the narrative starts with Susanna bathing: the scene is set through a telling visual contrast between “green” and “red.” This contrast portends the future conflict and is enhanced by the musical contrast between “throbbing basses” (corresponding to a sexual lust) and “pizzicato” (corresponding to the pulsation of blood in veins). Because of this parallelism, the visual contrast is brought forward and becomes legible as the sign of what is to come.

Thus, we have registered the connection between desire, music and narrative. Desire is manifested through and by the means of music, and both music and desire play against each other in the narrative. Music accentuates the turning points of the narration, plotting meaning onto the episodes and serving as *sjuzhet*. How is it realized in poem as a temporal sequence and how do formal devices, inherent to poetry, play into this?

### Music as plot: sounds as plotting elements

The second and the third section of the poem reflect the development of the story and of the musical accompaniment, being at the same time a narrative and Peter Quince’s performance. The music, introduced through metaphors, emphasizes the twists and junctures of the narrated story, projecting *sjuzhet* onto *fabula*. The beginning of the story is introduced through a latent musical metaphor:

In the green water, clear and warm,  
Susanna lay.  
She searched  
The touch of springs,  
And found  
Concealed imaginings.  
She sighed,  
For so much melody.



[Stevens 1915, 32]

The “touch of springs” can be read literally, as the pressing of water streams against one’s body, but it also can be interpreted metaphorically, as a faint reverberation of sounds generated by the string instruments, the sound of which resembles the babble of springs (which is supported by the end of the stanza, where sighs create melody). “Spring” also refers to a mechanism that bounces back when pressed, and thus can be regarded as a metaphor for the unfolding of the plot. “The touch of springs” marks the beginning of the plot, intimates that the orchestra has begun to play, refers to the contours of action that will be realized when the “spring” is released.

The next musical metaphor, more ostensible than the first, marks a turning point in the development of the story:

A breath upon her hand  
Muted the night.  
She turned –  
A cymbal crashed,  
And roaring horns.  
[Stevens 1915, 32]

Susanna notices the presence of the elders by feeling a breath on her hand. Interestingly, a quite distinct sound of breath ruins the soundscape around her by “muting the night.” It can be read as a pause, a significant absence of sound. And after the pause the turning point in the unfolding of the story comes, enhanced and amplified by the musical reference. The moment of revelation is compared to the crash of a cymbal and the roar of horns, turning into a peculiar “soundtrack” of the story.

Interestingly, the presence of both metaphors in the second section is secured through the device of rhyme. Rhyme, in fact, is, first of all, a sonic, acoustic phenomenon based on a harmonious relation between sounds. The word combination “touch of springs” is echoed by “concealed imaginings” (semantically suggesting a non-literal reading of “springs”!). “Horns,” in its turn, chimes with “turned,” if not in sounds, but in the number of syllables, making the two lines sonically equivalent and rhyming. Thus, music as a plot-forming instrument is modeled by the sonic means specific to poetry.

In the third section of the poem the same operation takes place: the action is shaped and delineated by musical and / or sonic references. The scandal is rendered through a musical comparison:

Soon, with a noise like tambourines,  
Came her attendant Byzantines.  
[Stevens 1915, 32]

Tambourines produce a loud, sharp sound that directs our anticipations and expectations in relation to what is happening. Again, we can see how music pat-



terns the understanding of the plot. The musical line is further developed in the lines where climax is dissolved:

And as they whispered, the refrain  
Was like a willow swept by rain.

Anon, their lamps' uplifted flame  
Revealed Susanna and her shame.

And then, the simpering Byzantines  
Fled, with a noise like tambourines.  
[Stevens 1915, 33]

The sounds of Byzantines' voices are reminiscent of raindrops and add a monotonous continuity into the scene, so that the impact of a shocking event is neutralized. These monotonous sounds, in fact, abate the panic. Then the sound of tambourines marks the end of the story and also returns back to the beginning of the third section, repeating it. The musical performance is now over, although its end repeats the "beginning" of the section, being a final variation of it. This succession of musical parts lays out the plot of the third section not only as the progressive advancement to the end, but also as a variation of the same structure of understanding that guides our perception and makes a coherent meaningful whole out of the material of events.

As was the case with the second section of the poem, in the third section of the poem musical and sonic metaphors shaping the plot are introduced through the use of rhyme. Nevertheless, in this section the rhyming pattern is different from the rhyming pattern in the previous section. We have a consistent scheme of rhyming: the first line is paired with the second, whereas in the second section the rhyme occurred only in two even or odd lines in a stanza. The different rhyming pattern changes the rhythmical arrangement of the stanza. In both section the rhyming lines have the same number of stressed syllables, but in the second section we observe only 3 stressed syllables in a line, while in the third section the number of stressed syllables goes up to 4 or 5, changing the melodic contour of an utterance.

The change in the prosodic characteristics of verse enunciation can also be read as a sign of "musical quality" inherent to the poem. Moreover, it is also related to the plot: as the plot unfolds through the use of musical metaphors, the prosody of the poem changes, registering the progress of the plot on the level of poetic language. In light of this observation, it can be argued that the resulting "structure of understanding," or, rather, "structure of the experience of plotting" is not atemporal, spatial, but is grounded in the temporality of sound and narration.

#### **Dramatic persona (the narrator): misplotting and the narrative failure**

In analyzing the plot of the poem, we have been omitting the narrator, Peter



Quince (as it is indicated by the title of the poem). How is he related to the plot?

The figure of Peter Quince as the narrator has been interpreted as a version of "a poet – a comic version, perhaps, but a poet nevertheless" [Meyer, Baris 1988, 57]. In other words, it has been stated that the connection between him as the musician and the narrator could be suggested. As he plays the music, he narrates, and vice versa. But why is he called Peter Quince and what ramifications it could have?

Peter Quince, as we well know, is the character from Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*, the director who was unable to articulate the prologue to his play properly. He "play' d on this prologue like a child on a recorder – a sound, but not in government" (V.i.122–24), or completely misused the accents, intoned the prologue not in the way it was meant to be read. By misplacing the stresses, Peter Quince performs a deformation of *fabula* by *sjuzet*, violates the principles of creating a plot. In other words, Peter Quince is the model for a bad narrator, for he is unable to superimpose a structure of meaning onto a structure of words.

If we take this consideration into account, the end of the poem where the doctrine of beauty is pronounced ("in the flesh it is immortal"), begins to sound hollow. The legitimation of desire the narrative was supposed to execute is not achieved, for the poem is a deliberately staged narrative failure, given the reputation of the character. What we have is a failed musical performance and a failed narration.

However, as Meyer and Baris would like us to believe, the misreading and misplotting taking place in the poem could be an advantage to Peter Quince's performance: "Indeed, a central feature of Stevens' poem is its presentation of an artist who creatively refigures or, as Peter Quince would claim, "disfigures" a given text in each performance. The artist's disfiguring, a kind of misreading or musical misprision, is yet a positive creative act despite its apparently negative nomenclature" [Meyer, Baris 1988, 57]. As the critics explain, the "disfiguring" is, in fact, the realization of a musical score, which was the peculiar trait of the Baroque music, associated with Peter Quince: "An outstanding characteristic of Baroque music is the necessity for the performer to "realize" the minimal notation of the musical score through his own interpretation in performance... In the process of realization the musician combines his awareness of the written score, his memory of previous performances, and his physical touch upon the instrument. The themes of "Peter Quince at the Clavier" illustrate this process – the merging of particular performance with mental act – in both poet and reader" [Meyer, Baris 1988, 58].

Thus, what has been regarded as a narrative failure and misplotting, could be seen as an experimental realization of an all-too-familiar affective score, the confession of one's feelings. Here the intention of the author comes into play: by pretending to fail, or making the fictional speaker fail, he realizes the old melody in a new way. An ironic gesture of delegating the narrative agency to an unreliable, dubious, inept speaker who deforms the plot appeals to a shrewd reader, the one who is able to discern the play behind. If it happens, the author and the addressee could become closer on the ground of a shared "secret" knowledge, on the account of having understood the joke. Thus, the expression of desire, although it has failed, reaches its goal: it succeeds in forming the at-



tachment to the speaker behind the dramatic persona.

### Conclusion

In *Peter Quince at the Clavier* the poem as a speech act possesses a complex structure: it is the speech of the fictional speaker, Peter Quince, that presents the process of forming a plot, projecting the plot onto the story. The plot is constructed through musical references which is also manifested on the level of prosody. The meaning formed in plot is grounded in the temporal dimension, despite the assertions that poetry gravitates towards atemporal structures of understanding, spatial models. When we transition to the upper level, the level of narrator, we realize that the attempt of plotting the poem has in fact been “misplotting,” a narrative failure, because of a set of intertextual horizons of expectations attached to the name of Peter Quince. However, this posture of a “bad narrator” is in line with an ironic gesture performed by the author on the level of enunciation: he delegates the agency to Peter Quince to play a game with his audience, to demonstrate an unorthodox realization of the familiar communicative script through the disfiguring of the plot.

### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Выготский Л. Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1988.
2. (a) Шкловский В. Развертывание сюжета. М., 1921.
3. (b) Шкловский В. Тристрам Шенди и теория романа. М., 1921.
4. Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Литература: теория, критика, полемика. Л., 1927. С. 116–148.
5. Aristotle. *The Poetics of Aristotle* / edited with critical notes and a translation by S.H. Butcher. London, 1902.
6. Brazeau P. *Parts of A World. Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography*. New York, 1977.
7. Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass., 1992.
8. Fitzgerald W. “Music Is Feeling, Then, Not Sound”: Wallace Stevens and the Body of Music // *SubStance*. 1992. Vol. 21. № 1. P. 44–60.
9. Frank J. *Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts* // *The Sewanee Review*. 1945. Vol. 53. № 4. P. 643–653.
10. Leggett B.J. *Early Stevens: The Nietzschean Intertext*. Durham, N.C., 1992.
11. Meyer K., Baris Sh. Reading the Score of “Peter Quince at the Clavier”: Stevens, Music, and the Visual Arts // *Wallace Stevens Journal*. 1988. Vol. 12. № 1. P. 56–65.
12. Needler H. On the Aesthetics of “Peter Quince at the Clavier” // *Wallace Stevens Journal*. 1994. Vol. 18. № 1. P. 50–62.
13. Nyquist M. Musing on Susanna’s Music // *Lyric Poetry After the New Criticism* / ed. Ch. Hosek and P. Parker. Ithaca, 1985. P. 310–327.
14. Stevens W. Peter Quince at the Clavier // *Others*. 1915. August. Vol. 1. № 2. P. 31–34.

### REFERENCES

#### (Articles from Scientific Journals)

1. Fitzgerald W. “Music Is Feeling, Then, Not Sound”: Wallace Stevens and the Body of Music. *SubStance*, 1992, vol. 21, no. 1, pp. 44–60. (In English).
2. Frank J. *Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts*. *The Sewanee Review*, 1945, vol. 53, no. 4, pp. 643–653. (In English).



3. Meyer K., Baris Sh. Reading the Score of ‘Peter Quince at the Clavier’: Stevens, Music, and the Visual Arts. *Wallace Stevens Journal*, 1988, vol. 12, no. 1, pp. 56–65. (In English).

4. Needler H. On the Aesthetics of ‘Peter Quince at the Clavier.’ *Wallace Stevens Journal*, 1994, vol. 18, no. 1, pp. 50–62. (In English).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Eykhenbaum B. Teoriya formal’nogo metoda [Theory of Formal Method]. *Literatura: teoriya, kritika, polemika* [Literature: Theory, Criticism, Controversy]. Leningrad, 1927, pp. 116–148. (In Russian).

6. Nyquist M. Musing on Susanna’s Music. *Hosek Ch., Parker P. (eds.) Lyric Poetry After the New Criticism*. Ithaca, 1985, pp. 310–327. (In English).

#### (Monographs)

7. Aristotle (author), Butcher S.H. (ed., transl.). *The Poetics of Aristotle*, edited with critical notes and a translation by S.H. Butcher. London, 1902. (Translated from Ancient Greek to English).

8. Brazeau P. *Parts of A World. Wallace Stevens Remembered. An Oral Biography*. New York, 1977. (In English).

9. Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass., 1992. (In English).

10. Leggett B.J. *Early Stevens: The Nietzschean Intertext*. Durham, N.C., 1992. (In English).

11. (a) Shklovskiy V. *Razvertyvanie syuzheta* [Unfolding of Plot]. Moscow, 1921. (In Russian).

12. (b) Shklovskiy V. *Tristram Shendi i teoriya romana* [Tristram Shandy and the Theory of the Novel]. Moscow, 1921. (In Russian).

13. Vygotskiy L. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Rostov-on-Don, 1988. (In Russian).

**Anna V. Shvets**, Lomonosov Moscow State University.

M.A. in Philology (MSU), M.A. in Comparative Literature, (University of Georgia, Athens, GA, USA), Ph.D. student at Discourse and Communication Department at MSU.

E-mail: ananke2009@mail.ru

**Швец Анна Валерьевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Магистр филологии (МГУ), магистр в области «Сравнительное литературоведение» (Университет Джорджии, Атенс, Джорджия, США), аспирант кафедры общей теории словесности МГУ.

E-mail: ananke2009@mail.ru

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)  
ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

### ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ И МАКС ШТИРНЕР (К постановке проблемы)

Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 16-18-10034), ИРЛИ РАН  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00015

**Аннотация.** В своих произведениях Достоевский изображал различные варианты героев-индивидуалистов, которые вот уже почти на протяжении столетия возводятся исследователями в той или иной степени к трактату Макса Штирнера «Единственный и его собственность». Между тем писатель никогда не упоминал философа, и документальных свидетельств знакомства его с этой книгой не существует. Данная статья представляет собой критический обзор научной литературы на эту тему, который ставит своей целью постановку ее на более прочную литературно-теоретическую основу. В статье впервые показано, что философская позиция Штирнера все же действительно явно просматривается в основаниях жизненной позиции многих героев Достоевского. Также впервые эта проблема ставится на материале самого широкого круга произведений Достоевского: «Униженные и оскорбленные», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы». Новизна авторского подхода заключается в демонстрации многообразия форм проявления философского интертекста у Достоевского. Автор приходит к выводу, что отсутствие на страницах его произведений имени Штирнера связано, прежде всего, со спецификой философского интертекста произведений художественной литературы. Раскрытие достаточно очевидного для образованного читателя того времени философского подтекста самим писателем неизбежно сужало бы символический горизонт дискурсивных воплощений тех или иных идей.

**Ключевые слова:** Достоевский; Штирнер; художественная литература; философия; роман; повесть; герой; индивидуализм; эгоизм; рецепция.

S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)  
ORCID ID: 0000-0002-5937-5339

**On the Issue “Fyodor Dostoevsky and Max Stirner”**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00015

**Abstract.** In all his literary works Dostoevsky portrayed different types of charac-

ters-individualists who during almost a century have been traced back by researchers to Max Stirner's “The Ego and Its Own”. Nevertheless, Dostoevsky never mentioned Max Stirner, and there is no documentary evidence that he read his book. The article is a critical review of research works on the subject aimed at reformulating it from the aspect of literary theory. It is shown for the first time that Stirner's philosophical position can still be seen through the viewpoints of many characters created by Dostoevsky. Besides, it is for the first time that this issue is regarded via a whole range of Dostoevsky's works, namely: “Humiliated and Insulted”, “The House of The Dead”, “Notes from Underground”, “Crime and Punishment”, “The Idiot”, “Demons”, “The Adolescent”, “The Brothers Karamazov”. The novelty of the author's approach is to demonstrate the variety of forms of manifesting the philosophical intertext in Dostoevsky. The author come to the conclusion that the absence of Stirner's name on the pages of Dostoevsky's works is first and foremost is related to the philosophical intertext of works of fiction. The disclosure of the philosophical subtext which was quite evident for an educated reader of that period would have narrowed the symbolic horizon of discursive incarnations of particular ideas.

**Key words:** Dostoevsky; Stirner; literature; philosophy; novel; novella; character; individualism; egoism; reception.

На обозначенную в заголовке настоящей статьи тему написано не так уж мало. Однако литература вопроса нигде не собрана, так что зачастую исследователи обращаются к этой теме, не зная обо всех своих предшественниках. Существует, впрочем, один весьма полезный разбор литературы вопроса, однако он, как это всегда бывает, не совсем полон и относится к 2012 г. [Аладышкин 2012, 43–49]. Так что новый критический анализ ее с литературно-теоретических и философско-эстетических позиций представляется совсем нелишним – как для обозрения всего обсуждаемого в связи с данной темой круга произведений Ф.М. Достоевского, так и для усовершенствования принципов сопоставительного анализа художественной литературы с ее философскими претекстами. Стоит, наконец, разобраться, до какой степени эта тема обоснована и важна для понимания творчества писателя в целом.

Еще в начале XX в. она не раз затрагивалась русскими философами. Так, С.Н. Булгаков, полагая в статье 1904 г., что Достоевский «никогда не знал Штирнера», приводил его слова: «Ausser mir giebt es kein Recht», – и замечал при этом: «Как это все угадано Достоевским, который <...> глубоко проник в мировоззрение атеизма. Ведь приведенную немецкую фразу по-русски прямо же можно перевести роковой формулой Ив. Карамазова: *все позволено*, нет Бога, нет и морали. “Где стану я, там сейчас же будет место свято”» [Булгаков 1996, II, 194]. Немного позднее глубокую противопоставленность понимания свободы Достоевским – в частности, в «Зимних записках о летних впечатлениях» – «миру западного индивидуалиста, миру провозгласившего себя “Единственным” фиктеанца Штирнера» отмечал А.З. Штейнберг [Штейнберг 1923, 92–93].

Уже определено о «глубочайшем воздействии» Макса Штирнера



на Федора Достоевского и о «встрече» в их лице «близких, созвучных и родственных психических стихий» [Отверженный 1925, 67, 79] впервые написал Н. Отверженный (псевдоним Н.Г. Булычева, ученика теоретика анархизма А.А. Борового) в особой брошюре «Штирнер и Достоевский» (1925). «Крайний индивидуализм, минуты глубочайшего безверия, страстный гимн творческому своеобразию человеческой личности и, наконец, примат интуиции перед разумом, эта своеобразная романтическая концепция Достоевского, – утверждал в ней исследователь, – чрезвычайно близко совпадала с основными проблемами штирнерианской философии, во многом воспринявшей идеи немецкого романтизма» [Отверженный 1925, 74]. Сформулированная подобным, достаточно общим образом близость оставляет место для сомнения в действительном существовании этой связи, тем более что Достоевский никогда и нигде не упоминал Штирнера. Правда, писатель читал по-немецки, но документальных свидетельств о его знакомстве с книгой М. Штирнера «Der Einzige und sein Eigentum» (<1844>) не существует.

К тому же, основываясь на «текстуальных и идейных совпадениях» [Отверженный 1925, 69], исследователь в ряде случаев несколько ретуширует рассуждения Штирнера под дискурс «подпольного парадоксалиста»: «...“единственный” созвучен ему не только в крайнем индивидуалистическом мировоззрении, но и в глубоком психологическом ощущении самого себя. Мы знаем, какую острую ненависть – злобу питает подпольный человек к самому себе, как мучительно остро разъедает его собственная неудовлетворенность» [Отверженный 1925, 36–37]. Однако разве «единственный» испытывает гадливость к самому себе [ср.: Штирнер 1994]?

Другим существенным недостатком работы Отверженного является то, что, о каком бы произведении Достоевского он ни говорил, он проводит параллели только со Штирнером, редко оговаривая возможность других влияний, а если это делали другие исследователи, то настаивает на исключительном влиянии Штирнера. Так, например, говоря о «Преступлении и наказании», он оспаривает мнение Л.П. Гроссмана, писавшего об отражении в романе героев-индивидуалистов из «Человеческой комедии» Бальзака [Отверженный 1925, 42]. Между тем уже М.М. Бахтин, сочувственно воспринявший идею о книге Штирнера как одном из «прототипов образов идей» Достоевского, говорил о ней как об одном из двух таких возможных «прототипов» (наряду с «Историей Юлия Цезаря» Наполеона III) [Бахтин 1963, 61]. А говоря вообще, здесь было бы совсем не лишне вспомнить также «культ героев» у Т. Карлейля, в литературе европейского романтизма и т.п. Признание полигенетизма идейных источников Достоевского сделало бы мысль об интертекстуальных связях его произведений в том числе и со Штирнером гораздо более убедительной.

Не всегда и не в достаточной степени учитывает Отверженный и то, что большинство героев Достоевского, если они и связаны с идеями Штирнера, то представляют собой не непосредственное их воспроизведение, а разные их художественные трансформации. Впрочем, иногда он это дела-



ет. Так, говоря о герое «Бесов», Отверженный пишет: «Образ Кириллова это “единственный” Штирнера, дошедший до логического тупика в своих рассуждениях. Достоевский хочет показать в этом образе, как должен прийти до самоубийства, до собственного самоуничтожения тот, кто в атеистическом отрицании отвергает бога и себя называет “богочеловеком”» [Отверженный 1925, 51].

И все же заслуга Отверженного в постановке вопроса о преломлении философии Штирнера в целом ряде произведений Достоевского (кроме выше перечисленных, также в «Подростке» и «Братьях Карамазовых») несомненна. При этом само отношение Достоевского к Штирнеру исследователь трактует по-разному. С одной стороны, по его мнению, «в книге Штирнера Достоевский <...> должен был прочитать, быть может, небывалый распад человеческого духа» [Отверженный 1925, 78], а с другой, «Штирнер безусловно являлся для Достоевского мыслителем, формирующим его прирожденный индивидуализм в определенную чеканку мировоззрения, в образе которого Достоевский видел своего двойника и свою антитезу» [Отверженный 1925, 38].

Что касается второго утверждения, то оно, особенно если учесть критическую рецепцию философии Штирнера в русской мысли от В.Г. Белинского до А.С. Хомякова и А.А. Григорьева [см.: Отверженный 1925, 14–24; 24], представляется достаточно вероятным. Однако первое из этих двух утверждений остается достаточно декларативным и требует, по меньшей мере, оговорки, что индивидуализм Достоевского формировали в той или иной степени также и другие философы, например: И. Кант, И. Фихте и др. [см.: Белопольский 2010; Евлампиев 2012]. Не случайно уже автор предисловия к брошюре Отверженного А.А. Боровой (1875–1935) считал нужным вступить с автором книги в спор: «...Штирнер и все от него – только часть Достоевского, и с рационалистическим нигилизмом Штирнера – Достоевского Достоевский вел борьбу всю свою творческую жизнь» [Отверженный 1925, 6].

Хотя в брошюре Отверженного было поставлено больше вопросов, чем найдено ответов, она послужила отправным пунктом для научного изучения данной темы. При этом главная ее мысль сразу нашла своих сторонников или единомышленников в лице таких крупнейших деятелей советской культуры, каким был Максим Горький. Так, в письме к В.Я. Зазубрину от 25 марта 1928 г. он писал о «влиянии на русскую литературу» западного анархизма: «Влияние последнего на литературу нашу никем еще не отражалось, а между тем в “Записках из подполья” Достоевского совершенно ясно звучат мысли Штирнера из “Единственного”» [Архив Горького... 1965, 296].

Несмотря на это, изучение темы «Достоевский и Штирнер» продолжилось только после хрущевской «оттепели». Впрочем, спорадические обращения к названной теме – правда, сугубо компаративистского характера – в 1970-е гг. имели место и в западно-европейской науке [см., например: Carroll 1974]. Обратив внимание на близость монологов героя



«Униженных и оскорбленных» князя Валковского к рассуждениям «Единственного», В.Я. Кирпотин использовал это наблюдение для произвольных обвинений Достоевскому в том, что он якобы старается «представить преступления Валковского как последствия теории “разумного эгоизма”» [Кибальник 2012 b, 285]. Повторив эти беспочвенные обвинения, М.С. Гус вместе с тем предложил и другую, более верную интерпретацию: «Достоевский заставляет циника, негодяя Валковского как бы пародировать принципы морали “разумного эгоизма”. <...> Он хотел показать, что мораль “разумного эгоизма” может оправдывать и самый беспредельный эгоизм» [Гус 1971, 208, 209, 210]. Одновременно Гус охарактеризовал некоторые высказывания Валковского, вроде «*Весь мир может куда-нибудь провалиться, но мы всплывем наверх*» как «”штирнерианство” в его наиболее последовательном и чистом практическом воплощении», как «доктрину философского эгоизма Штирнера в действии» [Гус 1971, 209]. Кстати сказать, исследователь не заметил, что впоследствии эти высказывания отзвучат в «Записках из подполья» в декларации «подпольного парадоксалиста»: «*Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить*» [Достоевский 1972–1990, V, 174; курсив мой – С.К.].

Антиштирнерианскую полемическую направленность у Достоевского М.С. Гус усматривает в более широком круге его произведений, предположительно находя ее уже в повести «Господин Прохарчин» (1846): «Прохарчина его соседи уличили в том, что он противопоставляет себя всему миру и, подобно Наполеону, исходит из того, что весь мир существует для него... Но то был жалкий бедняк Прохарчин, неведомо для себя, так сказать, впавший в “штирнерианство” от нищеты и страха перед жизнью. И потому его “наполеонизм”, его “штирнерианство” были карикатурны» [Гус 1971, 209].

В связи с этим исследователь высказывает предположение, что о книге Штирнера Достоевский узнал не в кружке М.В. Петрашевского, как полагал Н. Отверженный, а еще в кружке В.Г. Белинского [Гус 1971, 79–84]. Приведя фрагмент из письма последнего к В.П. Боткину от 17 февраля 1847 г.: «Прочел ли ты книгу Макса Штирнера. Кстати, чуть было не забыл – презабавный анекдот о Достоевском», за которым «следовал рассказ о том, как Достоевский взял аванс у Краевского и не представил обещанной рукописи», Гус пытается объяснить это следующим образом: «Быть может, у Белинского незадолго была беседа с Достоевским о книге Штирнера, и Достоевский высказывал свое отношение к штирнеровской философии безграничного эгоизма. Эта беседа могла быть связана и с “Господиным Прохарчиным”, отрицательное мнение о котором Белинский высказал в обзоре литературы за 1846 год (напечатанном в № 1 “Современника” за 1847 год). С точностью мы, конечно, не можем установить смысл этого “кстати”, но, видимо, в сознании Белинского книга Штирнера была связана с Достоевским» [Гус 1971, 80]. Напрашивается и другое предположение: сама личность писателя на основе некоторых его поступков



вызывала у критика ассоциации с индивидуалистической концепцией немецкого философа. В любом случае Достоевский в сознании Белинского, возможно, каким-то образом был связан со Штирнером.

В книге М.С. Гуса содержится также любопытная гипотеза о том, кто из русских мыслителей в известной степени мог предопределить характер восприятия Достоевским идей Штирнера. Говоря о статье А.С. Хомякова «По поводу Гумбольдта» (1849), исследователь отметил, что последний, «решительно порицая и отвергая учение Штирнера как атеистическое и безнравственное, увидел положительное значение книги Штирнера в том, что она, так сказать, от противного доказывала необходимость христианства и, еще уже – православия как единственно возможной основы подлинной нравственности» и что одновременно представляла собой «приговор самым святым для Запада верованиям». При этом исследователь небезосновательно утверждал, что «точка зрения Хомякова предвосхищала многое в рассуждениях Достоевского на страницах “Дневника писателя” и в теоретических построениях Ивана Карамазова» [Гус 1971, 526]. Впрочем, статья Хомякова была опубликована через много лет после ее написания [Хомяков 1861, 143], и Достоевский, вполне возможно, совершенно независимо от кого бы то ни было воспринял феномен «Единственного...» сходным образом.

Дальнейший серьезный шаг в изучении данной темы был сделан В.Н. Белопольским уже в постперестроечной специальной статье 1995 г. «Достоевский и Штирнер» [Белопольский 1995, 25–39]. Критически оценив работу Н. Отверженного, исследователь в то же время сам безоговорочно повторяет некоторые его произвольные утверждения: «известно, что писатель был не только знаком с книгой философа “Единственный и его собственность”, но и делал по ней доклад на одной из пятниц Петрашевского» [Белопольский 2010, 44, 47; ср.: Отверженный 1925, 27–28]. Однако в действительности об этом докладе известно только со слов самого Достоевского и только следующее: он произнес речь «о личности и эгоизме», в которой «хотел доказать, что среди нас более амбиции, чем человеческого достоинства, и что мы сами склонны к самоотвержению и разрушению нашей собственной личности по причине эгоизма и отсутствия ясных целей» [Достоевский 1972–1990, XVIII, 129]. В библиотеке М.В. Петрашевского действительно была книга Штирнера [Семевский 1922, 168–170], и то, что в этой речи Достоевского шла речь в том числе и о ней, весьма вероятно. Но несомненно, что, если это и в самом деле было так, то эта речь была не столько проникнута элементами штирнеровской проповеди «эгоизма», сколько направлена против него.

Развивая положения Отверженного и Гуса, Белопольский усматривает в героях Достоевского: Парадоксалисте, Раскольнике, Свидригайлове, Ип. Терентьеве, Ставрогине, Кириллове, Подростке, Версиллове, Иване Карамазове – «самые разные варианты индивидуалистического сознания», «поразительные по разнообразию и глубине лица индивидуалистов»; например, в князе Валковском, по его мнению, воплощен «потребительский





вариант индивидуалистической философии» [Белопольский 2010, 51, 55, 50]. Он также выделяет среди них тех, что «ориентированы на Наполеона» (Парадоксалист, Ганя Иволгин, Раскольников) и на «мирный, ротшильдовский тип властителя мира (тот же Ганя Иволгин, Подросток)» [Белопольский 2010, 51].

Особенно плодотворной представляется попытка В.Н. Белопольского проследить, как в произведениях Достоевского проявляется также идущая от Штирнера «идея защиты личности, ее неповторимости», «против отчуждения человека от своей сущности, от главного в себе», «подчинения человека идее, страсти» [Белопольский 2010, 48]. Критику подобного подчинения исследователь справедливо усматривает в таких образах Достоевского, как Раскольников, Аркадий Долгорукий, Кириллов, которого, как и Ставрогина, «съела идея» [Достоевский 1972–1990, IX, 426–427, 469]. В противоположность им Разумихин, Аглая Епанчина, князь Мышкин развивают мысль о том, что «правда о человеке становится истиной, если содержит сочувствие к нему» [Белопольский 2010, 54]. Мысль эта идет уже из традиции христианского богословия, однако, возможно, отчасти опирается у Достоевского и на штирнеровский «пафос защиты конкретного человека» [Белопольский 2010, 53].

В статье 2002 г. «Достоевский vs. Макс Штирнер», написанной американской исследовательницей Надин Натовой, круг героев, исповедующих у Достоевского своего рода «потребительский вариант индивидуалистической философии», был вполне обоснованно расширен. Помимо князя Валковского, исследовательница включила в него также Лужина и Федора Павловича Карамазова. Что касается Валковского, то в его монологах она вполне основательно усматривает парафраз основного постулата, провозглашенного в предисловии к его книге: «Для Меня нет ничего выше Меня» [Штирнер 1994, 9]; [Natov 2002, 32]. Аналогичным образом слова Лужина: «Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел» – Натова полагает «весьма сходными с мыслью Макса Штирнера о крайнем эгоизме» [Natov 2002, 33]. Следующую фразу Лужина: «Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания» [Достоевский 1972–1990, VI, 116] – исследовательница комментирует так: «Лужин позаимствовал идею всеобщего преуспевания у молодого экстрарадикала Лебезятникова <...> В беседе с Раскольниковым, перефразируя идею “разумного эгоизма” Чернышевского 1860-х годов, Лужин высказал свой крайний эгоизм». «Вспоминая этот фрагмент романа, автор научно-популярной брошюры о Штирнере О. Семак в работе 2004 г. также находил, что в Лужине отразился «Единственный...». Помимо этого, он связывал с идеей Штирнера, хотя и несколько декларативно, также и Свидригайлова: «Свидригайлов в намного большей степени, чем Родион, был

Единственным...» [Семак 2004, 30–31]>.

При этом Натова обращает внимание на противоречие между словами героя и его поступками: «В реальной жизни, несмотря на все свои “прогрессивные” идеи, Лужин обращался со своей беззащитной невестой Дуней в полном соответствии с его личными интересами и эгоистическим стремлением держать Дуню и ее мать в своей власти» [Natov 2002, 33; перевод мой – С.К.]. Многие из того, что М.С. Гус писал о князе Валковском, она, таким образом, опираясь на внутреннее родство с ним Лужина, вполне обоснованно переносит на этого героя «Преступления и наказания». «Одно из наиболее очевидных проявлений штирнеровской теории крайнего эгоизма», по мнению исследовательницы, также «было продемонстрировано образом жизни и взглядами» Ф.П. Карамазова [Natov 2002, 33], который прямо заявлял Алеше, что в скверне своей до конца хочет прожить [Достоевский 1972–1990, XIV, 158].

Среди других героев, в которых отразился штирнеровский эгоизм, Натова называет Николая Ставрогина и героя рассказа «Кроткая». Однако исследовательница оговаривается, что они придерживаются «более сложных философских взглядов». Наиболее показательным из галереи этих отрицательных героев Натова считает Ивана Карамазова, чьи воззрения «представляют собой сложную амальгаму философских мнений, популярных среди радикальной молодежи 50-х и 60-х годов. Иван усвоил атеистическую теорию Людвиг Фейербаха, примешав к ней штирнеровскую теорию крайнего эгоизма», а в своем сне он слышит, как «черт передразнивает эту философию» [Natov 2002, 34, 37].

Не будучи знаком в то время с этой статьей Натовой, С.А. Кибальник в статье 2012 г., в сущности, развил одну мысль, зерно которой в ней содержится. Он показал, что философским подтекстом метатемы Достоевского «Если Бога нет, то все дозволено» является переход в немецкой философии от Фейербаха к Штирнеру и полемика между ними. Условно говоря, «Бога нет» – это сказал Фейербах, а вывод из этого: значит, Бог не человечество (как утверждал Фейербах), а я сам, каждый человек для себя самого, и, следовательно, все дозволено – сделал Штирнер. По мнению Кибальника, все герои романа «Братья Карамазовы» воплощают собой тот или иной вариант реакции на мысль Ивана: Дмитрий подмечает ее, но не следует ей, Смердяков воплощает в жизнь, а «семинарист-карьерист» Ракитин декларирует нечто вроде фейербаховского обожествления «человечества», а при этом действует исключительно в собственных интересах.

Между тем позиция как старца Зосимы, так и самого Достоевского в статье «Дневника писателя» «Голословные утверждения», предполагает веру в бессмертие души, которую человек обретает через любовь к своим близким. В статье также показано, что одним из первоисточников знакомства Достоевского с философией Штирнера были написанные на немецком языке письма к К.Э. Хоецкому (1847 <?>) Н.А. Спешнева, которые в действительности представляют собой не критику антропозеизма Фейербаха самим Спешневым [ср.: Достоевский 1972–1990, XII, 222], а конспект



книги Штирнера. Соответственно, это оказывается еще одним и достаточно веским аргументом в пользу знакомства Достоевского со Штирнером уже в конце 1840-х гг. [Кибальник 2012 б, 53–63]. <Предположение о знакомстве Достоевского с идеями Штирнера через Н.А. Спешнева, который был прототипом князя Валковского в «Униженных и оскорбленных», развивали ранее В. Новосёлов и Б. Улановская [Новосёлов, Улановская 2001, 16–17]>.

В другой статье С.А. Кибальника 2012 г. на материале «Записок из подполья» показано, что к Штирнеру восходит не только антииндивидуализм, но и антирационализм Достоевского (именно он, а не якобы пресловутый русский «иррационализм» был присущ писателю, как верно замечал еще С.Л. Франк). При этом Кибальник проводит текстуальные параллели из «Единственного...» не только к этой повести, но и к роману «Бесы». Так, процитировав фразу Штирнера в полемике с Фейербахом: «Потустороннее вне нас уничтожено, и великий подвиг просветителей исполнен, но потустороннее в нас стало новым небом, и оно призывает нас к новому сокрушению его: Бог должен был уйти с дороги, не нам уступил он путь, а Человеку. Как можете вы верить, что мертв богочеловек, пока не умрет в нем, кроме Бога, также и человек?» – он заключает: «Идея Кириллова о самоубийстве в этом контексте выглядит как реализация метафоры Штирнера в последней фразе: “...пока не умрет в нем, кроме Бога, также и человек”».

Кириллов определенно отличается от “Единственного” тем, что хочет совершить самоубийство не для себя, а потому что видит в нем “спасение для всех”» (Достоевский 1972–1990, X, 629). Следовательно, Кириллов воплощает не идею самого Штирнера, а трансформацию этой идеи Достоевским, направленную на то, чтобы показать, что она ведет к саморазрушению человека [Кибальник 2012 а, 172–179]. Названные две статьи исследователя в расширенном и переработанном виде вошли в монографию Кибальника 2013 г. [Кибальник 2013]. <Отчасти отталкиваясь от последней статьи С.А. Кибальника, Агнеш Дуккон (Венгрия) рецепцию Достоевским идей Штирнера в «Записках из подполья» сопоставила с духовными исканиями Белинского 1840-х гг. [Дуккон 2013, 4–28]>.

В конце статьи о «Записках из подполья» Кибальник высказал предположение о том, что «подтверждение гибельности индивидуалистической позиции Достоевский, по всей видимости, видел и в ранней смерти Штирнера в 1856 г. в безвестности и нищете, о чем писатель, несомненно, узнал вскоре после возвращения с каторги» [Кибальник 2012 а, 179]. Позднее исследователь нашел следы такого восприятия Достоевским жизни и смерти Штирнера в романе «Идиот» и написал об этом в специальной статье 2016 г. VII – X главы второй его части направлены против философского анархизма: прямо против «социального анархизма» П.-Ж. Прудона и косвенно – против «индивидуалистического анархизма» М. Штирнера (что ранее не было замечено). При этом в рассказе Гани Иволгина о судьбе отца Антипа Бурдовского криптографически отображены некоторые де-



тали биографии Штирнера. Тем самым лишний раз удостоверяется внутренняя связь героев «Идиота», аттестованных Лебедевым как «некоторое последствие нигилизма» [Достоевский, VIII, 213], не столько с идеями позитивизма, сколько анархизма.

В последние годы круг сопоставляемых с философией Штирнера героев Достоевского произведений и новых аспектов рецепции все более расширяется. Так, в статье И.П. Смирнова 2010 г. концептуализация преступления в «Записках из Мертвого Дома» связывалась с отталкиванием от идей Штирнера и Фейербаха [Смирнов 2010, 90–93]. В монографии А.П. Тусичишного [Тусичишный 2013], а ранее еще в его статье 2009 г. [Тусичишный 2009, 111–122], в этот круг была включена также и повесть «Двойник». <Еще ранее подобные попытки были предприняты в докладе Н.В. Черновой «Проблема индивидуализма и эгоизма в раннем творчестве Достоевского: Достоевский и Штирнер» (XXXI международные чтения «Достоевский и мировая культура», 9–12 ноября 2006 г.)>.

Несколько иной взгляд на данную проблему был представлен в монографии И.И. Евлампиева «Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к “Братьям Карамазовым”)». Идею личности и многое другое в мировосприятии Достоевского исследователь возводит к философии позднего И.Г. Фихте. Что же касается «отражения в творчестве Достоевского философских идей М. Штирнера и Л. Фейербаха», то, по мнению исследователя, «у Достоевского в подавляющем большинстве случаев имеет место не использование этих идей, а полемика с ними, кроме того сам уровень философских концепций Штирнера и Фейербаха вряд ли можно признать соответствующим уровню философского мышления Достоевского, поэтому значение этих идейных факторов трудно признать достаточно принципиальным» [Евлампиев 2012, 328]. Оставляя за скобками идущие в разрез с общепринятым мнением оценки, заметим, что последний аргумент представляется не очень релевантным, коль скоро у Достоевского имеет место не опора, а полемика с названными философами. В целом, однако, концепция И.И. Евлампиева отнюдь не противоречит представлениям о существенном отталкивании Достоевского от Штирнера и штирнерианства.

На сегодняшний день задачу выявления всего многообразия полемических «отражений» в творчестве Достоевского идей Штирнера можно считать пока лишь поставленной, но не выполненной в полном объеме – так, чтобы они были прослежены в его творчестве систематическим образом. В связи с этим нельзя не пожалеть, что проблемы философского комментария ко многим произведениям Достоевского не были освещены в достаточной мере в уже вышедших томах нового академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского в 35 томах. Так, например, в пятом томе, в котором опубликованы «Записки из подполья», есть ссылки на Штейнерга, Отверженного, Кирпотина, Белопольского и Кибальника, однако никакие скрытые отсылки к идеям Штирнера не отмечены [Достоевский 2016, V, 515].



Между тем, следующее рассуждение «подпольного парадосалиста»: «Уж как докажут тебе, что, в сущности, *одна капля твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных* и что в этом результате разрешатся под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два – математика. Попробуйте возразить» [Достоевский 2016, V, 105; курсив мой – С.К.], а также его выше приведенная декларация «свету провалиться, *а чтоб мне чай всегда пить*», безусловно, требуют ссылки если не исключительно только на Штирнера, то во всяком случае в том числе и на него. В данном случае, как и на некоторых страницах «Преступления и наказания», мы явно имеем дело с аллюзией или даже, возможно, с трансформированной цитатой без атрибуции.

Что же касается того, почему при этом имя Штирнера так никогда и не было названо Достоевским, то здесь дело, по-видимому, даже не в том, что вскоре после выхода книги «Der Einzige und sein Eigentum» в России последовало решение «о строгом запрещении» ее, и в том, что Достоевский в своих первых послекаторжных произведениях был предельно осторожен (хотя и это могло играть свою роль, по крайней мере, в дореформенный период), а в специфике философского интертекста произведений художественной литературы. Многие образы Достоевского не только рождены реальными впечатлениями и размышлениями писателя о жизни, но и одновременно воплощают собой *mutatis mutandis* те или иные его философские позиции. Однако раскрытие достаточно очевидного для образованного читателя его времени философского подтекста самим писателем неизбежно сужало бы символический горизонт дискурсивных воплощений тех или иных идей. Вот почему, за редким исключением, мы почти не находим в художественных произведениях Достоевского прямых отсылок к философам. Однако это не отменяет задачи воссоздания их философского интертекста.

В последние годы тема «Достоевский и Макс Штирнер» все чаще поднимается на Международных симпозиумах Достоевского. Так, в одноименном докладе на XIV Международном Симпозиуме Достоевского в Неаполе (2010) Т. Шимидзу (Япония) провел некоторые параллели с такими героями Достоевского, как Раскольников, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов и даже Рогожин (последняя, на наш взгляд, вряд ли правомерна). При этом вполне обоснованно исследователь сделал акцент как раз на отличиях образов Достоевского от «единственного» (см. краткое изложение этого доклада [Shimizu 2010, 102] и его оценку [Кибальник 2013, 225]). Названный доклад, несомненно, свидетельствует о постепенном распространении и среди зарубежных исследователей мысли о преломлении в образах Достоевского индивидуалистической философии Штирнера. Аналогичным образом можно расценить и интерпретацию романа «Преступление и наказание» в свете философии Штирнера в докладе Маркоса Галуниса (Греция) «Political Nihilism in “Crime and Punishment”», сделанном на XV Международном симпозиуме Достоевского в Москве (2013)

[Galounis 2013, 34].

Постепенно обретающая под собой прочную литературно-теоретическую почву, тема эта обречена теперь на более детальную и глубокую разработку.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аладышкин И.В. Пороки противопоставлений. Ф. Достоевский и М. Штирнер // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2012. № 3. С. 43–49.
2. Архив Горького. Т. 10. М. Горький и советская печать. Кн. 2. М., 1965.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
4. Белопольский В.Н. Достоевский и Штирнер // Источники литературного произведения / ред. В.М. Головкин. Ставрополь, 1995. С. 25–39.
5. Белопольский В.Н. Достоевский и другие. Статьи о русской литературе. Ростов н/Д., 2010.
6. Булгаков С.Н. Религия человекобожия у Л. Фейербаха // Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 162–221.
7. Гус М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. М., 1971.
8. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 35 т. Т. 5. СПб., 2016.
9. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
10. Дуккон А. Диалог текстов: «Голос» В.Г. Белинского в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского // Культура и текст. 2013. № 1 (14). С. 4–28.
11. Евлампиев И.И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012.
12. (а) Кибальник С.А. Достоевский и Макс Штирнер: (О философских истоках антииндивидуализма и антирационализма писателя) // Достоевский и современность: Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года. Великий Новгород, 2012. С. 172–179.
13. Кибальник С.А. Идеи анархизма у «современных позитивистов» из романа Достоевского «Идиот» // Острова любви БорФеда: сборник в честь 90-летия Бориса Федоровича Егорова. СПб., 2016. С. 414–419.
14. (б) Кибальник С.А. О философском подтексте метатемы Достоевского «Если Бога нет...» // Русская литература. 2012. № 3. С. 53–63.
15. Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013.
16. Кирпотин В. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.
17. Новосёлов В.И., Улановская Б.Ю. «Русифицированный» Штирнер в романе «Униженные и оскорблённые» // Достоевский и Германия. Международное значение творчества Достоевского (XI Симпозиум Международного общества Достоевского) [Тезисы]. Vaden-Baden, 2001. С. 16–17.
18. Отверженный Н. Штирнер и Достоевский / с пред. А. Борового. М., 1925.
19. Семак О. Поражение Единственного. Бийск, 2004.
20. Семевский А. М.В. Буташевич-Петрашевский и петрашевцы. Ч. 1. М., 1922.
21. Смирнов И.П. Отчуждение-в-отчуждении. «Записки из Мертвого дома» в контексте европейской философии 1840-х гг. // Смирнов И.П. Текстомахия. Как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С. 73–96.



22. Тусичишный А.П. Идеиные источники образов Достоевского. М., 2013.
23. Тусичишный А.П. О конфликте в повести «Двойник» в контексте философии Макса Штирнера // *Болгарская русистика*. 2009. № 3–4. С. 111–122.
24. Хомяков А.С. По поводу Гумбольдта // Хомяков А.С. Полное собрание сочинений / под ред. И.С. Аксакова. Т. 1. М., 1861. С. 143–174.
25. Штейнберг А.З. Системы свободы Достоевского. Берлин, 1923.
26. Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994.
27. Carroll J. Break-out from the Crystal Palace: The anarcho-psychological critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky. London, 1974.
28. Galounis M. Political Nihilism in “Crime and Punishment” // XV Симпозиум Международного общества Достоевского «Достоевский и журнализм»: тезисы докладов. М., 2013. С. 34.
29. Natov N. Dostoevsky versus Max Stirner // *Dostoevsky Studies. New Series*. 2002. Vol. VI. P. 28–38.
30. Shimizu Takayoshi. Dostoevsky and Max Stirner // *Dostoeskij: Mente filosofica e sguardo di scrittore = Dostoevsky: Philosophical Mind, Writer’s Eye = Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя: Abstracts / traduzioni a cura di M. Venditti*. Napoli, 2010. P. 102.

#### REFERENCES

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Aladyshkin I.V. Poroki protivopostavleniy. F. Dostoevskiy i M. Shtirner [The Sins of Juxtapositions]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo politekhnicheskogo universiteta*, Series: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki [Scientific and Technical Papers of St Petersburg’s Polytechnical University. Series: Humanities and Social Sciences], 2012, no. 3, pp. 43–49. (In Russian).
2. Dukkon A. Dialog tekstov: “Golos” V.G. Belinskogo v “Zapiskakh iz podpol’ya” F.M. Dostoevskogo [Dialogue of Texts: V.G. Belinskii’s “Voice” in F.M. Dostoevsky’s “Notes from Underground”]. *Kul’tura i tekst*, [Culture and Text] 2013, no. 1 (14), pp. 4–28. (In Russian).
3. (b) Kibal’nik S.A. O filosofskom podtekste metatemy Dostoevskogo “Esli Boga net...” [On the Philosophical Subtext of Dostoevsky’s metatheme “If There Is No God”]. *Russkaya literatura*, 2012, no. 3, pp. 53–63. (In Russian).
4. Natov N. Dostoevsky versus Max Stirner. *Dostoevsky Studies. New Series*, 2002, vol. 6, pp. 28–38. (In English).
5. Tusichishnyy A.P. O konflikte v povesti “Dvoynik” v kontekste filosofii Maksa Shtirnera [On the Conflict in the Novella “Double” within the Context of Max Stirner’s Philosophy]. *Bolgarskaya rusistika*, 2009, no. 3–4, pp. 111–122. (In Russian).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Belopol’skiy V.N. Dostoevskiy i Shtirner [Dostoevsky and Stirner]. *Golovko V.M. (ed.). Istochniki literaturnogo proizvedeniya* [The Sources of a Literary Work]. Stavropol, 1995, pp. 25–39. (In Russian).
7. Bulgakov S.N. Religiya chelovekoboziya u L. Feyerbakha [The Religion of “Chelovekoboziye” in L. Feuerbach]. *Bulgakov S.N. Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993, pp. 162–221. (In Russian).
8. Galounis M. Political Nihilism in “Crime and Punishment”. *XV Simpozium Mezh-*



*dunarodnogo obshchestva Dostoevskogo “Dostoevskiy i zhurnalizm”*: tezisy докладов [The XV Symposium of the International Dostoevsky Society “Dostoevsky and Journalism”: Notes of Reports]. Moscow, 2013, p. 34. (In English).

9. (a) Kibal’nik S.A. Dostoevskiy i Maks Shtirner: (O filosofskikh istokakh antiindividualizma i antiratsionalizma pisatelya) [Dostoevsky and Max Stirner: On the Philosophical Sources of the Writer’s Antiindividualism and Antirationalism]. *Dostoevskiy i sovremennost’: materialy 26 Mezhdunarodnykh Starorusskikh chteniy 2011 goda*. [Dostoevsky and Contemporaneity: the Proceedings of the XVI International Readings of 2011] Velikiy Novgorod, 2012, pp. 172–179. (In Russian).

10. Kibal’nik S.A. Idei anarkhizma u “sovremennykh pozitivistov” iz romana Dostoevskogo “Idiot” [The Ideas of Anarchism in “Contemporary Positivists” from Dostoevsky’s novel “The Idiot”]. *Ostrova lyubvi BorFed: sbornik v chest’ 90-letiya Borisa Fedorovicha Egorova* [The Islands of Love of BorFed: Collection in Memoriam of the 90<sup>th</sup> Anniversary of B.F. Yegorov]. Saint-Petersburg, 2016, pp. 414–419. (In Russian).

11. Novoselov V.I., Ulanovskaya B.Yu. “Rusifitsirovannyi” Shtirner v romane “Unizhennye i oskorblennye” [The Russified Stirner in the novel “Humiliated and Insulted”]. *Dostoevskiy i Germaniya. Mezhdunarodnoe znachenie tvorchestva Dostoevskogo (11 Simpozium Mezhdunarodnogo obshchestva Dostoevskogo) [Tezisy]* [The International Significance of Dostoevsky’s Works (The XI Symposium of the International Dostoevsky Society). Proceedings.]. Baden-Baden, 2001, pp. 16–17. (In Russian).

12. Shimizu Takayoshi. Dostoevsky and Max Stirner. *Dostoeskij: Mente filosofica e sguardo di scrittore. Dostoevsky: Philosophical Mind, Writer’s Eye. Dostoevskiy: Filosofskoe myshlenie, vzglyad pisatelya*: Abstracts, in M. Venditti’s translation. Napoli, 2010, p. 102. (In English).

13. Smirnov I.P. Otchuzhdenie-v-otchuzhdenii. “Zapiski iz Mertvogo doma” v kontekste evropeyskoy filosofii 1840-kh gg. [Estrangement-within-Estrangement: “The House of The Dead” within the Context of European Philosophy of the 1840s]. *Smirnov I.P. Tekstomakhiya. Kak literatura otzyvaetsya na filosofiyu* [Tekstomakhiya. How Literature Responds to Philosophy]. Saint-Petersburg, 2010, pp. 73–96. (In Russian).

14. Khomyakov A.S. Po povodu Gumbol’ta [With Regard to Humboldt]. *Khomyakov A.S. (author), Aksakov I.S. (ed.). Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 1. Moscow, 1861, pp. 143–174. (In Russian).

##### (Monographs)

15. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Moscow, 1963. (In Russian).
16. Belopol’skiy V.N. *Dostoevskiy i drugie. Stat’i o russkoy literature* [Dostoevsky and Others. Articles on Russian Literature]. Rostov-on-Don, 2010. (In Russian).
17. Carroll J. Break-out from the Crystal Palace: The anarcho-psychological critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky. London, 1974. (In English).
18. Gus M. *Idey i obrazy F.M. Dostoevskogo* [The Ideas and Characters of F.M. Dostoevsky]. Moscow, 1971. (In Russian).
19. Evlampiev I.I. *Filosofiya cheloveka v tvorchestve F. Dostoevskogo (ot rannikh proizvedeniy k “Brat’yam Karamazovym”)* [The Philosophy of Man in Dostoevsky’s Works: from Early works to “The Brothers Karamazov”]. Saint-Petersburg, 2012. (In Russian).
20. Kibal’nik S.A. *Problemy intertekstual’noy poetiki Dostoevskogo* [The Prob-



lems of Intertextual Poetics in Dostoevsky]. Saint-Petersburg, 2013. (In Russian).

21. Kirpotin V. *Dostoevskiy v shestidesyatye gody* [Dostoevsky in the Sixties]. Moscow, 1966. (In Russian).

22. Otverzhenyy N. *Shtirner i Dostoevskiy* [Stirner and Dostoevsky], with a foreword by A. Borovoy. Moscow, 1925. (In Russian).

23. Semak O. *Porazhenie Edinstvennogo* [The Failure of "The Ego and Its Own"]. Biysk, 2004. (In Russian).

24. Semevskiy A. *M.V. Butashevich-Petrashevskiy i petrashevtsy* [M.V. Butashevich-Petrashevskiy and "Petrashevtsy"]. Part 1. Moscow, 1922. (In Russian).

25. Shteynberg A.Z. *Sistemy svobody Dostoevskogo* [Dostoevsky's Systems of Freedom]. Berlin, 1923. (In Russian).

26. Stirner M. *Edinstvennyy i ego sobstvennost'* [The Ego and Its Own]. Kharkov, 1994. (In Russian).

27. Tusichishnyy A.P. *Ideynye istochniki obrazov Dostoevskogo* [The Ideological Sources of Dostoevsky's Characters]. Moscow, 2013. (In Russian).

**Кибальник Сергей Акимович**, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Санкт-Петербургский государственный университет.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН; профессор СПбГУ. Научные интересы: русская литература XIX–XX вв.

E-mail: s.kibalnik@spbu.ru

**Kibalnik Sergey A.**, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences; St. Petersburg University.

Doctor of Philology, Leading Researcher at IRLI (Pushkin House) RAS; Professor at SPbU. Research interests: history of Russian literature of the 19–20<sup>th</sup> cc.

E-mail: s.kibalnik@spbu.ru

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

**ПАРОДИИ В.П. БУРЕНИНА В ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ  
РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» И В СТАТЬЕ  
«ГОСПОДИН ЩЕДРИН, ИЛИ РАСКОЛ В НИГИЛИСТАХ»**

Работа выполнена при финансовой поддержке  
Российского научного фонда, проект № 18-18-00263

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00016

**Аннотация.** В статье анализируются три аллюзивные адреса, связывающие пародии В.П. Буренина с эпизодами в произведениях Ф.М. Достоевского. Первый из них объясняет генезис названия последнего произведения Кармазинова, героя романа «Бесы», восходящий к тексту сатирического стихотворения В.П. Буренина «Парижский альбом», опубликованного в 1863 г. в «Искре». В этой пародии, направленной на стихотворный цикл А.Н. Майкова, содержится реплика И.С. Тургенева, где знаменательно рифмуются «Мерси» и «Христос спаси». Во втором из описываемых эпизодов речь идет о пародии Буренина «Пирожница с берегов Рейна или Русский дворянин за границей (Тургеневская повесть)», опубликованной в феврале-марте 1872 г. в газете «Искра» под псевдонимом «Опасный соперник г. Тургенева». В этой повести описывается характер «русского жентильома», обладающего свойствами «лакея мысли». С этой пародией на «Вешние воды» Тургенева Достоевский познакомился в начале 1872 г., когда начал работу над 3 частью романа «Бесы». Третий описываемый в статье эпизод относится к повести Буренина «Из записок самоубийцы», где в пародийной форме воспроизводится мысль о молодом поколении, звучащая в статье Достоевского «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», написанной в период полемики между журналом братьев Достоевских «Время» и «Современником» («Свистком»). В памфлете Буренина с иронией говорится о словосочетании «засидели идею как мухи», которую Щедрин использует в одном из своих фельетонов (мартовском номере от 1864 г.), по мнению Достоевского, позаимствовав ее из статьи в журнале «Время».

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; В.П. Буренин; роман «Бесы»; статья «Господин Щедрин, или раскол в нигилистах»; повесть «Из записок самоубийцы» и «Пирожница с берегов Рейна»; творческая история; аллюзия; парафраз; интонация повествователя.

К.А. Barsht (Saint-Petersburg)

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

**V.P. Burenin's Parodies in the Creational History  
of "The Demons" by F. Dostoevsky and in the Article  
"Mr. Shchedrin, or the Schism in Nihilists"**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00016

**Abstract.** In this particular article three allusive addresses linking V.P. Burenin's



parodies with episodes in F.M. Dostoevsky's works are analyzed. The first of them explains the genesis of the name of Karmazinov's last work, *Merci*, in the novel "The Demons", dating back to the text of Burenin's satirical poem "Paris Album", published in 1863 in the "Iskra". In this parody, aimed at A.N. Maykov's poetic cycle, was depicted a direct speech by Ivan Turgenev with the significant rhyme: "mercy" and "Hristos spasy (Christ, save me)". The second of the studied episodes focuses on Burenin's parody novel "The Baker of Pies from the Banks of the Rhine, or A Russian Nobleman Abroad (Turgenev's novel)", published in February and March 1872 in the newspaper "Iskra" under the provocative nickname "Mr Turgenev's Dangerous Rival". This novella depicts the national character a "Russian gentleman" with the qualities of "footmans thinking." Dostoevsky encountered this parody of Turgenev's "Veshnie Vody" in early 1872, when he began working on the third part of the novel "The Demons". The next episode described in the article refers to Burenin's story "From The Suicide's Notes", where the idea of the younger generation is reproduced parodically which first appeared in Dostoevsky's article "Mr. Shchedrin, or the Schism in the Nihilists", written during the controversy between the Dostoyevsky brothers's journal "Time" and "Contemporary" ("Whistle"). The Burenin's pamphlet ironically refers to the phrase "idea, covered with flies" which, according to Dostoevsky, Shchedrin borrowed from his magazine "Vremya" for one of his satires (March of 1864).

**Key words:** F.M. Dostoyevsky; V.P. Burenin; "The Demons"; "Mr. Shchedrin, or the Schism in Nihilists"; "From The Suicide's Notes" and "The Baker of Pies from the Banks of the Rhine" by Burenin; creative history; allusion; paraphrase; narrator's intonation.

## 1

Достоевский рассматривал свой роман «Бесы» как гражданский акт сопротивления социалистической революции, надвигавшейся, как это ему было очевидно, на Россию. Особенно опасными ему представлялись не только молодые соотечественники, отравленные коммунистической идеологией – «нигилисты», но и известные писатели, «властители умов», заигрывающие с радикальными элементами и «интернационалкой». Первым в этом ряду был И.С. Тургенев, и совсем не случайно, создавая на него пародию в романе «Бесы», Достоевский дает ему имя «Кармазинов», от французского слова «cramoisi» (багровый) [Никольский 1921, 64]. В «Бесах» обнаруживается множество аллюзий на произведения Тургенева – «Дым», «Призраки», «Довольно», «По поводу „Отцов и детей“», «Казнь Тропмана», отмеченные в литературе о писателе [Достоевский 1972–1990, XXX (2), 352–354]. Но можно добавить к этому ряду еще одну.

На описанном в романе «Бесы» литературном вечере («празднике») основным событием должно было стать чтение «великим писателем» Кармазиновым его произведения, предполагаемого шедевра под названием «*Merci*»: «он прочтет у нас свою последнюю вещь, еще никому не известную. Он бросает перо и более писать не будет; эта последняя статья есть его прощание с публикой» [Достоевский 1972–1990, X, 236]. Это произведение «великого писателя» упоминается в романе Достоевского и далее



[Достоевский 1972–1990, X, 250, 356–357]. Можно высказать предположение, что название кармазиновского шедевра сформировалось не без влияния сатирического стихотворения В.П. Буренина из цикла «Парижский альбом», опубликованного в 1863 г. в «Искре» под псевдонимом «Владимир Монументов» [Искра 1863], в роли пародии на цикл стихотворений А.Н. Майкова «Неаполитанский альбом» [Майков 1862, 337–352]. Стихотворение высмеивает тематику произведений И.С. Тургенева как представителя литературного «бомонда», в текстах которого весьма характерным образом рифмуются «*Мерси*» и «Христос спаси»:

В русской церкви за обедней  
Весь beau monde наш собрался;  
Там Тургенева я встретил;  
Поболтали с полчаса.  
«Каково, Иван Сергеич,  
Поживаете?» – «*Merci*.  
Все пишу о нигилистах –  
Русь от них Христос спаси!» [Буренин 1987, 314]

Не вызывает сомнений, что Достоевский, в роли соредатора журналов «Время» и «Эпоха» внимательно изучавший современную периодику, был знаком с этим опусом Буренина, и вероятно именно в нем коренится название плода «изящнейшего беллетристического вдохновения» Кармазинова, упомянутого в романе «Бесы».

## 2

Возможно, что на формирование характерного типа «русского жентильома», готового к любой форме низкопоклонства перед Западной Европой, олицетворенного Кармазиновым в «Бесах», оказала влияние пародия В.П. Буренина «Пирожница берегов Рейна или Русский дворянин за границей (Тургеневская повесть)», опубликованная в феврале-марте 1872 г. в газете «Искра» под провокационным псевдонимом «Опасный соперник г. Тургенева» [Искра 1872]. В этом юмористическом опусе легко узнаются сюжет и стиль «Вешних вод», а в эпилоге содержатся прозрачные намеки на отношения Тургенева и Полины Виардо [Анненков 1999, 519–520]. В.П. Буренин, как провозвестник «цинического реализма» не находивший в литературе места для каких-либо лирических интонаций, считал «Вешние воды» образцом «пошлой глупости», в которых изображаются «шепот и робкое дыханье, взоры, ланиты и талии, берег реки и куст развесистый...» [Игнатова 2008, 14–18].

В течение 1871 г., переходя из номер в номер, роман «Бесы» печатался в журнале «Русский вестник» [Русский вестник 1871], однако после отказа редакции опубликовать главу «У Тихона», с конца 1871 – начала 1872 г. этот процесс был приостановлен, и почти половина текста романа осталась неопубликованной, да и все произведение оказалось под большим вопросом.



Об этом тяжелом конфликте с редакцией «Русского вестника» Достоевский написал Анне Григорьевне 4 января 1872 г. [Достоевский 1972–1990, ХХІХ (1), 223]. В течение двух месяцев после этого писатель переделывал главу, пытаясь угодить требованиям редакторов и добиться согласия на публикацию, но добавочная проблема заключалась в том, что М.Н. Катков требовал для принятия решения всей или почти всей третьей части романа. В марте-апреле выяснился категорический отказ «Русского вестника» от главы «У Тихона», и далее работа шла над заключительными главами второй части «Степана Трофимовича описали» и «Флибустьеры. Роковое утро», которые по первоначальному плану следовали за первой главой третьей части «У Тихона», а затем шли остальные главы третьей части романа. Публикация романа возобновилось лишь через год, в ноябре 1872 г. [Русский вестник 1872]. Главы «Праздник» и «Окончание праздника», с которых начинается третья часть романа, писались в мае-июле 1872 г., в подготовительных материалах к «Бесам» сохранились тезисы речи Степана Трофимовича [Достоевский 1972–1990, ІХ, 314–332, 342–413], эти главы были отправлены в издательство 19 июля 1872 г.

Возможно, дорабатывая начальные главы третьей части «Бесов», где содержится описание «Праздника», Достоевский познакомился с буренинской пародией на «Вешние воды» Тургенева, напечатанной, как указано выше, в начале 1872 г. в «Искре». В этом произведении Буренин создал описание характера «русского жантильома», лишенного минимальной способности к аналитическому размышлению, считающего любого западноевропейца человеком выше себя и всякого русского по всем возможным параметрам и во всех отношениях, а также испытывающего непреодолимое желание унижаться и раболепствовать перед ним. Есть основания полагать, что Достоевский с горячим одобрением принял эту пародию Буренина. Он и сам не раз писал в своих статьях об оторвавшихся от родной почвы русских баричах, представителях «Белой Арапии», праздно и без всякого смысла торчащих в Европе как «пережитке прежних времен»: «баричи (quelques gentilhommes qui se sont occupés de la litterature). Белая Арапия – барская затея. А с Белой Арапией все сказано, дальше некуда – в безвоздушное пространство. Это остатки прежнего либерализма, имевшего свой исторический склад, но совершенно отжившего и присутствующего еще в огромной массе отживших людей, ходячих трупов, свободных от земли, отставших и никуда не приставших, которые представляют из себя вялое, пошлое поколение наших шатающихся даром лишних людей» [Достоевский 1972–1990, ХХ, 187]; «gentilhomme russe et citoyen du monde прежде всего, тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться» [Достоевский 1972–1990, ХХІ, 8–9].

В сатирической повести Буренина описывается именно такого рода персонаж. Это двадцатидвухлетний дворянин, Хрисанф Девственников, оправдывающий свое нахождение в Германии насущной необходимостью постоянно лицезреть рыцарские замки. Заметим, что в его имени звучит скрытое обращение к Достоевскому – намек на героя «Бедных людей» Де-



вушкина, наивного и доброго мелкого служащего, основным свойством характера которого также была гипертрофированная мечтательность. Основное занятие Хрисанфа – лакейское услужение каждому встречному, а также эротико-мечтательные воужеления, над которыми смеются или которые используют в своих целях окружающие. Объекты его восхищения и поклонения – пожилой итальянец, которому, по его словам, маркиз Жильбер Лафайет подарил двух индюков (действие повести происходит в 1840 г., Лафайет умер в 1834 г., таким образом, речь идет об индюках-долгожителях), его дочь Кора, беспрерывно выпекающая пирожки с коровьим выменем, обладательница выдающегося бюста, от которого пылкий Хрисанф не может оторвать глаз, и ее младший брат, «златовласый младенец» Асканио, отличающийся волчьим аппетитом и большим нахальством. Повесть состоит из ряда нелепых ситуаций, которые раз за разом создает сам Хрисанф, основанных на его неуклюжих попытках подобострастно услужить им всем. А далее – еще и сапожнику, мужу Кору и множеству рожденных в этой семье детей, в то время как сама Кора не без успеха стремится побить рекорды Мессалины. «Европейцы» в повести Буренина несут чепуху, которую с благоговением выслушивает Девственников, самого его, с основаниями и без оснований, поминутно называют дураком, мотивируя это именно тем, что «все русские дураки», «русские ужасно глупы и у них все глупо, даже имена. Но зато у них просторная земля и есть мужики» [Буренин 1874, 271, 267–268 и др.]. Ему в прямом смысле плюют в лицо, отбирают денежные средства, заставляют рубить коровье вымя для пирожков, однако он продолжает находиться в благоговейном состоянии при мысли о том, что он в Европе, и посему его поминутно охватывает «неизъяснимый восторг» [Буренин 1874, 283]. Контрапунктом тональности описанных ситуаций является презрительно-брезгливая интонация повествователя повести, со всей очевидностью содрогающегося от отвращения ко всему тому, что он описывает.

Жанровая специфика повести говорит о том, что такова же была и позиция конкретного автора этого произведения. Несмотря на былую жесткую полемику с журналами братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», в своем отвращении к раболепствующему «жантильому» Буренин максимально сближается с почвеннической позицией Достоевского, одним из главных пунктов которой было отрицание необходимости слепого копирования всего «европейского», и, тем более – отрицание априорной униженной позиции перед ценностями западноевропейской цивилизации. В 1860-е гг. Бурениным было высказано немало критических замечаний в адрес этой историософской доктрины Достоевского, однако, возможно неожиданно для них обоих, позиции двух писателей сошлись в 1870-е гг. И Достоевский, который самым внимательным образом следил за творчеством Буренина, не мог этого не заметить и не оценить по достоинству. Вероятно, описанный Бурениным апофеоз лакейского преклонения перед всем «западноевропейским» запал ему в душу, и работая над романом «Бесы», он сделал ряд записей, которые вполне могли бы послужить комментарием к



повести Буренина.

Перед романом «Бесы» Достоевский продумывал повесть «Картузов», герой которой типологически близок к Мышкину из только что написанного романа «Идиот», он так же «наивен» и «целомудрен», однако в отличие от достаточно красноречивого и яркого собеседника Мышкина, «молчалив, сух», «не умеет говорить», а если говорит, то краткими предложениями, почти афоризмами, как указывает писатель: «вдруг изрекает мысли»; этот персонаж писателя, согласно замыслу Достоевского, «выражается резко о лакействе, краснеет, молчит» [Достоевский 1972–1990, XI, 42]. Далее, создавая для «Бесов» характер честного нигилиста, имевшего на этой стадии работы над романом рабочий псевдоним «Студент», Достоевский, вероятно, вспоминал характер Буренина, подчеркивая отвращение своего персонажа ко лжи и лицемерию: «вдруг под конец обеда, по поводу манер, говорит, что наш дворянин за границей лакей (костюм, рабство, обязанность говорить о чужом интересе и не иметь своего ни лица, ни интереса)» [Достоевский 1972–1990, XI, 71]. Как бы поясняя эту выходку своего героя, Достоевский записывает: «Европейничание первым делом несет с собою лень, ничегонеделание, снимает обязанности и заботы, отнимая инициативу и предлагая копировку, тупость и лакейство мысли. Труд переплетчика легче, чем сочинителя. Оно и соблазнительно. Сами не знают, чему поклонились» [Достоевский 1972–1990, XI, 137].

Более развернутая формулировка той же мысли появляется через несколько страниц его рабочей тетради: «NB. Западничество есть лакейство, лакейство мысли. <...> “Вест(ник) Европы” сердится на Пушкина за старинную эпиграмму. Судорожная ненависть к России. Если случится факт к хвале русскому народу, то их уже коробит. <...> начинается старание унижить факт, измельчить его до ничтожности, напомнить о всех недостатках. Наш либерал прежде всего лакей и только и смотрит, как бы кому сапоги вычистить» [Достоевский 1972–1990, XI, 169]. То, что Достоевский вспоминал здесь Буренина (более ранние его произведения), подтверждается другой записью, фиксирующей диалог между Картузовым и генералом: «Картузов: “Ваше превосходительство, Россия есть игра природы”. Губ<ернатор>: “Игра природы?” Картузов: “Россия есть недоразумение, огромное недоразумение. Значит, игра природы, а не ума”. Губ<ернатор>: “Да вы философ?” Картузов: “Цинической секты, в<аше> пр<е> восходит<ельство>”» [Достоевский 1972–1990, XI, 280]. Здесь звучит очевидный намек на Буренина, вспомним, что своим основным достижением в литературе Буренин считал разработку и внедрение методологии и практики «цинического реализма», нового художественного метода, идущего на смену обветшалым, по его мнению, моделям, представленным Тургеневым, Толстым и другими писателями «золотого века» русской литературы. Он писал: «я чувствую, что искусство в его современном направлении должно стремиться к циническому реализму, что это стремление есть новый шаг от реализма эстетического, господствовавшего до сих пор и уже совершившего свои круг» [Санкт-Петербургские Ведомости

1872, 1], [Игнатова 2010, 139].

Эти наброски обрели свой окончательный вид в сцене беседы повествователя с Шатовым, героем романа «Бесы», в полной мере воплощающим в своем характере и мировоззрении идеалы «почвенничества»:

«Люди из бумажки; от лакейства мысли всё это, – спокойно заметил Шатов, присев в углу на стуле и упершись обеими ладонями в колени. – Ненависть тоже тут есть, – произнес он, помолчав с минуту, – они первые были бы страшно несчастливы, если бы Россия как-нибудь вдруг перестроилась, хотя бы даже на их лад, и как-нибудь вдруг стала безмерно богата и счастлива. Некого было бы им тогда ненавидеть, не на кого плевать, не над чем издеваться! Тут одна только животная, бесконечная ненависть к России, в организм въевшаяся... <...> Наш русский либерал прежде всего лакей и только и смотрит, как бы кому-нибудь сапоги вычистить. – Какие сапоги? Что за аллегория? – Какая тут аллегория!» [Достоевский 1972–1990, X, 110–111].

В разговоре с женой Шатов выражается еще более резко, сравнивая французских революционеров с завистливыми обывателями и утверждая, что окончательно идеологически отказался от противников «живой жизни; устарелых либералишек, боящихся собственной независимости; лакеев мысли, врагов личности и свободы, дряхлых проповедников мертвечины и тухлятины! Что у них: старчество, золотая середина, самая мещанская, подлая бездарность, завистливое равенство, равенство без собственного достоинства, равенство, как сознает его лакей или как сознавал француз девяносто третьего года...» [Достоевский 1972–1990, X, 442]. Согласно мысли Шатова, а также и его автора, Достоевского, в основе будущего России лежит не идея «завистливого равенства», но братской любви и полноценного развития личности каждого, при которых о «равенстве» и речи нет, т.к. люди неравны по определению; эту идею он проповедовал затем в «Братях Карамазовых» и своей «Пушкинской речи».

### 3

Творческий диалог двух писателей продолжался и в 1874 г., когда была написана повесть Буренина «Из записок самоубийцы». На этот раз предметом шуток со стороны критика стали некоторые детали статьи Достоевского «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» [Достоевский 1972–1990, XX, 102–120], написанной в период бурной полемики между журналом братьев Достоевских «Время» и «Современником» («Свистком»). В статье Достоевского фигурирует литератор Щедродаров, за этим именем легко просматриваются имя ведущего автора и идеолога журнала в 1863–1864 гг. М.Е. Щедрина, публиковавшего из номера в номер «Современника» свой обзор «Наша общественная жизнь». В памфлете Достоевского говорилось о словосочетании «засидели идею как мухи», по мнению писателя, в одном из своих фельетонов (мартовском от 1864 г. [Современник 1864, 27–62]) М.Е. Салтыков-Щедрин позаимствовал метафору из статьи Достоевского в журнале «Время».





В этом эссе Щедрина речь шла о двух главных опасностях, стоящих на пути развития русского общества: тесно спаянных с государственной машиной «мальчишках» и противостоящих ей радикалах – негодных «мальчишках» («нигилистах»), которые, каждый по своему, уничтожают страну, своей деятельностью останавливая «развитие действительно живых сил общества <...> на тех битых колеях, из которых оно давно рвется выбиться», приводят историческую ситуацию к «мрачным последствиям» [Салтыков-Щедрин 1968, 294]. Щедрин сокрушается, что эта «молодежь» вовсе не «общественные деятели», а «мразь», которая много хуже, чем даже «старые драбанты» [Салтыков-Щедрин 1968, 248]. Достоевский в своей статье цитирует этот выпуск «Нашей общественной жизни»: «Но без сомнения всего более способствуют заблуждению публики некоторые вислоухие и юродствующие, которые с ухарскою развязностью прикомандировывают себя к делу, делаемому молодым поколением... Одним своим участием они делают неузнаваемым всякое дело, до которого прикасаются, подобно тому, как мухи летом в одну минуту засиживают какую угодно вещь, хотя бы самую драгоценную... Нет мысли, которой наши вислоухие не обеславили бы, нет дела, которого они не засидели бы» [Достоевский 1972–1990, XX, 114], [Щедрин 1863, 175–202], [Салтыков-Щедрин 1968, 321–322, 325].

Согласно его мнению, здесь содержится повторение мыслей, которые ранее звучали в его журнале: «"Время" тогда только о плутах говорило и справедливо: ведь либерализмом и прогрессивном они все равно что торговали у нас в последнее время. Я же об вислоухих упомянул. Из этих хоть есть честные, да все перепортили» [Достоевский 1972–1990, XX, 114–115]. Достоевский имеет в виду «Объявление о подписке на журнал "Время"» на 1863 г. [«Время»... 1862, 1–12]: «Но мы ненавидим пустых, безмозглых крикунов, позорящих всё, до чего они ни дотронутся, марающих иную чистую, честную идею дже одним тем, что они в ней участвуют; свистунов, свистящих из хлеба и только для того, чтоб свистать; выезжающих верхом на чужой, украденной фразе, как верхом на палочке, и подхлестывающих себя маленьким кнутиком рутинного либерализма. Убеждения этих господ им ничего не стоят. Не страданием достаются им убеждения. Они их тотчас же и продадут за что купили. Они всегда со стороны тех, кто сильнее. Тут одни слова, слова и слова, а нам довольно слов; пора уж и синицу в руки» [Достоевский 1972–1990, XX, 211].

Отсюда делается вывод, что «Современник», конфликтующий с «Временем» по идеологическим соображениям, на самом деле повторяет идеи, высказанные в этом же журнале. В черновике статьи «Господин Щедрин», отвечая на мартовский выпуск его «Нашей общественной жизни», Достоевский подчеркивает: «В статью ответ "Современнику"». Все это было чрезвычайно комично: сначала уничтожался Тургенев (из угожд<ения> "С<овременни>ку") за то, что он художник, и вдруг выдумывают про г-д Зайцева и Писарева, что они засидели идею, как мухи, – за то же самое, за их антихудожественность. Все это комично» [Достоевский 1972–1990,



XX, 195]. В окончательном тексте статьи Достоевского «Щедродаров» получает упрек в том, что он позаимствовал этот оборот из журнала «Время»: «откуда, откуда у вас теперь могли завестись свои мысли? Вы взяли их из «Времени»!» [Достоевский 1972–1990, XX, 113]. Отвечая на это, тот соглашается с тем, что «сошелся мыслями» с журналом «Время», и указывает на особенно удавшийся ему оборот: «У меня тут есть: "засидели идею, как мухи". Это прекрасное словечко, и жаль, что вы его не понимаете!» [Достоевский 1972–1990, XX, 114].

Работая над своей повестью «Из записок самоубийцы», В.П. Буренин, вероятно, вспомнил этот диалог о «реформаторах», «засидевших идею как мухи», который проходил между Достоевским и Щедриным в 1862–1864-е гг. В его сатирической повести появляется персонаж по имени Пахомов, который на заседании домашнего литературного кружка зачитывает фрагмент из выдающегося, по его мнению, сочинения известного литератора, обладателя «неистойвой гениальности» Асклепидота Амфилоховича, одновременно позиционируя себя в роли «вестовщика произведений этого гения, еще неизвестных миру». Далее он с торжеством читает опус, «усердно оттеняя необычайный, поражающий юмор писавшего». В прочитанном им отрывке говорилось «о каких-то идеях, которые стремятся "пакостить, засидеть" какие-то "консервативные мухи" и потом внезапно Россия сравнивалась игриво с какой-то неудобноназываемой деталью человеческого тела. Это сравнение окончательно всех восхитило. В особенности восхищался Пискленков: он засунул два пальца за борт сюртука, важно выпятил грудь, сжал брови и произнес, будто говорил в заседании суда, следующую тираду: – Я признаю несомненное, громадное значение за сатирой Асклепидота Амфилоховича. Какая глубина! Какая сатирическая сила! Какая неистощимость и разнообразие в приемах! Я нахожу, что он идет гораздо далее Гоголя». К этой оценке тут же присоединяется «мозольный оператор», указывая, что ежемесячные выпуски «Пустопорожнего радикала», в котором печатаются тексты гениального сатирика, говорят не только о его таланте, но и большой работоспособности: «И заметьте, какая плодовитость у Асклепидота Амфилоховича: каждый месяц, каждый месяц, так и качает в "Пустопорожнем". Удивительный талант!» [Буренин 1874, 83–87].

Говоря о том, что пресловутый «талантливый сатирик» идет «дальше Гоголя», Буренин, вероятно, имел в виду известную полемику о Достоевском в период его литературного дебюта (1846 г.): повторяет ли он Гоголя в своем романе «Бедные люди», или «идет дальше». О Достоевском как «новом Гоголе» в 1840-е гг. говорили В.Г. Белинский, Н.А. Некрасов, Д.В. Григорович и др. [Баршт 2015, 385–390]. Что же касается ежемесячного издания, которое неутомимо «качает» в общество либеральные идеи, возможно, Буренин имел в виду журнал «Гражданин» Достоевского, где в с января 1873 по апрель 1874 г. печатался его «Дневник писателя». Возможен также намек на М.Е. Салтыкова-Щедрина в его «Нашей общественной жизни», ежемесячно появлявшейся в очередных номерах «Совре-



менника». Аллюзивный план обнаруживает и сравнение России с «неудобоназываемой деталью человеческого тела».

Возможно, это намек на сатирическую статью Достоевского «Щекотливый вопрос. Статья со свистом, с превращениями и переодеваниями», в которой в пародийном духе изображается нечто вроде заседания английского клуба, где докладчик оспаривает обвинение в том, что он «развратил общество и особенно юную часть его», что он «возбуждал, и проч., и проч.»: «Обхожу на время вопрос о возбуждении общества и займусь его «юною частью» <...> Точно никто не знает эту юную часть, точно никто сам из них не был юным и не помнит, как развивается юношество, особенно на нашей почве!» [Достоевский 1972–1990, XX, 39]. Возникает двойная аллюзия: словосочетанием «юная часть» Достоевский иронизирует над «мальчиками» и «мальчишками» М.Е. Салтыкова-Щедрина; Буренин, в свою очередь, создает пародирующую Достоевского формулировку в классическом бурлескном стиле, смешивающим «высокое» и «низкое».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П.В. Письмо И.С. Тургеневу от 30 марта (11 апреля) 1872 г. // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. XI. М., 1999. С. 519–520.
2. Баршт К.А. Литературный дебют Ф.М. Достоевского: творческая история романа «Бедные люди» // Достоевский Ф.М. Бедные люди. М., 2015. (Литературные памятники). С. 385–390.
3. Буренин В.П. Из записок самоубийцы // Буренин В.П. Очерки и пародии. СПб., 1874. С. 83–87.
4. Буренин В.П. Парижский альбом (посвящается А.Н. Майкову) // Поэты «Искры». Т. 2. Л., 1987. С. 395–397.
5. Буренин В.П. Пирожница с берегов Рейна // Буренин В.П. Очерки и пародии. СПб., 1874. С. 259–299.
6. «Время» журнал литературный и политический, издаваемый М. Достоевским // Время. 1862. № 9. Сентябрь. С. 1–12.
7. Достоевский Ф.М. Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах // Эпоха. 1864. № 5. С. 274–294.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
9. Игнатова И.Б. Литературно-критическая деятельность В.П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2010.
10. Искра. 1863. № 4.
11. Искра. 1872. 13 февраля – 5 марта. № 7–9.
12. Майков А. Неаполитанский альбом. XXXII стихотворения // Отечественные записки. 1862. № 12. С. 337–352.
13. Никольский Ю.А. Тургенев и Достоевский. (История одной вражды). София, 1921.
14. Русский вестник. 1871. № 1, 2, 4, 7, 9–11.
15. Русский вестник. 1872. № 11, 12.
16. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 6. М., 1968.
17. Санкт-Петербургские Ведомости. 1872. 12 августа.
18. Современник. 1864. № 3. С. 27–62.
29. [Щедрин М.Е.] Наша общественная жизнь // Современник. 1863. № 3.

С. 175–202.



#### REFERENCES

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Barsht K.A. Literaturnyy debyut F.M. Dostoevskogo: tvorcheskaya istoriya romana “Bednye lyudi” [F.M. Dostoevsky’s Literary Debut: The Creative History of the Novel “Poor People”]. *Dostoevskiy F.M. Bednye lyudi, Series: Literaturnye pamyatniki* [Poor People, Series: Literary Monuments]. Moscow, 2015, pp. 385–390. (In Russian).

##### (Monographs)

2. Nikol’skiy Yu.A. *Turgenev i Dostoevskiy. (Istoriya odnoy vrazhdy)* [Turgenev and Dostoevsky (The Story of One Antagonism)]. Sofia, 1921. (In Russian).

##### (Thesis and Thesis Abstracts)

3. Ignatova I. B. *Literaturno-kriticheskaya deyatel’nost’ V.P. Burenina: genezis, evolyutsiya, kriticheskiy metod* [The Literary-Critical Activity of V.P. Burenin: Genesis, Evolution, Critical Method]. PhD Thesis. Moscow, 2010. (In Russian).

**Баршт Константин Абрекович**, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник. Области научных интересов: история русской литературы XIX и XX вв., поэтика, нарратология, невербальные языки в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin\_barsht@pushdom.ru

**Barsht Konstantin A.**, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher. Research interests: history of Russian literature of the 19–20 cc., poetics, narratology, non-verbal languages in writer’s manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin\_barsht@pushdom.ru

А.Е. Бочкарев (Нижний Новгород)  
ORCID ID: 0000-0002-9650-8604

**О ТЕКСТООБРАЗУЮЩЕМ ПОТЕНЦИАЛЕ  
ПАРЕМИЧЕСКОГО ОБОРОТА *ТЕСТО ТОПОРОМ НЕ РАЗРУБИШЬ*  
В РАССКАЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛЯ»**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00017

**Аннотация.** Статья посвящена изучению паремического оборота *тесто топором не разрубишь* как своего рода инвариантной программы с мощным текстообразующим потенциалом, разворачиваемым в рассказе Н.С. Лескова «Железная воля» путем последовательной экспликации образов железа и теста как символических аналогов наиболее примечательных свойств национального характера – немецкой воли и русского безволия. Особую значимость приобретают в этой связи противопоставленные железу образы теста, в том числе пирог с морковью и поедаемые на поминках Сафроньча блины, которыми подавился и от которых принял смерть человек железной воли Гуго Карлович Пекторалис. В символическом истолковании это больше чем просто изделия из теста; раскрыть их содержание можно только в контексте указанной паремии в рамках установленной по случаю серийной аналогии вида *немец : русский :: воля : безволие :: железо : тесто*. Разумеется, в специальном смысле такая аналогия, как и прогнозируемый на ее основе исход противостояния, не имеет силы, но этого, в сущности, и не требуется. Аргументом в пользу превосходства русского безволия-теста над немецкой волей-железом становится, как это ни парадоксально, как бы невзначай подчеркнутая паремией способность сырого теста противостоять топору, а убедительным иллюстративным примером (exemplum) в статусе прецедента – рассказанная за чаем «достоверная» история про Гуго Карловича Пекторалиса. Включенный в рассказ формульный оборот функционирует, таким образом, и как своего рода «текст в тексте», и как возможная его сумма, итог, резюме.

**Ключевые слова:** интерпретация; интерпретант; текст в тексте; паремия номинация прогнозирование.

А.Е. Bochkarev (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0002-9650-8604

**A Paremic Locution ‘One Cannot Cut the Dough With an Axe’ as a  
Narrative Program in Nikolai Leskov’s Story “An Iron Will”**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00017

**Abstract.** The article is devoted to exploring the paremic locution *one cannot cut the dough with an axe* as a rolled-up narrative program in Nikolai Leskov’s story “An Iron Will” (1876). In this way, different images of dough and iron become particularly important as soon as they begin to be perceived as symbolic analogues of some notable properties of national character: a German will (‘iron’) and a Russian lack of will (‘dough’). First of all, this is the pie with carrots as well as the pancakes that killed Hugo

Karlovich Pectoralis, “a man of iron will”, at Safronych’s funeral. One can disclose their content only within the context of the specified paremic locution in a serial analogy *German : Russian :: will : lack of will :: iron : dough*. Technically, there is no valid analogy between ‘iron’ and ‘will’, ‘dough’ and ‘lack of will’, as well as the resulting “stand-off” between a German will and a Russian lack of will, but in fact this is not necessary. No matter how paradoxically it may seem, but as an argument in favor of the Russian lack of will paroemia reveals the property of dough to resist to an ax; as an illustrative contribution to the status of a regrettable precedent, a “real” story, told over tea, about Hugo Karlovich Pectoralis choking to death while eating pancakes. Therefore, in Nikolai Leskov’s story the specified paremic locution operates as a sort of “text-in-the-text”, as well as its potential narrative program or its summary.

**Key words:** interpretation; interpretant; text-in-the-text; paroemia; nomination; forecasting.

В русской литературе, как и в русском речевом обиходе, немало суждений дидактического свойства, построенных по типу паремического оборота – пословицы, поговорки, речения. В таких минимальных по протяженности текстах, предельно простых для восприятия и усвоения, сокрыт, нередко в иносказательном виде, коллективный опыт в виде схемы общего, если не универсального характера, позволяющей ответить на главные вопросы в релевантном для человека контексте жизни [Паремиологические исследования 1984]. Достоверны или нет излагаемые в них представления о мире, себе и других в смысле объективном, заранее знать нельзя; зато можно утверждать безусловную их достоверность как данности коллективного сознания.

Такой функцией наделяются отчасти и некоторые формульные обороты в рассказе Н.С. Лескова «Железная воля» (1876): напр. *у немцев железная воля, а у нас ее нет; [немец] без расчета шагу не ступит; обещания даются по соображениям – и исполняются по обстоятельствам; где уже нам с вами за одним столом чай пить, когда мы по-вашему морщиться не умеем; тесто в массе топором не разрубишь; когда же у дам бывают другие виноватые, кроме мужей; бог не выдаст – свинья не съест; и сверчку щель нужна; сильный силою-то свою не хвалятся; береженого и бог бережет, всякий, кто беден, сам в этом виноват; величия так быстро возрастают и так скоро скатываются; грешно радоваться чужому несчастью; немец не собака – и немцу хлеб надо есть; люди русские с головы костисты, а снизу мясисты; Это не то что немецкая колбаса, ту всю можно сжевать, а от нас все что-нибудь останется; я костист и мясист, меня свинья не съест; волк тебя режь, как ты меня зарезал; все в жизни с пережежкой; от больших наук все волосы вылезли; потерять дух – все потерять; Бог захочет – и червя сохранит, Бог за русских всегда наказывает* и проч. Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: [Лесков 1979, 291–359].

Знание заключенных в них тривиальных смыслов выходит за рамки языковой компетенции, но не учитывать их в толковании нельзя хотя



бы по причине отводимой им роли в повествовании. Подобные обороты, как и свойственная произведениям Н.С. Лескова сказовость, служат своеобразной культурной маской. Такую маску нельзя, конечно же, смешивать с личностью или позицией автора как исторической, биографической или мировоззренческой величиной, а надлежит скорее изучать в качестве особого художественного приема по созданию словесного портрета рассказчика и героев. Больше в того, вступая в многомерные диалогические отношения с рассказываемой историей, включенные в текст формульные обороты функционируют в формально-структурном отношении как своего рода микротекст, «текст в тексте» (Ю.М. Лотман); и, следовательно, подлежат изучению еще и в плане смыслового преломления в тексте как своеобразная его сумма, итог, резюме.

Рассказ начинается с «обыкновенной и, признаться сказать, довольно скучной» дискуссии о немецкой воле и русском безволии с легко прогнозируемым исходом возможного противостояния: *...у немцев железная воля, а у нас ее нет – и <...> потому нам, слабовольным людям, с немцами опасно спорить – и едва ли можно справиться*. Исходные положения принимаются безоговорочно на веру как нечто не вызывающее сомнения, как аксиома разделенного опыта, не требующая доказательств, но вывод об исходе противостояния ставится неожиданно под сомнение разливающим чай Федором Афанасьевичем Вочневым в характерной для спора манере «возражения под видом согласия»: *ну они..., а мы...* [Булыгина, Шмелев 1997, 305–315]. Соглашаясь с утверждением о железной воле немцев как о чем-то действительно бесспорном (*ну, железные они, так и железные*), старик Вочнев неожиданно противопоставляет немецкому «железу» русское «тесто-безволие»: *...а мы тесто простое, мягкое, сырое, непропеченное тесто* [отсюда пропорция *немец : железо (топор) :: русский : тесто*, в которой первый термин так относится ко второму, как третий к четвертому].

Так задается принципиальная для понимания оппозиция *железо vs тесто*, по отношению которой расцениваются в символическом истолковании *немец* (в контексте «железо»), *русский* (в контексте «тесто»). Причем аргументом в пользу русского превосходства становится как бы случайно подмеченное свойство сырого теста (как символического аналога русского безволия) противостоять топору (как символическому аналогу немецкой воли): *Ну, а вы бы вспомнили, что и тесто в массе топором не разрубишь, а, пожалуй, еще и топор там потеряешь*.

Разумеется, в специальном смысле такая аналогия не имеет силы, но этого, в сущности, и не требуется. По правилам классической риторики для пушей убедительности требуется разве только какой-нибудь подходящий по случаю достоверный пример, пусть даже *какой-нибудь маленький случай* (ср. *как видел и как знаю*. О значении *exemplum* в системе доказательств см.: [Гуревич 1988, 149–189]), о том, *что бывает при встрече немецкого железа с русским тестом*. Таким примером становится рассказанная за чаем история про немца с железной волей – некоего Гуго Карловича Пек-



торалиса, приехавшего в Россию налаживать машины для паровой мельницы и лесопилни.

Неопределенное «немец» проясняется по мере знакомства.

Среди номинаций, применяемых в отношении главного действующего лица, фигурируют, в частности:

– интродуктивные (экзистенциальные) номинации: *немец*;  
– идентифицирующие номинации: *зовут его Гуго Пекторалис – иностранец – чужестранец*;

– дескриптивные номинации: *молодой человек лет от двадцати восьми до тридцати – роста немного выше среднего, худощав, брюнет, с серыми глазами и веселым, твердым выражением лица – человек в обыкновенной городской цилиндрической шляпе и широчайшем клеенчатом плаще, на пуговице которого у воротника висел на шнурке большой дождевой зонтик – гарусная красная вязаная фуфайка – серая куртка из халатного драпа с зеленою оторочкою*;

– функциональные номинации: *инженер – должен был привезти, поставить, пустить в ход [машины] и наблюдать за ними – самостоятельный хозяин своего собственного дела – открывает в городе фабрику*;

– реляционные номинации: *прибыл к нам из маленького городка Доберана, что лежит при озере Плау в Мекленбург-Шверине – выписан в Россию вместе с машинами – страстный любитель французской горчицы диафан – гнездо ос*;

– оценочные номинации: *платье совсем не такое, как нужно: оно не греет – знаток своего дела – имеет железную волю – пустился один в такой далекий путь, не зная ни наших дорог, ни наших порядков – не только не говорил, но и не понимал ни слова по-русски – трудностей никаких не боится – бедный путник – чудака – вот антик-то! – человек, который всегда точно исполняет то, что он обещал – чрезвычайно жив и словоохотлив – оригинал – опытный, сведущий и искусный инженер – много вещей сделал сам – бесконечно упрямый и настойчивый – настойчив и неуступчив в мелочах, как и в серьезном деле – безрассудно самонадеянный – учился русскому языку необыкновенно быстро и грамматично – учился он один, без помощи руководителя – раб чужого мнения – бедный Пекторалис – бедный стоик – бедный Гуго – хороший охотник – лгал не много – расчетлив и бережлив – не возобновлял себе платья – сам себе чистил сапоги – голубчик – молодец – батюшка – матишка – душа моя – разбойник – даже глядеть на него неприятно – дурак – твердый мужчина – истый немец – основательный знаток своего дела – делал все, за что принимался, чрезвычайно хорошо и добросовестно – удивительный человек – чертов немец – этакой немецкий черт! – нашего Чичикова пересилит – такой-сякой немец – ферфлюхтер (от нем. *Verflucht* «проклятие», «черт побери») – сошел с ума – вот дурак-то! – да, он дурак – ясно, что глуп – басурман – благодетель – упрямец – никакой серьезной репутации, кроме той шутовской, которую он приобрел у нас*



своею железною волею;

– метонимические номинации: *выпяченный подбородок — черный как деготь чай — французская горчица диафан — необыкновенный экипаж — кресло с пружинной подушкой — слепая лошадь Окрыса — мерзкая немецкая сигара — довольно простая записная книжка;*

– метафорические номинации: *блошиный пудель — занимался своею волею, как другие занимаются гимнастикой для развития силы — колесница мордовского бога — Пекторалис все пузырился, как лягушка, изображающая воля;*

– символические номинации: *железная воля — мордовский бог — черный прусский орел — лик из бронзы — немецкая колбаса — идти к своему перигею — в гамлетовском положении* и пр.

Характеристика стороннего наблюдателя дополняется самоидентификацией. По собственному определению, Гуго Карлович Пекторалис – человек слова: *...человек, который всегда точно исполняет то, что он обещал; я сдержал свое слово;* обладает железной волей: *...я все могу выносить, потому что у меня железная воля! Да, у меня железная воля; и у моего отца, и у моего деда была железная воля, – и у меня тоже железная воля;* идет к намеченной цели: *Быть господином себе и тогда стать господином для других – вот что должно, чего я хочу и что я буду преследовать;* сам себе хозяин: *Я теперь сам хозяин и могу иметь семейство, я буду все иметь;* без грехов: *Никаких грешков у меня не было, нет и не может быть таких грешков;* уверен в себе: *я всюду поспею и все получу в свое время.*

На выбор номинации влияют самые разные причины и обстоятельства. Но, даже признав, что в приложении к объекту применимы разные свойства и что разноречивые номинации зависят непосредственно от переменной прагматической ситуации и субъективных взглядов говорящих, нельзя не задаться вопросом, остается ли объект тождественным самому себе в таком многообразии номинаций. Очевидно, нет. Во всяком случае, в представлении разных субъектов.

Особо примечательна в этой связи вариативность избираемых в рассказе номинаций. В калейдоскопе чередующихся номинаций одного и того же человека именуют, судя по приведенным примерам, и *немцем*, и *Гуго*, и *Гуго Карловичем*, и *Пекторалисом*, и *Гуго Карловичем Пекторалисом*, а затем представляют посредством фиксированных описаний как *молодого человека*, *бедного путника*, *сведущего и искусного инженера*, *знатока своего дела*, *оригинала*, *мордовского бога*, *чудака*, *страстного любителя французской горчицы диафан*, *ферфлюхтера*, *дурака*. Если знать, что *немец*, *Гуго Карлович*, *Пекторалис*, *инженер*, *чудак*, *бедный путник*, *знаток своего дела*, *страстный любитель французской горчицы диафан*, *оригинал*, *мордовский бог*, *ферфлюхтер* и *дурак* суть имена того же человека и что приписываемые свойства ему действительно присущи, кореферентные имена можно тогда подставлять *salva veritate* по закону взаимозаменяемости: *eadem sunt, quae sibi mutuo substitui possunt salva veritate* [Крипке

1982, 364–366].

Не вдаваясь в рассуждения, чем имя отличается от предикатных дескрипций, заметим пока, что *Пекторалис*, *бедный путник*, *инженер*, *знаток своего дела*, *мордовский бог*, *оригинал*, *чудак*, *дурак* и в самом деле тождественны по (референтному) значению, поскольку соотносятся с тем же самым индивидуальным объектом, но различны по смыслу: в одном случае это имя собственное, в других – дескрипции в виде приписываемых немцу свойств. [Дескрипции из *маленького городка Доберана*, *сведущий и искусный инженер*, *оригинал*, *чудак*, *знаток своего дела*, *мордовский бог*, пусть и выполняют идентифицирующую функцию наравне с именем собственным, имеют здесь статус семантических предикатов, поскольку обозначают свойства, по которым характеризуется в предикатной номинации субъект суждения.] При чем эвристически ценным становится не тождество по значению, а различие по смыслу [Фреге 2000, 230–246]. Ибо в зависимости от того, как определяется в суждении Гуго Карлович Пекторалис – как *немец родом из маленького городка Доберана*, как *бедный путник*, как *сведущий и искусный инженер*, как *знаток своего дела*, как *чудак*, как *мордовский бог*, как *оригинал*, как *страстный любитель французской горчицы диафан*, как *верный своему слову человек* или как *дурак*, меняется мнение об объекте, объект мнения, его выделение и спецификация. Ни о каком тождестве здесь не может быть и речи.

В номинациях, содержащих оценку, содержание номинации обусловлено напрямую оценкой, основание оценки – субъективными взглядами говорящих [Арутюнова 1998, 130–274]. Поэтому даже при совпадении общей положительной и/или отрицательной оценки частнооценочные предикаты варьируют. В оценке партнеров, как и принципалов компании, критерием оценочной квалификации служат подтвержденные Пекторалисом деловые качества, умение и сноровка: *...сведущий и искусный инженер*, *знаток своего дела*; в оценке рассказчика Вочнева – странный облик немца при первой встрече: *Батюшки мои, думаю себе: вот антик-то!*, намерение *произвести в России большие захваты*, твердость и настойчивость: *Благодаря его твердости и настойчивости дело, для которого он приехал, пошло превосходно*, расчетливость и бережливость: *Гуго если не был скуп, то был очень расчетлив и бережлив*, исполнительность: *...человек, который всегда точно исполняет то, что он обещал*, декларируемая Пекторалисом *железная воля*: *...приехал сюда нас удивлять*; в оценке мужиков – водруженное на передке старых дрожжек кресло с пружинным сиденьем: *Экипаж был мудрен и имел такой вид, что ездившего на нем Пекторалиса мужики прозвали «мордовским богом»*; в оценке конного заводчика Дмитрия Ерофеича – непоколебимая верность уговору не жаловаться и не ругаться: *Что это за чертов такой немец, ей-право, во всю мою жизнь со мной такая первая оказия: надул человека до бесчувствия, а он не ругается и не жалуется*; в оценке ближайшего окружения из числа колонистов – привезенная из Германии невеста Клара Павловна, левая сторона тела которой была гораздо массивнее правой: *И еще он ездил за*



нею в такую даль, в Германию; в оценке ущемленного в правах Сафроныча – доставленное ему и его семье неудобство: *...какое тут счастье, во всякий час всему семейству через чужой забор лазить*; в оценке приказного Жиги – непомерная гордость: *...и уловлен на гордости, а это и есть петля смертная*; в оценке исправника – инцидент с соскочившим с дрожек креслом: *Что это за дурак тут не к месту кресло поставил?*, нежелание Пекторалиса согласовать количество окон по фасаду в плане сочиняемого им нового дома: *Вообразите, Гуго-то как глуп, я говорю: я в деревне вот столько-то окон хочу прорубить, а он мне: «маштап не дозволит»*. <...> *Нет; так-таки его, дурака, и не переспорил*; в оценке всех знавших Пекторалиса людей – железная воля: *...его железная воля делала его притчею во языцех; Не дай бог этакой воли человеку, особенно нашему брату русскому, – задавит*.

Поскольку каждая из указанных частнооценочных характеристик расценивается на фоне другой, общая оценка Пекторалиса зависит в значительной степени от того, куда склонится чаша весов, какие возобладают в итоге свойства – деловые качества, твердость характера, выносливость, непреклонность, расчетливость, бережливость, исполнительность, верность слову, сила воли, гордость, глупость, чудачество или что-то другое. Решающим для вынесения окончательного приговора становится, безусловно, *железная воля*. И не только из-за наибольшей частотности упоминаний в рассказе (общим числом свыше шестидесяти употреблений), но и, что важнее, в силу отводимого данному свойству предназначения в повествовании. Ибо, напомним, рассказанная про Пекторалиса история призвана проиллюстрировать заявленный в начале рассказа постулат о действительной природе вещей – преимуществах русского безволия-теста над немецкой железной волей: *...а вы бы вспомнили, что и тесто в массе топором не разрубишь, а, пожалуй, еще и топор там потеряешь*.

Включенная в пространство текста паремия, пусть и выражается как бы случайно выбранным оборотом в свободно-диффузной его формулировке, обращена непосредственно к содержанию рассказа как своего рода инвариантная программа, разворачиваемая с разной степенью полноты во всех возможных своих реализациях. Особую значимость приобретают, как следствие, противопоставленные железу образы теста, прежде всего пирог с морковью, задуманный Марьей Матвеевной для приглашенного изгнать дьявола отца Флавиана, а также поедаемые на поминках Сафроныча блины, которыми как бы невзначай подавился и от которых принял смерть человек железной воли Гуго Карлович Пекторалис. В символическом истолковании это больше чем просто изделия из теста: «печеное изделие из тонко раскатанного теста с начинкой» и «тонкая лепешка из жидкого теста, испеченная на сковородке» (С.И. Ожегов), но еще и аллегорические образы русского превосходства, раскрыть содержание которых можно только в контексте указанной паремии в функции внутритекстового интерпретанта.

За отсутствием такого интерпретанта подводимые под печеные изде-



лия смыслы ограничиваются параметрами непосредственно данного ситуативного контекста с указанием обстоятельств, условий и вовлеченных в событие действующих лиц, в том числе:

– ожиданий отца Флавиана к водосвятию, хлопот Марфутки с тестом и постигшей из-за разбитой корчаги неудачи в случае с пирогом с морковью: *ср. как уберусь, так пирогов напеку — сейчас велю Марфутке пироги ставить — будь у меня пироги, я бы даже и до завтра этой мольбы не оставила — без пирогов, Марья Матвеевна, не делайте, без этого духовенству нельзя, отец же Флавиан сам как хлопок и всякое тесто любит — поставит пироги и пошлет Егорку к отцу Флавиану, чтобы завтра прямо от ранней обедни пожаловал с дьяконом Саввою к Марье Матвеевне на дому воду посвятить и дьявола выгнать, а потом мягкого пирожка откусать — только пусть мне пирожка два либо три с морковкою заципнут — пусть пекут пирожки — ночью вставать переваливать тесто — подходило в корчаге пирожное тесто — Егорка, весь с головы до ног обмазанный тестом — тесто, назначенное на пироги духовенству — в страшном горе по поводу происшествия с тестом*;

– поминок сгубленного вином Сафроныча [ср. предупреждение Жиги: *...блаженный ты отныне человек, если только в вине не потонешь*] и навязанного Пекторалису состязания с отцом Флавианом в случае с приготовленными по случаю блинами: *ср. он должен был прийти к нему на похороны есть блины — приду на его похороны блины есть, а до того весь мир узнает, что такое моя железная воля — он ко мне на похороны блины есть обещался — Накорми его тогда, жена, хорошенько блинками — прийти есть блины к нему на похороны — Пусть придет и блинков съест — он должен был прийти к нему на похороны есть блины — есть блины на его похоронном обеде — садитесь, блинов у нас много расчिनено — в его доме сидишь и его блины ешь; а своих у тебя нет, — и умрешь ты — не будет у тебя ни дна, ни покрывки, и нечем тебя будет помянуть — и вместе с тем вошел в него сатана, — он вошел в него вместе с блином, который подал ему дьякон Савва — На тебе блин и ешь да молчи — Да зачем его жевать, блин что хлопочек: сам лезет; ты вон гляди, как их отец Флавиан кушает, видишь? — Вот возьми его за краечки, обмокни хорошенько в сметанку, а потом сверни конвертиком, да как есть, цельный, толкни его языком и спусти вниз, в свое место — тебе, брат, больше отца Флавиана блинов не съест — Отец Флавиан спускал конвертиками один блин за другим, и горя ему не было; а Гуго то краснел, то бледнел и все-таки не мог с отцом Флавианом сравняться — Он все ел и ел до тех пор, пока вдруг сунулся вниз под стол и захрапел — А отец Флавиан перекрестился, вздохнул и, прошептал «с нами бог», подвинул к себе новую кучку горячих блинков*.

Исход противостояния предвосхищается репликой дьякона: *...ты в его доме сидишь и его блины ешь <...> и умрешь ты — не будет у тебя ни дна, ни покрывки, сопоставимой по прогностической силе с ранее высказанным пожеланием покойного: Пусть лучше он придет на мои поминки бли-*



ны есть да подавится; я еще не хочу, чтобы меня немец много пережил. Пусть переживет, да только немножечко. И звучат как предупреждение пророческие слова подьячего Жиги: *Ликуй <...> русская простота! Ныне я немца на такую пружину взял, что сатана скорее со своей цепи сорвется, чем он соскочит; ...погоди, он нами подавится, ...и ему на твоих поронах блин в горле комом станет.*

Так завершается предсказуемым образом *встреча немецкого железа с русским тестом.*

- Кого, мать, это хоронят?
- А другая отвечает: И-и, родная, и выходить не стоило: немца поволокли.
- Какого немца?
- А что блином-то вчера подавился.
- А хоронит-то его отец Флавиан?
- Он, родная, он, наш голубчик: отец Флавиан.
- Ну, так дай бог ему здоровья!

Подведем итоги.

Заклученный в паремии иносказательный смысл, функционируя в формально-структурном отношении в качестве инвариантной программы, раскрывается на привлекаемом по случаю примере путем экспликации образов железа и теста как символических аналогов особо примечательных свойств национального характера – немецкой воли (в контексте «железо») и русского безволия (в контексте «тесто»). Так паремия разворачивается до размеров рассказа, рассказ сводится в обратном порядке к паремии как своеобразной своей сумме, итогу, резюме. При этом, несмотря на, казалось бы, явное превосходство *немецкого железа* над *русским тестом*, исход заявленного противостояния предрешается априори заданным смыслом паремии: *тесто в массе топором не разрубишь.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Оценка в механизмах жизни и языка // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 130–274.
2. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Возражение под видом согласия // Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997. С. 305–315.
3. Гуревич А.Я. «Exempla» – литературный жанр и стиль мышления // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б.В. Раушенбах. М., 1988. С. 149–189.
4. Крипке С. Тождество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. Логика и лингвистика (проблемы референции). М., 1982. С. 340–376.
5. Лесков Н.С. Железная воля // Лесков Н.С. Избранные сочинения. М., 1979. С. 291–359.
6. Паремииологические исследования / сост. и ред. Г.Л. Пермякова. М., 1984.



7. Фреге Г. О смысле и значении // Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000. С. 230–246.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Arutyunova N.D. Otsenka v mekhanizmax zhizni i yazyka [Evaluation in the Mechanisms of Life and Language]. *Arutyunova N.D. Yazyk i mir cheloveka* [Language and Human World]. Moscow, 1998, pp. 130–274. (In Russian).
2. Bulygina T.V., Shmelev A.D. Vozrazhenie pod vidom soglasiya [Objection under the Guise of Consent]. *Bulygina T.V., Shmelev A.D. Yazykovaya kontseptualizatsiya mira (na materiale russkoy grammatiki)* [The Language Conceptualization of the World (a Case Study of Russian Grammar)]. Moscow, 1997, pp. 305–315. (In Russian).
3. Frege G. O smysle i znachenii [On Sense and Reference]. *Frege G. Logika i logicheskaya semantika* [Logic and Logical Semantics]. Moscow, 2000, pp. 230–246. (Translated from German to Russian).
4. Gurevich A. “Exempla” – literaturnyy zhanr i stil’ myshleniya [Exempla as a Literary Genre and Style of Thinking]. *Montazh. Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino* [Montage. Literature. Art. Theatre. Cinema]. Moscow, 1988, pp. 149–189. (In Russian).
5. Kripke S. Tozhdestvo i neobkhodimost’ [Identity and Necessity]. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike. Vol. 13. Logika i lingvistika (problemy referentsii)* [New Issues in Foreign Linguistics. Vol. 13. Logic and Linguistics (Problems of Reference)]. Moscow, 1982, pp. 364–366. (Translated from English to Russian).

### (Monographs)

6. Permyakov G.L. (ed.). *Paremiologicheskiye issledovaniya* [Paremiological Studies]. Moscow, 1984. (In Russian).

**Бочкарев Андрей Евгеньевич**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Доктор филологических наук, доктор Парижского университета Сорбонна (IV), профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ. Область научных интересов: семиотика языка, литературы и искусства, интерпретирующая семантика.

E-mail: bochkarev.andrey@mail.ru ; abotchkarev@hse.ru

**Bochkarev Andrey E.**, National Research University “Higher School of Economics”.

Doctor of Philology, PhD, Université de Paris – Sorbonne (IV), Professor at Literature and Intercultural Communication Department, HSE. Research interests: semiotics of language, literature and art, interpretative semantics.

E-mail: bochkarev.andrey@mail.ru ; abotchkarev@hse.ru



А.М. Вичкитова (Санкт-Петербург)  
ORCID ID: 0000-0003-1104-8133

**«...ДУХОВНО ИЗВЕРГНУТЬ ИЗ СЕБЯ КУЛЬТУРУ И ВНЕШНЕ  
ОТ НЕЕ ОСВОБОДИТЬСЯ»:**

*инвариант ухода в последних рассказах Толстого*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00018

**Аннотация.** В статье рассматривается поэтика поздних рассказов Л.Н. Толстого. Рассказы 1900-х гг. условно объединяются в тематическое единство инвариантной ситуацией ухода. Герои пытаются оказаться вне общества, которое провоцирует деградацию человеческой души. Логика ухода требует пункта назначения, но герои Толстого остаются на уровне сюжета в «пороговом» состоянии. Такое лиминальное положение героя требует оригинального решения на уровне поэтики. То, каким образом Толстой решает эту эстетическую задачу, и есть предмет рассмотрения данной статьи. Традиционно тема ухода у Толстого понимается как путь героя к духовному просветлению: исследователи ищут в художественном тексте отражение личной философии писателя. Однако мы обращаем внимание на то, что герои поздних толстовских текстов не достигают «просветления», находя свою цель в переходном состоянии. Новшеством работы является привлечение для рассмотрения текстов Толстого антропологической теории обряда перехода, применявшейся ранее литературоведами к творчеству других авторов. В статье приводится анализ двух рассказов. Логика выбора материала следующая: от более «мягкого» ухода из общества («После бала») к резкому разрыву с ним («Посмертные записки старца Федора Кузьмича»). Мы пришли к выводу, что особенности художественного нарратива дают писателю возможность воплотить в литературном тексте идею безвозвратного порывания с обществом, которая, в сущности, является утопией. Это происходит потому, что толстовская идея ухода изначально органична художественному нарративу, имеющему в основе переходный обряд.

**Ключевые слова:** поздний Толстой; поэтика малой прозы Толстого; лиминальность; русская литература в 1900-е гг.; уход как акция в литературе.

A.M. Vichkitova (Saint-Petersburg)  
ORCID ID: 0000-0003-1104-8133

**“...To be extracted from the culture by means of spirit and to get rid of it externally”: An Invariant of Departure in L. Tolstoy’s Last Short Stories**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00018

**Abstract.** The article deals with the poetics of L. Tolstoy’s last short stories. The short stories of 1900-s can be conditionally combined into a thematic unity due to the invariant situation of departure. Tolstoy’s principal characters try to be outside of the society which provokes degradation of human soul. Although the logic of departure requires the destination, however, narratively Tolstoy’s characters remain at the level of the so-called “threshold” stage. At the level of poetics this requires an original solution.

Tolstoy’s solution to this aesthetic problem is the subject of this article. Traditionally, the topic of departure in Tolstoy’s works is seen as the hero’s path to spiritual enlightenment: researchers try to find a reflection of the writer’s philosophy in his literary texts. In the article we have rejected this approach, paying our attention to the fact that the heroes of Tolstoy’s short stories do not attain that “enlightenment”, because they find their goal in the process of transition. The novelty of the article is an attempt to use the anthropological theory of the rite of passage for the consideration of Tolstoy’s texts. The theory was previously applied by literary scholars to the works of other authors. The article provides a detailed analysis of two Tolstoy’s stories in this perspective. Our choice of the works according was determined by the following logic: from “milder” withdrawal from society (“After the Ball”) to an abrupt break with it (“The Posthumous Papers of the Elder Fyodor Kuzmich”). Finally, we came to the conclusion that the features of the fiction narrative provides the writer with the opportunity to embody in the literary text the idea of irretrievable disconnection with the society, which, in fact, is a utopia. It is possible because Tolstoy’s idea of departure is initially an organic artistic narrative based on the transitional rite.

**Key words:** the late works by Tolstoy; poetics of Tolstoy’s short stories; liminality; Russian literature in the 1900s; departure as an action in literature.

Исследователи не раз отмечали, что толстовский герой, вступая в конфликт с внешним миром, должен выбирать: смириться с ним или отвергнуть его. Данное замечание важно для понимания темы ухода в поздней прозе писателя. Действительно, мечущиеся толстовские герои часто или принимают этот мир, или вынуждены его покинуть. В поздней прозе герои Толстого практически всегда выбирают разные варианты ухода. Б.М. Эйхенбаум отмечает, что тема ухода появляется именно в поздней прозе: «...среди старческих произведений Толстого несколько вещей, написанных на тему, прежде отсутствовавшую и появившуюся в связи с его новой позицией <...> это тема ухода от людей, отъединения от общества» [Эйхенбаум 2009, 732]. Как отмечает исследователь, эта тема имела предпосылки в мировоззренческих исканиях Толстого. Эйхенбаум пишет о том, что в данной формуле выражен основополагающий принцип толстовских установок последних лет, т.е. желание оставить этот мир, порвать связи, которые мешают собственной свободе.

М.Н. Виролайнен рассматривает уход как особую акцию, свойственную русской культуре и наделенную особой семантикой. В разных вариациях уход может быть изначально рассчитан на возвращение с триумфом: обретение через утрату или же уход навсегда. В качестве примеров ухода приводятся как реальные исторические лица (Иван Грозный, Лев Толстой), так и литературные персонажи (Фома Опискин, старший Верховенский). Изначально уход преследует целью потерю социальной идентичности: «Уход <...> сопровождается полной утратой прежнего положения, равной утрате самоидентичности» [Виролайнен 2003, 503].

Статья К.А. Кедрова «“Уход” и “воскресение” героев Толстого» является одной из первых, где рассматривается ситуация ухода в творчестве





писателя. Кедров замечает, что у Толстого «есть немало героев, которые в момент прозрения тайно или явно уходят из привычного, обжитого мира. Это мог быть царь, внезапно прозревший и тайком покидающий роскошный дворец, чтобы уйти в неизвестность (“Посмертные записки старца Федора Кузмича”, “Будда”), или блестящий молодой офицер Касатский (“Отец Сергей”), или преуспевающий помещик (“Записки сумасшедшего”))» [Кедров 1978, 256]. Кедров выделяет два типа «уходящего» героя в русской литературе: во-первых, «пророческий уход» – например, пушкинские «Пророк» и «Странник», когда герой уходит от людей, потому что его проповеди никто не внял; во-вторых, «страннический уход», когда герой уходит не столько от людей, сколько «в люди». Герой здесь близок христианскому юродивому, он уходит не для проповеди, а чтобы странствовать, обучаться народной мудрости, искать Бога в себе. По мнению Кедрова, у Толстого последовательно нашли воплощение оба типа: сначала пророческий, затем страннический: «Прежде чем прийти к своему страннику Сергию и страннику Нехлюдову, Толстой, как и Пушкин, несомненно, прошел через стадию пророческого восторга. Этот восторг иллюзорного тотального всеведения и прозрения пережили едва ли не все герои Толстого» [Кедров 1978, 258].

В самом деле, дифференциация типов ухода необходима для обращения к этому жесту в русской литературе и к Толстому, в частности. Однако сложно согласиться с тем, что герой позднего Толстого идет навстречу людям. Скорее, эволюцию ухода толстовского героя можно описать так: сначала уход *в люди*, затем уход *от людей*. Вызывают сомнения и мысли о так называемом «прозрении» и «воскресении» толстовского героя. Кедров считает, что герой-«странник» (отец Сергей, Федор Кузмич или герой «Записок сумасшедшего») – это человек преображенный и воскресший, практически ставший праведником, даже больше: по логике статьи – почти святым. Точка зрения не новая, но, на наш взгляд, ошибочная, что мы попытаемся доказать [Вичкитова 2014].

Ситуация ухода связана с переходом из одного состояния в другое, в антропологии и фольклоре она коррелирует с обрядом перехода в первобытных обществах. Арнольд ван Геннеп считает, что данные обряды являются неотъемлемой частью жизни цивилизованного человека, т.к. каждый человек независимо от рефлексии на протяжении жизни постоянно совершает действия, подобные обряду перехода: «Самый факт жизни делает неизбежными последовательные переходы из одной среды в другую, от одного общественного положения к другому. Поэтому человек в своей жизни последовательно проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы единого порядка. Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть» [Геннеп 1999, 15]. Т.е. обряды перехода не исчезли с развитием и изменением социальных формаций, но упростились и стали менее заметными. В переходных обрядах Геннеп выделял три стадии: prelimинарная (отделе-



ние), лиминарная (промежуточное положение), постлиминарная (включение в новую структуру) [Геннеп 1999, 21]. С каждой из этих стадий связан определенный ритуал, по окончании перехода достигается конечная цель – обретение нового статуса.

Виктор Тэрнер заостряет свое внимание на срединной стадии перехода – лиминальности (пороговости), т.е. таком состоянии, когда индивид уже избавился от признаков прежнего статуса, но еще не приобрел черт нового. Это временная потеря определяющих индивида признаков, таких как этничность, социальное положение, возраст, гендер [Тэрнер 1983, 169].

В.И. Тюпа в книге «Анализ художественного текста», опираясь на антропологические исследования, в том числе ссылаясь на Геннепа и Тернера, предпринимает попытку обозначить базовую схему фабулы художественного текста. Он включает в универсальную фабулу следующие этапы «горизонтального» временного развития: фаза ухода, фаза символической смерти, фаза символического пребывания в стране мертвых, фаза возвращения. При этом исследователь замечает в теории и демонстрирует на примерах анализа конкретных текстов, что не все элементы могут присутствовать в том или ином тексте, а также отмечает авторскую свободу в формировании сюжета – т.е. расположении эпизодов (элементов фабулы) по ходу повествования [Тюпа 2008, 36–41].

В упомянутой работе Виролайнен пишет, что ситуация ухода в русской словесности актуализируется на уровне не только буквального ухода, но и символическом. «Для XIX века вообще можно говорить о мифологеме “ухода”, теснейше связанной с архетипом утраты как обретения. Останемся на тех ее проявлениях, которые связаны <...> с писательством как таковым и могут быть обозначены как “уход из речи”» [Виролайнен 2003, 448]. Уход из речи характерен для русской литературы в самых разных формах: разрыв с творчеством (Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой), переход к писательству на другом языке (В.В. Набоков) или постоянная рефлексия по поводу молчания (например, Ф.И. Тютчев и О.Э. Мандельштам). Молчание и умолчание могут играть структурообразующую роль в литературном тексте. Виролайнен показывает, как работает прием умолчания в лирике Пушкина: поэт использует его, чтобы обозначить границу невыразимого в слове [Виролайнен 2003, 437–445].

Именно невыразимость мысли в слове чрезвычайно занимает позднего Толстого. Об этом позволяет говорить поэтика последних текстов и постоянная рефлексия в письмах и дневниках. Попытки уйти или замолчать начались гораздо раньше: известно, что Толстой неоднократно пытался прекратить заниматься литературой, но попытки были безуспешными. С определенной точки зрения, последний уход писателя из Ясной Поляны можно приравнять к уходу из слова, т.к. для Толстого, постоянно ведущего дневники, дабы осознавать свое существование, «остранять» его словом, уход из речи, по сути, есть уход из жизни.

Наметим основную повторяющуюся сюжетную схему последних толстовских текстов. Сначала повествование представляет нам героя, вписан-



ного в те или иные социальные системы. Позже происходит нечто, шокирующее героя, что подталкивает его уйти. Происходит разрыв intersубъективных связей: уход из семьи, отказ от социального статуса, религиозный кризис, кризис мировоззрения. Символический или буквальный уход не всегда происходит по воле героя, иногда он сам долгое время (или вообще никогда) не может отрефлексировать случившееся. Однако, вопреки схеме переходного обряда, которая должна завершаться обретением нового статуса, у Толстого пороговая фаза становится для героя конечной точкой пути, а часто завершением самого повествования. Важно, что только фикциональный текст позволяет совершить такой уход, т.к., по сути, он [уход] утопичен.

Лиминальность для толстовского героя не то же самое, что для героя фольклорного и, тем более, мифологического, для него пороговое (беспризнаковое) состояние как потеря всех социальных опознавательных знаков – часто финальная точка пути. Спонтанное желание нарушить отношения с упорядоченным миром появляется как реакция на обнаруженную внезапно несправедливость, нелогичность устройства общества. Именно поэтому версия Кедрова кажется нам неверной: уход толстовского героя далек от народнических «вылазок», это не вера в «крестьянскую мудрость» (хотя на определенном этапе самому Толстому был такой взгляд близок). Даже если герои Толстого примыкают иногда к общности людей, ее важное отличие заключается в том, что они (странники, юродивые, нищие) не образуют общества. Вместе они разнородны, и между ними отсутствуют социальные связи или конвенции. Впервые «пороговая» ситуация встречается у Толстого еще в «Записках сумашедшего» (1884), можно сказать, что этот рассказ является прототипической схемой для последующих произведений, касающихся ухода [Вичкитова 2014]. Другой пример – рассказ «Отец Сергей» (1898), где герой несколько раз совершает уход. Сначала Сергей Касатский уходит из светского общества в монастырь, однако этот уход является фиктивным, т.к. герой остается по-прежнему в социуме: Касатский делает духовную карьеру, вновь оказываясь вписанным в социальную иерархию. Повторная попытка уйти снова возвращает его в общество. Затем в результате кризисной ситуации герой становится странником и сливается с асоциальными элементами, юродивыми странниками – людьми, которые вычеркнуты из структуры общества, как и он сам. Пороговая ситуация актуализируется в следующих поздних рассказах Л.Н. Толстого 1903–1910-х гг.: «После бала» (1903), «Алеша Горшок» (1905), «Посмертные записки старца Федора Кузмича» (1905), «Корней Васильев» (1905), «За что?» (1906), «Свободный человек» (условно: 1908), «Нечаянно» (1910) и др.

Одна из причин ухода – это искушение властью, которое, по Толстому, исчезает только тогда, когда человек остается в одиночестве: двое – уже повод для подчинения одного другому. Поэтому даже община не подходит для свободной и честной жизни. Природа власти рассматривалась Толстым всесторонне и всегда получала негативные оценки. Власть интере-



совала писателя не просто как формальная социальная иерархия, а, скорее, как властный дискурс у Фуко: отношения между людьми. Так он вступает в конфликт со всяким властным дискурсом: религиозным, правовым, государственным, историческим, научным, педагогическим, социальным и даже литературным. Сергей Булгаков очень точно охарактеризовал эту толстовскую установку: «Культура есть зло <...>. И потому надо духовно извергнуть из себя культуру, и внешне от нее освободиться» [Булгаков 1978, 6]. Толстой провозглашает полную и абсолютную свободу человека от символических институций (политических, идеологических, семейных и пр.), когда функцию сдерживающего и контролирующего начала выполняет только сам человек. Это утопичное освобождение от «пут» культуры нашло отражение в последних текстах.

### После бала: герой «ни то, ни се»

Триггерной ситуацией, побуждающей к уходу в поздних рассказах, часто служит сцена, которая шокирует героя. Как правило, эта сцена связана с насилием. «После бала» (1903) «Посмертные записки старца Федора Кузмича» (1905), «За что?» (1906) и «Божеское и человеческое» (1905), «Корней Васильев» (1905) – во всех упомянутых текстах кульминационным событием в жизни героя становится наблюдение телесного наказания, казни или избиения. Встреча лицом к лицу с жестокостью является точкой невозврата для героя к его прежней жизни, и это событие толкает героя к уходу.

Обратимся к рассказу «После бала», в котором, как указывает А. Жолковский, Толстой «разработал... собственную композиционную формулу, сопоставляющую состояния героя до и после лицезрения тела» [Жолковский 1994, 88]. В основе сюжетной организации рассказа лежит прием ретроспекции: о положении героя «после» мы узнаём в самом начале повествования, и затем рассказывается история того, что было до этого.

В рассказе проблематизируется процесс получения знания, «обсуждается вопрос <...> о том, каким образом человек может понять различие между добром и злом – благодаря среде или случаю» [Тамарченко 2001, 337]. С такого рассуждения и начинается рассказ: «Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 116]. Именно случайность предreshает судьбу героя. При этом шокирующий опыт столкновения с реальностью не способствует мгновенному осознанию истины. Полученное эмоциональное потрясение еще не доступно верификации, и, тем более, осознанию, но оно ощущается на физическом уровне: «на сердце была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска <...> мне казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом, который вошел в меня от этого зрелища» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 124]. В отличие от прежней художественной манеры Толстого, здесь при описании кризиса отсутствует подробный психологический



анализ, его сменяет лаконичная фиксация смены одного эмоционального состояния другим, причем в фокусе больше соматические ощущения (повторяющийся мотив тошноты как реакции на увиденное; звучащая в голове героя музыка, исполняемая во время казни, бессонницы и т.п.). Герой не в состоянии пережить идентификации с наказываемым татаринном (объектом наблюдения), он испытывает сильнейшее отвращение, у него появляются рвотные позывы, не может заставить себя смириться с тем, что «...страшное, приближающееся <...> что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, ... это было тело человека» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 123]. Эта своеобразная психологическая находка Толстого – сопротивление идентификации с покаленным или мертвым телом как нечто родственным по природе.

Итак, сначала герой счастлив и доволен своей жизнью до такой степени, что готов «обнять весь мир». Однако после встречи с «жутким» (З. Фрейд) границы его мира размыкаются. Сначала, из-за возникшего отторжения, Иван Васильевич не признает увиденное злом: «Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было – дурное дело? Ничуть» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 124]. Столкновение представления о мире и реальной действительности привело к внутреннему конфликту, но новое знание не уложилось в сознании героя. Он не смог больше уйти в себя, зная, что есть иная правда, но и принять мир таким, какой он есть, был не в состоянии. Снизить психологическое напряжение ему удастся, только напившись: «сколько я ни думал, я не мог понять того, что знает полковник, и заснул только к вечеру, и то после того, как пошел к приятелю и напился с ним совсем пьян» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 124]. Заметим, что герои Толстого часто напиваются, чтобы перейти символический порог (казак Данило Лифанов в рассказе «За что?», Корней Васильев в одноименном произведении, Александр в «Посмертных записках...», Емельян в рассказе «Ходынка» и др.).

Итак, герой не нашел объяснения жуткой картине, которой был свидетелем, и зрелище замещается в сознании мыслью о некоем, якобы существующем, эзотерическом знании, оправдывающим его: «“Если это делалось с такой уверенностью и признавалось всеми необходимым, то, стало быть, они знали что-то такое, чего я не знал”, – думал я и старался узнать это. Но сколько ни старался – и потом не мог узнать этого» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 124]. Вытесненный опыт возвращается иногда к Ивану Васильевичу в форме его проговаривания, чем, видимо, достигается определенный терапевтический эффект. Рассказчик поясняет в начале произведения, что никто не просил Ивана Васильевича рассказывать историю его молодости и не спрашивал о ней. Герой сам внезапно начинает говорить, причем замечается, что такая привычка вообще была у героя, иногда он даже забывал, что послужило причиной его рассказа: «... у Ивана Васильевича была такая манера отвечать на свои собственные, возникающие вследствие разговора мысли и по случаю этих мыслей рассказывать эпизоды из своей жизни. Часто он совершенно забывал повод, по которо-



му он рассказывал, увлекаясь рассказом...» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 116]. Так создается ощущение невладения героем собственной речью и даже повод для некоторого недоверия читателя.

Для Толстого слово и шире – текст – это нечто большее, чем просто озвучивание мыслей. Ведение дневников, писание статей и, конечно же, творчество были деятельностью по конституированию действительности. (Есть даже попытки объяснить эту особенность Толстого психическим расстройством, так, психиатр Евлахов, рассматривая писателя как эпилептика, объясняет его манеру ведения дневников и «отстраненного» письма типичной параноидальной тягой эпилептической личности к упорядоченности и детализации) [Евлахов 1995]. Незаписанное для Толстого приравнивается непережитому, вспомним знаменитое дневниковое «е.б.ж», «жив» или «пропустил два дня»: «пропустил», словно бы и не было их. Даже размышления о пользе молчания и решения замолчать записываются Толстым в дневнике, неоднократные литературные «уходы», попытки информационной самоблокады – тоже свидетельства пантекстуального сознания Толстого. При чтении толстовских дневников складывается ощущение, что он писал, потому что так мог ощущать свое присутствие в этом мире. Показательно в этом смысле описание последних часов жизни Толстого, когда в предсмертной агонии он «писал» пальцем по одеялу, а потом просил прочесть вслух. «И все хотел что-то диктовать, высказать, и просил прочесть то, что он уже продиктовал... а этого не было... Ничего не было записано, ибо ничего не было сказано. А он волновался, требовал непременно, чтобы прочитали его мысли. А мысли эти были лишь его воображением. И чтобы успокоить его <...> прочли что-то из Канта, Марка Аврелия, Шопенгауэра, Шиллера. И он успокоился, поверив, что это его» [Цит. по: Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Д.А. Шаховской) 2000, 559]

Если Федор Кузмич из «Посмертных записок...» записывает свои мысли, обращаясь к выдуманному читателю, то Иван Васильевич проговаривает свой опыт вслух. Оба произведения связаны интенцией героя-рассказчика: повествование о жизненном опыте, который может быть поучительным для других, осуществляется от первого лица. В конце концов, герой остается навсегда в пороговом состоянии, в положении «между». В рассказе «После бала» это «между» не является еще радикальным уходом из общества, но уже представляет собой некую автономию в его пределах.

Он отказывается от любви: «любовь с этого дня пошла на убыль», от военной карьеры: «не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но *нигде не служил и никуда, как видите, не годился* (курсив мой – А.В.)» [Толстой 1928–1964, XXXIV, 125]. Потеря идентичности произошла на уровне гендерном (герой так и остается в состоянии андрогинном), профессиональном и социальном. Положение героя обозначается как никто, нигде, никуда (не годился) – «ни то, ни се».

**«Посмертные записки старца Федора Кузмича»:  
повествование из ниоткуда**

Рассказ «Посмертные записки старца Федора Кузмича» представляет собой случай более радикального ухода. В основу сюжета легла легенда о старце Федоре Кузмиче, сибирском страннике, которого после смерти признали святым. Ходили слухи о том, что под именем Федора скрывается не кто иной, как император России, Александр I. Толстой тщательно изучал все известные факты с целью подтвердить или опровергнуть слухи. Эти сведения лаконично изложены в первой части рассказа, но при художественном оформлении документальность сюжета отошла на второй план.

В рассказе Толстой создает сложную систему двойничества. Двойничество в литературном тексте может иметь богатый спектр воплощений, но в его логике есть два принципа: психологическое сходство или буквальное [Михалева 2006]. Толстой использует обе валентности данного приема. Двойник появляется как возможность для героя встать на позицию наблюдающего за самим собой. Первый двойник возникает в самом начале вместе с фигурой преданного помощника Александра – Аракчеева. Амбивалентное отношение к своему подданному объясняется тем, что Аракчеев является, по сути, двойником героя, его *alter ego*, «кривым зеркалом». Александр признается, что, с одной стороны, он любит Аракчеева «я в последнее время если любил кого-то из мужчин, то только его», но тут же герой правит себя «хотя и неприлично употреблять это слово “любил”, относя его к этому извергу» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 61]. В Аракчееве герой узнает и ненавидит себя.

Своей кульминации прием рассредоточения Я достигает в сцене наказания солдата. Солдат, чью экзекуцию наблюдает Александр – его физический двойник, секли солдата, который был поразительно похож на царя, в полку его даже прозвали «Александром II». Такое явление вполне «реалистично»: два похожих человека, но в тексте из этого обычного явления вырастает сложный смысл.

С одной стороны, герой словно бы смотрит на себя в зеркало: «человек этот был я, был мой двойник. Тот же рост, та же сутуловатая спина, та же лысая голова, те же баки, без усов, те же скулы, тот же рот и те же голубые глаза ...» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 62]. С другой – есть разительное отличие: «...рот не улыбающийся, а раскрывающийся и искривляющийся от вскрикиваний при ударах, и глаза не умильные, ласкающие, а страшно выпяченные и то закрывающиеся, то открывающиеся» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 62]. Героя поражает неясное ему чувство: «что-то во мне делается» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 62], но затем узнавший царь вынужден бежать домой. Психологическое состояние героя передается через несобственно-прямую речь. Парадокс в том, что Александра не мучает совесть, он не может вызвать в себе сочувствие к своему двойнику. «Главное чувство мое было то, что мне надо было сочувствовать тому, что делалось над этим двойником моим. Если не сочувствовать, то признавать, что де-

лается то, что должно, – и я чувствовал, что я не мог» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 62]. Это ощущение героя дважды подчеркнуто в тексте. Даже после решения о побеге он повторяет: «Но, странное дело, мне не жалко было его...» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 63]. Учитывая идентификацию героя с солдатом, становится ясно, что Александру не жалко, отнюдь, не замученного солдата, ему не жалко себя. По сути, он наблюдает не чью-то, а свою собственную казнь. Он явно хочет оказаться на месте солдата, эта мысль несколько раз повторяется во внутреннем монологе героя. Но казнь оказывается ненастоящей, Александр наблюдает за собой, слышит удары шпицрутенов, крики страдания, барабанный бой, но он не чувствует боли. Эта нехватка боли, при усиливающемся отращивании к себе и своему телу все больше нарастает в сознании героя, пока не приводит его к мысли о побеге: «все бросить, уйти, исчезнуть. <...> Чувство это охватило меня, я боролся с ним, я то признавал, что это так и должно быть, что это печальная необходимость, то признавал, что мне надо было быть на месте этого несчастного» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 63].

Вернувшись домой, Александр уже принимает доклады, пьет чай, беседует с женой, т.е. ведет самый обычный образ жизни. Но во сне Александр, встретившись со своим двойником лицом к лицу, уже не может дать точный ответ, кого же били на плацу. Вся виденная утром картина снова проносится перед глазами героя: «Едва ли я проспал пять минут, как толчок во всем теле разбудил меня, и я услышал барабанную дробь, флейту, звуки ударов, вскрикивания Струменского и увидел его или себя, – я сам не знал, он ли был я, или я был я, – увидел его страдающее лицо и безнадежные подергивания и хмурые лица солдат и офицеров» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 62]. Толчок «во всем теле» разбудил героя, слившегося с двойником.

В конце концов, мучительное ощущение заставило Александра похоронить солдата, выдав его тело за свое. Таким образом, герой хоронит не солдата, а себя прежнего. Герой оставляет не только семью, положение, но символически расстаётся с собственным телом. Похоронив себя, герой переступает порог между жизнью и смертью. Он оказывается *за границей* этого мира. Весь дальнейший текст, описывающий путь героя – история, происходящая в пороговом пространстве.

Итак, герой расщепляется на несколько инстанций. Во-первых, казнь, которую наблюдает главный герой, назначена – *de jure* и *de facto* – им самим. Во-вторых, в роли наказываемого выступает также сам герой в лице своего двойника. В-третьих, наблюдателем за всем процессом казни выступает он же. Важно, что рассказчик отмечает эту деталь, ведь царь является на казнь нелегально, тайно, и поэтому переодевание в штатское выглядит, как своего рода маскировка. Но есть и четвертая роль героя – это повествователь, который записывает случившееся, старец Федор Кузмич. Подобным приемом Толстому удается создать многостороннее повествование, лишенное из-за множества точек зрения однозначности: можно сказать, что Толстой реализует в тексте параллельный монтаж с нескольких



позиций, причем некоторые из них отдалены временным промежутком, а кадры идут в обратном порядке. Но эффективнее этот прием проявляет себя на уровне смысла: кто кого может судить в этом тексте и кто о ком объективно повествовать, если в этом тексте все позиции, кроме читающего, занимает один и тот же человек?

Рассказ имеет рамочную композицию: непосредственно «Посмертным запискам ...» предшествует краткий пересказ истории Федора Кузмича, с точки зрения «объективных» фактов. Затем следует «подлинная» история: посмертные записки Федора Кузмича, которые носят исповедальный характер по содержанию и представляют собой дневниковую запись по форме. От дневниковой формы в тексте точная датировка каждой записи, а также имитация перформативного акта его писания: «я пишу дневник – как я пишу дневник». Герой время от времени прерывает повествование, чтобы устранить препятствия для спокойного продолжения записи. Например: «и я, несчастный, дорожил тем же... Кто-то стучится, произнося молитву: “Во имя Отца и Сына”. Я сказал: “Аминь”. Уберу писание, пойду отопру. И если Бог велит, буду продолжать завтра» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 68]. Этот прием создает эффект настоящего времени. Мы узнаем о бытовых деталях, которые сопровождают писания Федора Кузмича: «Свеча догорает. И надо еще нащепать лучины. А топор туп и наточить нечем, да и не умею» [Толстой 1928–1964, XXXVI, 72]. Читатель становится, как бы наблюдателем этого процесса, даже соучастником. Об этом свидетельствуют возникающие по ходу повествования вопросы, а также апеллирование к общему человеческому опыту (детские впечатления).

Несмотря на то, что рассказ остался незаконченным и повествование буквально обрывается на полуслове, в нем Толстому удается продемонстрировать ряд оригинальных приемов. Незаконченность текста придает ему особую значимость: записки, которые ведутся из за-порогового топоса, не могут быть закончены. Нельзя умереть, оставшись жить, и продолжать фиксировать свое состояние.

\* \* \*

Таким образом, поздние толстовские тексты объединяются общим инвариантом ухода, который находит разные воплощения в их поэтике. В данном случае мы обратились к двум рассказам, которые представляют два разных способа «ухода»: от более сдержанного, когда герой, формально оставаясь в социуме, выбирает пассивное поведение, состояние неучастия («После бала»), до более радикального – полной социальной изоляции («Посмертные записки...»).

Инвариант ухода, зародившись в личной философии и психологии Толстого, порождает оригинальные фикциональные ходы, которые нарушают линейную фабулу, в результате чего герой словно бы «застревает» на пороге, его путь всегда остается незавершенным, но, видимо, именно это и было удовлетворительно для позднего Толстого. Промежуточная, ли-



минальная топика удобна для писателя, поскольку способна воплотить его радикальную идею опрощения, сопротивления культуре и освобождения человека от давления цивилизации: эмансипированные герои поздних толстовских текстов представляют собой разные модели попыток освобождения, которые предпринимают после сильнейшего потрясения, подобного «арзамасскому ужасу», пережитому писателем в свое время. При этом доказательством лиминального ядра в поздних текстах служат не только законченные тексты, в которых герой остается в пороговом состоянии, но и незаконченные, т.к. они свидетельствуют, в том числе, о проблематичности своего завершения. Так художественная литература, с которой Толстой неоднократно порывал и которая сама является частью культуры, позволила воплотить его утопические мысли об абсолютной свободе. Возможно, это происходит именно потому, что толстовская идея ухода изначально органична художественному нарративу, имеющему в основе переходный обряд.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Д.А. Шаховской). Символика ухода // Л.Н. Толстой: pro et contra. СПб., 2000. С. 556–563.
2. Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. М., 1979. С. 319–351.
3. Булгаков С.Н. На смерть Толстого // О религии Льва Толстого. Paris, 1978. (репринт М., 1912). С. 6–30.
4. Виролайнен М.Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
5. Вичкитова А.М. Переживание собственной смертности или жить как жуть: рассказ Л.Н. Толстого «Записки сумасшедшего» // Гуманитарные исследования в интерактивном пространстве XXI века: материалы конференции. СПб., 2014. С. 52–56.
6. Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М., 1999.
7. Евлахов А.М. Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого. М., 1995.
8. Жолковский А.К. Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала» // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 87–103.
9. Кедров К.А. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М., 1978. С. 248–274.
10. Михалева А.А. Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2006.
11. Тамарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 336–390.
12. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1928–1964.
13. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.



14. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2008.
15. Эйхенбаум Б.М. О противоречиях Толстого // Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб, 2009. С. 711–734.

#### REFERENCES

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Arkhiepiskop Ioann San-Frantsisskiy (D.A. Shakhovskoy). Simvolika ukhoda [The Symbolism of Departure]. *L.N. Tolstoy: pro et contra* [L.N. Tolstoy: pro et contra]. Saint-Petersburg, 2000, pp. 556–563. (In Russian).
2. Bulgakov S.N. Na smert' Tolstogo [On the Death of Tolstoy]. *O religii L'va Tolstogo* [About Leo Tolstoy's Religion]. Paris, 1978. (Reprint: Moscow, 1912), pp. 6–30. (In Russian).
3. Eykhenbaum B.M. O protivorechiyakh Tolstogo [On the Contradictions of Tolstoy]. *Eykhenbaum B.M. Lev Tolstoy. Issledovaniya. Stat'i*. [Leo Tolstoy. Studies. Articles]. Saint-Petersburg, 2009, pp. 711–734. (In Russian)
4. Kedrov K.A. "Ukhod" i "voskresenie" geroev Tolstogo ["Departure" and "Resurrection" of Tolstoy's Characters]. *V mire Tolstogo* [In Tolstoy's World]. Moscow, 1978, pp. 248–274. (In Russian).
5. Tamarchenko N.D. Lev Tolstoy [Leo Tolstoy]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [The Russian Literature at the Turn of the Centuries (1890s – early 1920s)]. Vol. 1. Moscow, 2001, pp. 336–390. (In Russian).
6. Vichkitova A.M. Perezhivanie sobstvennoy smertnosti ili zhit' kak zhut': rasskaz L.N. Tolstogo "Zapiski sumashedshego" [The Experience of One's Own Mortality or 'Life as Horror': the Story of L.N. Tolstoy's "The Diary of a Madman"]. *Gumanitarnye issledovaniya v interaktivnom prostranstve 21 veka: materialy konferentsii* [Humanitarian Studies in the Interactive Space of the 21st Century]. Saint-Petersburg, 2014, pp. 52–56. (In Russian).
7. Zholkovskiy A.K. Morfologiya i istoricheskie korni rasskaza Tolstogo "Posle bala" [The Morphology and the Historical Roots of Tolstoy's Story "After the Ball"]. *Zholkovskiy A.K. Bluzhdayushchie sny i drugie raboty* [Wandering Dreams and Other Studies]. Moscow, 1994, pp. 87–103. (In Russian).

##### (Monographs)

8. Evlakhov A.M. *Konstitutsional'nye osobennosti psikhiki L.N. Tolstogo* [The Constitutional Peculiarities of Leo Tolstoy's Psyche]. Moscow, 1995. (In Russian).
9. Gennep A. van. *Obryady perekhoda: sistematicheskoe izuchenie obryadov* [The Rites of Passage: A Systematic Study of Rites]. Moscow, 1999. (Translated from French to Russian).
10. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, 1983. (Translated from English to Russian).
11. Тюпа В.И. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Analysis of a Literary Text]. Moscow, 2008. (In Russian).
12. Virolaynen M.N. *Rech' i molchanie. Syuzhety i mify russkoy slovesnosti* [Speech



and Silence. The Plots and Myths of Russian Literature]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

##### (Thesis and Thesis Abstracts)

13. Mikhaleva A.A. *Geroy-dvoynik i struktura proizvedeniya (E.T. Gofman i F.M. Dostoevskiy)* [The Protagonist's Double and the Structure of the Work (E.T. Hoffmann and F.M. Dostoevsky)]. PhD Thesis. Moscow, 2006. (In Russian).

**Вичкитова Анна Михайловна**, Санкт-Петербургский государственный университет.

Филолог, историк русской литературы.

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

**Vichkitova Anna M.**, Saint Petersburg State University.

Philologist, historian of the Russian literature.

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

М.Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)  
ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

**ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»:  
литературные вопросы и фольклорные ответы**

Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН на 2018 г.,  
№ государственной регистрации проекта АААА-А16-116012610049-3  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00019

**Аннотация.** Фольклор и литература образуют систему – русскую художественную словесность. Многие вопросы, рождаемые литературным произведением, могут быть разрешены с привлечением фольклорного материала. В основу сюжета пьесы А.П. Чехова «Чайка» легла реальная история драматической любви и попытки самоубийства художника И. Левитана. Однако, несмотря на множество работ, посвященных «Чайке», многие вопросы остаются дискуссионными. Главные из них – кто из героев является «чайкой», каков символический смысл этого образа и почему для художественного высказывания, в основе которого лежат реальные события, драматург избрал именно такой символический язык. Новизна авторского подхода к проблеме в статье заключается в стремлении рассмотреть пьесу с точки зрения традиционной культуры и фольклора. Такой подход заставляет присоединиться к тем исследователям, кто полагает, что чайка – образ-символ и что она символически связана именно с Ниной Заречной. Нину часто сравнивают с героиней драмы Пушкина «Русалка» и с Ларисой и Катериной А.Н. Островского. Среди названных образов нет ни одной актрисы. Зато их объединяет мотив погубленной женской судьбы. Сюжет о погубленной девушке реализуется в народных сказках и в комплексе народных представлений о русалках, в той его части, которая считает русалками девушек, утопившихся от несчастной любви. Это возможный фольклорный «ключ» к интерпретации пьесы Чехова. В структуре образа Нины присутствуют как «чаечные», так и «русалочьи» мотивы. Птица – это характерный для свадебной поэзии образ девушки-невесты. В волшебной сказке птичий облик часто имеет чудесная супруга героя, его волшебная помощница или жертва злого колдовства. В южнорусских народных песнях, хорошо известных писателю, распространен сюжет о чайке, оплакивающей своих птенцов. На русском Севере бытовали представления, что чайкой стала дочь, проклятая отцом за то, что не уберегла свою девичью честь. Так мотив погубленной девушки объединяет народные поверья о чайке и русалке. Автор приходит к следующим выводам. Редуцированный сюжет о погубленной девушке, содержащийся в свернутом виде в образе-символе чайки (русалки), восполняет пробел в два года между третьим и четвертым действиями, компенсируя недостаток событий, переводя их во внесценический план. При общей тенденции пьес Чехова к децентрализации, к отказу от одного главного героя, что неоднократно отмечалось чеховедами, главный образ-символ изнутри воссоединяет пьесу «Чайка», придает ей целостность. Образы и мотивы «чайки», «русалки» и «смерти», соединенные в чеховской героине, образуют единое смысловое пространство.

**Ключевые слова:** Чехов; «Чайка»; символ; фольклор.

M.Ch. Larionova (Rostov-on-Don)  
ORCID ID: 0000-0002-2955-2621

**The Play of A.P. Chekhov “The Seagull”:  
Literary Questions and Folk Answers  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00019**

**Abstract.** Folklore and literature form the system – the Russian art literature. Many questions which are given by the literary work can be resolved with bringing in of folklore material. In a basis of a plot of the play of A.P. Chekhov “The Seagull” laid down a real story of drama love and attempt of suicide of the artist I. Levitan. However, despite a set of the works devoted to “The Seagull”, many questions remain controversial. Main of them – which of heroes is “seagull” what symbolical sense of this image and why for the art statement which cornerstone real events are the playwright chose such symbolical language. The view of the play from the point of view of traditional culture and folklore forces to join those researchers who believe that a seagull – an image-symbol and that it is symbolically connected with Nina Zarechnaya. Nina is often compared to the heroine of the drama of Pushkin’s “Mermaid” and to A.N. Ostrovsky’s heroines Larisa and Katerina. Among the called images there is no actress. But they are united by motive of the ruined feminine destiny. The plot about the ruined life of a girl is implemented in national fairy tales and in a complex of national ideas of mermaids, in that its part which considers mermaids of the girls drowned from unfortunate love. It is possible folklore “key” to interpretation of Chekhov’s play. At structure of Nina’s image there are both “seagull”, and “mermaid” motives. The bird is an image of the girl bride, characteristic of wedding poetry. In the magic fairy tale the wonderful spouse of the hero, his magic assistant or the victim of evil sorcery often has bird’s shape. In the South Russian national songs, well-known to the writer, the plot about the seagull mourning the baby birds is widespread. In the North of Russia there were representations that the daughter cursed by the father for the fact that she did not save the maiden honor became a seagull. So the motive of the ruined girl unites national beliefs about a seagull and the mermaid. The reduced plot about the ruined girl which is contained in the curtailed look in an image-symbol of a seagull (mermaid) meets a gap in two years between the third and fourth actions, compensating a lack of events, transferring them to the extra scenic plan. At the general tendency of Chekhov’s plays to decentralization, to refusal of one main character that it was repeatedly noted by Chekhov scholars the main image-symbol reunites the play “The Seagull” from within, gives it integrity. The images and motives of “seagull”, “mermaid” and “death” connected in the Chekhovian heroine form uniform semantic space.

**Key words:** Chekhov; “The Seagull”; symbol; folklore.

В предисловии к книге Д.Н. Медриша «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» Б.Ф. Егоров, соглашаясь с основными выводами монографии и предложенной в ней методологией, заметил, что фольклор и литература, будучи сложными системами, могут быть по-настоящему осознаны лишь извне, со стороны, как подсистемы системы более вы-



сокого ранга – русской художественной словесности [Егоров 1980, 3–4]. Помимо типологической и структурной общности фольклора и литературы, это означает, что многие вопросы, рождаемые литературным произведением, могут быть разрешены с привлечением фольклорного материала, создающего в индивидуально-авторском тексте своего рода скрытый сюжет. Это положение в значительной степени применимо к творчеству А.П. Чехова, в котором традиционная народная культура отражена главным образом в виде представлений, «ментефактов», и гораздо меньше – в виде сюжетных и образных фольклорных заимствований.

Замысел «Чайки» оформился у писателя в Мелихове под влиянием истории драматической любви и попытки самоубийства И. Левитана, о чем, со ссылками на воспоминания очевидцев и специальные исследования, говорят комментаторы пьесы в 30-томном собрании сочинений и писем А.П. Чехова [Чехов 1978, XIII, 358–359]. К биографическим истокам «Чайки» обратился и Ю.А. Бычков [Бычков 2001, 7–18].

Однако, несмотря на множество работ, посвященных «Чайке», на выпуск двух книг с символическими названиями [Чеховиана. Полет «Чайки» 2001], [«Чайка». Продолжение полета 2016], многие вопросы остаются дискуссионными. Главные из них – кто из героев является «чайкой», каков символический смысл этого образа и почему для художественного высказывания, в основе которого лежат реальные события, драматург избрал именно такой символический язык. В настоящей статье предлагается взглянуть на пьесу с точки зрения традиционной культуры и фольклора, в соответствии с мнением Е. Фарыно, что за чеховскими мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня» [Фаруно 1999, 33].

Ответ на первый вопрос дан в самой пьесе Ниной Заречной: «... вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю <...> Я слишком проста, чтобы понимать вас» [Чехов 1978, XIII, 27]. Думается, к Нине могут присоединиться многие читатели и исследователи. Все-таки речь идет не о лебедь, журавле или другой птице, устойчиво связанной в национальном сознании с чистотой, свободным полетом и наделенной иными положительными коннотациями. Чайка, вечно прожорливая, шумная (это знакомо всем привидным жителям), да еще бессмысленно убитая, да еще преподнесенная любимой девушке!!! – это, действительно, слишком сложно для понимания.

В этом эпизоде «по-видимому, символом» чайка делается потому, что кладется к ногам Нины Константином Треплевым, начинающим писателем-символистом, который вкупе с другим писателем – рутинером, традиционалистом – еще больше запутывает дело. Убив чайку, Треплев предвидит, что скоро таким же образом убьет самого себя. Значит, он станет «чайкой». Однако Тригорин связывает убитую птицу с Ниной: «молодая девушка, как вы», «любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка» [Чехов 1978, XIII, 31]. Это перекликается с Ниниными словами: «меня тянет к озеру, как чайку...» [Чехов 1978, XIII, 10]. Но пришел че-



ловек и от нечего делать погубил девушку-чайку, как Тригорин. В конце пьесы чайка-Нина откажется от своей «чаечной» природы и судьбы: «Я – чайка. Нет, не то...» [Чехов 1978, XIII, 58], а Треплев убьет себя, как чайку. Так Нина или Треплев? Символ или не символ?

Это противоречие осознают все чеховеды. Одни возражают против сведения какого-либо героя к этому символическому образу: «это слово относится не только к другим персонажам ..., но также и к идеям и ценностям, частично охватывающим человечество в целом. другими словами, вопрос здесь не только в том, «кто является “чайкой”?» (или «кого может репрезентировать “чайка”?»), но также и главным образом, «что является “чайкой”?» (или «что может репрезентировать “чайка”?») [Голомб 2016, 87]. Другие, напротив, ассоциируют с чайкой почти всех действующих лиц пьесы: «все хотят носить звание *Чайки* и, как могут, пытаются добиться этого звания своими поступками и поведением, на худой конец, своими помыслами и намерениями» [Гульченко 2016, 90].

Действительно, «в символичности этого образа было что-то непривычное, озадачивающее», – заметил З. Паперный [Паперный 1980, 37]. Для большинства ученых символический смысл чайки связан с «беспокойными и бескорыстными поисками нового и чистого, свежего в искусстве», с «тревожной, отвергающей душевное благополучие и успокоенность любовью» [Паперный 1980, 34–35].

В своих суждениях исследователи опираются на слова персонажей пьесы, доверять которым можно с большой осторожностью. Ведь Чехов не присоединяется полностью ни к одному из них: «Чайка» написана в поисках новых путей в искусстве, в скрытой полемике и с символистами, и с традиционалистами. Не мистифицирует ли Чехов читателя, заставляя поверить своим героям, которых А.П. Кузичева метко назвала «не путниками, а путаниками» [Кузичева 2002, 60], не является ли образ-символ чайки формой литературной игры, так характерной для чеховского творчества, «профанирующим символом» [Шатин 1993, 297]? Возможно, задавая установку на символическое восприятие образа, писатель тут же разрушает привычные пути смыслообразования символа, поиска его значений в ближайшем контексте, в нашем случае «внутри» пьесы. Если «Чайка» написана о людях искусства, то и семантика символа связана с искусством; если Нина Заречная актриса, то и чайка символизирует ее творческий полет и поиски путей в искусстве. Однако, по верному замечанию исследователя, чеховский художественная мысль движется «не за счет стандартных или построенных по их образцу решений, а за счет парадоксального изменения реакции» [Васильева 2004, 29].

Тем не менее, мы присоединяемся к тем, кто полагает, что чайка – образ-символ и что она символически связана именно с Ниной Заречной. За аргументами обратимся к народной традиции.

В работах о пьесе А.П. Чехова микросюжет о девушке-чайке сравнивают с драмой Пушкина «Русалка», с судьбой героинь А.Н. Островского Ларисы и Катерины. Заметим, среди названных женских образов нет ни





одной актрисы. Зато с ними Нину объединяет мотив погубленной женской судьбы, который в фольклоре и литературе «ассоциируется с образом загубленной вольной птицы» [Головачева 2001, 23], см. также [Головачева 2005]. Исследователи подтверждают эти аналогии именем Ларисы – чайки, вопросом Катерины, почему люди не летают, как птицы, и ее рассказом о жизни в родительском доме, как птички на воле.

Особенно важно и интересно для подтверждения наших мыслей сопоставление Нины с героиней пушкинской «Русалки» и Ларисой и Катериной Островского. Дочь мельника, завлеченная, обманутая и брошенная своим любовником-князем, носящая под сердцем его ребенка, утопилась в Днепре, стала русалкой, но после смерти загадочным образом появилась на свадьбе, смутив его покой. Лариса Огудалова, завлеченная, обманутая и брошенная своим любовником Паратовым, умирает на его глазах, разрушая его уверенность в собственной правоте и вседозволенности. Катерина Кабанова, завлеченная, обманутая и брошенная своим любовником Борисом, утопилась в Волге. Нина Заречная, завлеченная, обманутая и брошенная своим любовником Тригориним, потерявшая его ребенка, неожиданно появляется в доме, куда успокоившийся и все забывший погубитель приезжает со своей постоянной «женой», но она не хочет тревожить его покой. Нетрудно заметить мотивно-образное родство этих произведений. Чайка здесь оказывается «символом чистоты, молодости свежести, любви, невозвратно уходящей или гибнущей» [Катаев 1989, 191].

Правда, Лариса и Катерина сюжетно не обретают посмертного существования. Однако первая и так уже «чайка», а образ второй тесно связан с русальей обрядностью и временем смерти (Семик), и образами ее последнего монолога (в ее описании могилы дерево, дождик и трава приобретают мифоритуальное значение), как мы показали ранее [Ларионова 2006, 80–82]. Нина в пьесе не умирает, но получает новую жизнь, с новыми целью и смыслом.

Сюжет о погубленной девушке имеет архетипическое происхождение и реализуется в народных сказках о похищении царевны змеем (Кощеем, нечистой силой) и спасении ее героем [Афанасьев 1984–1985, №№ 131, 159 и др.], а также в комплексе народных представлений о русалках, точнее, в той его части, которая считает русалками девушек, утопившихся от несчастной любви. Таким образом, мы пришли к возможному фольклорному «ключу» к интерпретации пьесы Чехова.

В структуре образа Нины присутствуют как «чаечные», так и «русалочьи» мотивы. С точки зрения мифологии и фольклора, в этом нет противоречия. Птица – это характерный для свадебной поэзии и сказки образ девушки-невесты. «Чаечкой» называет невесту белорусская свадебная песня [Гура 1997, 729]. В волшебной сказке птичий облик часто имеет чудесная супруга героя, его волшебная помощница или жертва злого колдовства. В южнорусских (малороссийских) народных песнях, хорошо известных писателю, распространен сюжет о чайке, оплакивающей своих птенцов [Спачиль 2011, 15–22]. На русском Севере бытовали представления, что



чайкой стала дочь, проклятая отцом за то, что не уберегла свою девичью честь [Гура 1997, 59]. Так мотив погубленной девушки объединяет народные поверья о чайке и русалке.

Ученые-чеховеды неоднократно обращали внимание на связь образа Нины с водой. Множественность символических значений, заложенных в образе Нины, остроумно отметил японский исследователь Т. Сасаки: «В глазах читателей, казалось бы Нину погубил Тригорин, который любит удить рыбу. В отношении Тригорина Нина не чайка, а рыба. (Тогда чайка – Тригорин? Вот еще загадка чеховской пьесы! – М.Л.) А чайку подстрелил Треплев. Нина должна была бы воскликнуть после фразы “Нет, не то...”: ...“я – рыба” или “я – голавль”, если ее погубил Тригорин» [Сасаки 2001, 249]. «Озерной девой», то есть в европейской культуре – ундиной, русалкой, назвала чеховскую героиню Н.И. Ищук-Фадеева, обратив внимание, что «Тригорин воспринимает Нину только в контексте озера, ибо она, как чайка, свободна и счастлива может быть только у озера» [Ищук-Фадеева 2001, 222–223]. Фамилия Нины – Заречная, водная преграда в мифологии и фольклоре разделяет «этот» и «иной» миры. «Своим» для Нины является не мир усадьбы Аркадиной, потому что именно там она будет погублена и станет чайкой-русалкой, а дом ее матери, откуда она постепенно вытесняется отцом и мачехой – еще один сказочный сюжет: мачеха и под ее влиянием отец избавляются от дочери от первого брака. В народных сказках падчерицу отправляют в хтонический мир – лес, колодец, – где она вознаграждается за доброту и кротость. Кроткая и послушная отцу Нина, попав в «иной», мир едва не погибает. Примечательно, что первый раз в пьесе она «появляется во всем белом – знак как чистоты, так и смерти» [Ищук-Фадеева 2001, 226]. Связь образа Нины со Смертью была отмечена А.Г. Головачевой [Головачева 1996, 187]. Еще определеннее выразился В.Я. Звоняцкий: «любимая женщина в саване, ставшая “мировой душой” и пахнущая серой, – невообразимая проделка русского гения» [Звоняцкий 1996, 28]. Это нарушение сказочного канона сближает Нину с панночкой, героиней повести Гоголя, живущей у озера, погубленной мачехой и отцом, изгнанной из родного дома и ставшей русалкой. Одним из обликов русалки является птица [Власова 1998, 451], [Новичкова 1995, 484]. С другой стороны, птица – это традиционная метафора отлетевшей от тела души.

И все же больше всего в структуре образа Нины именно «русалочьи» примет. В народной традиции временем актуализации русалок в мире людей считаются лето и осень – именно в это время происходит действие пьесы. Причем появляются они обычно в полдень или поздним вечером [Зеленин 1995, 189]. В первом действии Нина приезжает, когда «красное небо» и «уже начинает восходить луна» [Чехов 1978, XIII, 9]. Во втором действии события разворачиваются в полдень. В третьем – около полудня: Сорин «приказал подавать лошадей к часу» [Чехов 1978, XIII, 35]. В четвертом действии – опять вечер, на озере волны, как следует из реплики Маши [Чехов 1978, XIII, 45]. Поднимать волны в бурю – одно из проявле-



ний русалок [Зеленин 1995, 159]. В такие вечера и ночи русалки стучат в окна и жалобно плачут. В начале четвертого действия Медведенко говорит, что слышал чей-то плач в саду, возле театра, «безобразного, как скелет» [Чехов 1978, XIII, 45], затем Нина стучит в окно кабинета Треплева, который заморожен ею, как только мужчина может быть заморожен русалкой, до такой степени, что готов все бросить и уехать с ней, переместиться в ее мир, как Князь в опере Даргомыжского по пьесе Пушкина. Монолог Нины в последнем действии текстуально перекликается с репликой дочери мельника – будущей Русалки – в пушкинской пьесе. Та тоже не может собраться с мыслями, забывает, что хотела сказать, прерывает речь словами «нет, не то...» и, наконец, говорит о своем и Князя ребенку.

Русалки в народной мифологии связаны с лошадьми и даже обладают «лошадиными» чертами [Агапкина 2002, 358]. Они имеют обыкновенные загонять лошадей до смерти. Нина появляется впервые на лошадях («я гнала лошадей, гнала» [Чехов 1978, XIII, 9]), в последнем действии лошади ее стоят у калитки. Излишне напоминать, что кони в фольклоре являются перевозчиками в мир мертвых.

Итак, чайка в пьесе – это не просто материальный предмет, убитая птица. Это символ, причем символ мифопоэтический. Его структура и семантика не исчерпываются только событийным рядом пьесы, ее собственно литературным полем. Интерпретация этого символа, как и всякого другого, оказывается плодотворной в контексте народной мифологии и фольклора – родной для всякого русского писателя культурной среды.

Редуцированный сюжет о погубленной девушке, содержащийся в свернутом виде в образе-символе чайки (русалки), восполняет пробел в два года между третьим и четвертым действиями, компенсируя недостаток событий, переводя их во внесценический план, который «чрезвычайно обостряет развитие образов действующих лиц» [Паперный 1980, 41].

При общей тенденции пьес Чехова к децентрализации, к отказу от одного главного героя, что неоднократно отмечалось чеховедами, главный образ-символ изнутри воссоединяет пьесу «Чайка», придает ей целостность. Образы и мотивы «чайки», «русалки» и «смерти», соединенные в чеховской героине, образуют единое смысловое пространство.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.
2. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: в 3 т. М., 1984–1985.
3. Бычков Ю.А. «Чайка» и «течение мелиховской жизни» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 7–18.
4. Васильева Г.М. «Фауст» И.-В. Гете в прозе А.П. Чехова // Век после Чехова. М., 2004. С. 28–30.
5. Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь. СПб., 1998.
6. Головачева А.Г. «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 186–194.



7. Головачева А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005.
8. Головачева А.Г. «Сюжет для небольшого рассказа...» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 19–35.
9. Голомб Г. Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности // «Чайка». Продолжение полета. М., 2016. С. 82–88.
10. Гульченко В.В. Сколько Чаек в чеховской «Чайке», или Семь персонажей в поисках автора // «Чайка». Продолжение полета. М., 2016. С. 89–102.
11. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
12. Егоров Б.Ф. Предисловие // Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 3–5.
13. Звиняцковский В.Я. Чехов и стиль модерн // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 23–30.
14. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
15. Ишук-Фадеева Н.И. «Чайка» А.П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 221–231.
16. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
17. Кузичева А.П. «Вечные образы» русской классики или герой какого времени? // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002. С. 55–62.
18. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-на-Дону, 2006.
19. Новичкова Т.А. Русский демонологический словарь. СПб., 1995.
20. Паперный З. «Чайка» А.П. Чехова. М., 1980.
21. Сасаки Т. Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 249–257.
22. Спачил О.В. Чумацкий фольклор как один из источников названия пьесы А.П. Чехова «Чайка» // Современные направления теоретических и прикладных исследований. Т. 25. Философия и филология. Одесса, 2011. С. 15–22.
23. «Чайка». Продолжение полета. М., 2016.
24. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. М., 1978.
25. Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001.
26. Шатин Ю.В. Профанирующий символ // О поэтике А.П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 296–297.
27. Faryno J. К невостробованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku; pod red. E. Biemat i T. Bogdanowicza*. Gdansk, 1999. S. 28–38.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bychkov Yu.A. “Chayka” i “techenie melikhovskoy zhizni” [“The Seagull” and “Current of Melikhov’s Life”]. *Chekhoviana. Polet “Chayki”* [Chekhoviana. Flight of “The Seagull”]. Moscow, 2001, pp. 7–18. (In Russian).
2. Egorov B.F. Predislovie [Introduction]. *Medrish D.N. Literatura i fol’klornaya traditsiya: voprosy poetiki* [Literature and Folklore Tradition: Poetics Questions]. Saratov, 1980, pp. 3–5. (In Russian).



3. Faryno J. K nevestrebovannoy mifologemike "Loshadinoy familii" Chekhova [To an Unclaimed Mifologemiks of Chekhov's "A horse Surname"]. *Biemat E., Bogdanowicz T. (eds.). Literatura rosyjska przelomu 19 i 20 wieku*. Gdansk, 1999, pp. 28–38. (In Russian).
4. Golovacheva A.G. "Dekadent" Treplev i blednaya luna ["Decadent" Treplev and a Pale Moon]. *Chekhoviana. Chekhov i "serebryanny vek"* [Chekhoviana. Chekhov and a "Silver Age"]. Moscow, 1996, pp. 186–194. (In Russian).
5. Golovacheva A.G. "Syuzhet dlya nebol'shogo rasskaza..." ["A Plot for the Small Story..."]. *Chekhoviana. Polet "Chayki"* [Chekhoviana. Flight of "The Seagull"]. Moscow, 2001, pp. 19–35. (In Russian).
6. Golomb G. Polet chayki skvoz' tekst p'esy: primer chekhovskoy sderzhannosti [Flight of a Seagull through the Text of the Play: Example of Chekhovian Restraint]. *"Chayka". Prodlzhenie poleta* ["The Seagull". Flight Continuation]. Moscow, 2016, pp. 82–88. (In Russian).
7. Gul'chenko V.V. Skol'ko Chaek v chekhovskoy "Chayke", ili Sem' personazhey v poiskakh avtora [How Many Seagulls Are there in Chekhovian "The Seagull", or Seven Characters in Search of the Author]. *"Chayka". Prodlzhenie poleta* ["The Seagull". Flight Continuation]. Moscow, 2016, pp. 89–102. (In Russian).
8. Ishchuk-Fadeeva N.I. "Chayka" A.P. Chekhova: mif, obryad, zhanr [A.P. Chekhov's "The Seagull": Myth, Ceremony, Genre]. *Chekhoviana. Polet "Chayki"* [Chekhoviana. Flight of "The Seagull"]. Moscow, 2001, pp. 221–231. (In Russian).
9. Kuzicheva A.P. "Vechnye obrazy" russkoy klassiki ili geroy kakogo vremeni? ["Eternal Images" of Russian Classics or Hero of Which Time?]. *19 vek: tselostnost' i protsess. Voprosy vzaimodeystviya iskusstv* [19th Century: Integrity and the Process. Questions of Interaction of Arts]. Moscow, 2002, pp. 55–62. (In Russian).
10. Sasaki T. Okhotnik i rybak v chekhovskoy "Chayke" [The Hunter and the Fisherman in Chekhov's "The Seagull"]. *Chekhoviana. Polet "Chayki"* [Chekhoviana. Flight of "The Seagull"]. Moscow, 2001, pp. 249–257. (In Russian).
11. Spachil' O.V. Chumatskiy fol'klor kak odin iz istochnikov nazvaniya p'esy A.P. Chekhova "Chayka" [Chumatsk Folklore as One of Sources of the Name of Chekhov's Play "Seagull"]. *Sovremennye napravleniya teoreticheskikh i prikladnykh issledovaniy. Vol. 25. Filosofiya i filologiya* [Modern Directions of Theoretical and Applied Researches. Vol. 25. Philosophy and Philology]. Odessa, 2011, pp. 15–22. (In Russian).
12. Shatin Yu.V. Profaniruyushchiy simvol [The Profaning Symbol]. *O poetike A.P. Chekhova* [About A.P. Chekhov's Poetics]. Irkutsk, 1993, pp. 296–297. (In Russian).
13. Vasil'eva G.M. "Faust" I.-V. Gete v proze A.P. Chekhova [I.-V. Goethe's "Faust" in A.P. Chekhov's Prose]. *Vek posle Chekhova* [The Century after Chekhov]. Moscow, 2004, pp. 28–30. (In Russian).
14. Zvinyatskovskiy V.Ya. Chekhov i stil' modern [Chekhov and Modern Style]. *Chekhoviana. Chekhov i "serebryanny vek"* [Chekhoviana. Chekhov and a "Silver Age"]. Moscow, 1996, pp. 23–30. (In Russian).

**(Monographs)**

15. Agapkina T.A. *Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenne-letniy tsikl* [Mythopoetic Bases of a Slavic National Calendar. Spring and



- Summer Sycle]. Moscow, 2002. (In Russian).
16. "Chayka". *Prodlzhenie poleta* ["The Seagull". Flight Continuation]. Moscow, 2016. (In Russian).
17. *Chekhoviana. Polet "Chayki"* [Chekhoviana. Flight of "The Seagull"]. Moscow, 2001. (In Russian).
18. Golovacheva A.G. *Pushkin, Chekhov i drugie: poetika literaturnogo dialoga* [Pushkin, Chekhov and Others: Poetics of Literary Dialogue]. Simferopol, 2005. (In Russian).
19. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Animal Symbolics in Slavic National Tradition]. Moscow, 1997. (In Russian).
20. Kataev V.B. *Literaturnye svyazi Chekhova* [Chekhov's Literary Connections]. Moscow, 1989. (In Russian).
21. Larionova M.Ch. *Mif, skazka i obryad v russkoy literature 19 veka* [The Myth, the Fairy Tale and Ceremony in Russian Literature of the 19th Century]. Rostov-on-Don, 2006. (In Russian).
22. Novichkova T.A. *Russkiy demonologicheskiy slovar'* [Russian Demonological Dictionary]. Saint-Petersburg, 1995. (In Russian).
23. Papernyy Z. "Chayka" A.P. Chekhova [A.P. Chekhov's "The Seagull"]. Moscow, 1980. (In Russian).
24. Vlasova M. *Russkie sueveriya: entsiklopedicheskiy slovar'* [Russian Superstitions: Encyclopedic Dictionary]. Saint-Petersburg, 1998. (In Russian).
25. Zelenin D.K. *Izbrannye trudy. Ocherki russkoy mifologii: umershie neestestvennoy smert'yu i rusalki* [Chosen Works. Sketches of the Russian Mythology: Ones Died Unnatural Death and Mermaids]. Moscow, 1995. (In Russian).
26. Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theater and Its Value in the World]. Moscow, 1988. (In Russian).

**Ларионова Марина Ченгаровна**, Южный научный центр РАН.

Доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии. Научные интересы: творчество А.П. Чехова, литература и традиционная культура.  
E-mail: larionova@ssc-ras.ru

**Larionova Marina Ch.**, Southern Scientific Center of RAS.

Dr. Habil. in Philology, head of laboratory of philology. Research interests: the work of A.P. Chekhov, literature and traditional culture  
E-mail: larionova@ssc-ras.ru

Д.М. Магомедова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-5299-3361

**ПЕРЕПИСЫВАНИЕ СЮЖЕТА О «НОВЫХ ЛЮДЯХ» В РУССКОЙ  
ПРОЗЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.  
(В.В. Вересаев и З.Н. Гиппиус)**

Работа выполнена в рамках поддержанного РФФИ (РГНФ)  
научного проекта № 16-24-49004  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00020

**Аннотация.** Статья ставит перед собой две задачи. Первая – продолжение анализа проблемы «переписывания классики» в литературе Серебряного века, поставленной автором более полутора десятилетия тому назад и рассмотренная главным образом на материале сюжетов Ф.М. Достоевского. Вторая задача – анализ трансформации идеолого-поведенческой модели «новые люди» («нигилисты») в новую литературную эпоху. Новизна постановки проблемы заключается в расширении историко-литературного материала, включение в сферу анализа сюжетов о «новых людях» в литературе Серебряного века (повести и рассказы В.В. Вересаева и З.Н. Гиппиус). Методологической основой работы стало описание «переходных» эпох в работах Н.И. Конрада, в которых одним из признаков переломной эпохи названа рефлексивность внутри художественного текста. Речь идет об обращенности литературы на самое себя, мета-литературности как одним из важнейших признаков культуры конца XIX–XX в. В статье анализируются сюжетные ситуации в текстах о «новых людях» в прозе Серебряного века: культ любви-мгновения и красоты (максимально пережитого духовного единения любящих с отказом от плотской страсти), отказ от общепринятых норм жизни в проповеди любви к себе. В этих тематических блоках угадывается не только зарождение нового мироощущения, связываемого с философией декадентства, но и с рождением нигилизма, отрицающего нигилизм XIX в. и склоняющегося скорее к ницшеанскому типу отрицания традиционной морали, который стоило бы назвать «нео-нигилизмом». Мотивы нового нигилизма, отрицающего нигилизм старый, превратившийся в традиции отцов, замена социальной революционности революционностью моральной получили новое развитие в романах Гиппиус 1910-х гг. («Чертова кукла» и «Роман-царевич»), однако здесь необходимо включить в круг источников не только Чернышевского и Тургенева, но и Достоевского, в особенности его романы «Преступление и наказание» и «Бесы».

**Ключевые слова:** нигилизм; «новые люди»; переписывание классики; И.С. Тургенев; Н.Г. Чернышевский; В.В. Вересаев; З.Н. Гиппиус; «отказ от наследства».

D.M. Magomedova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-5299-3361

**Rewriting the “New People” Plot in the Russian Fiction at the End of the  
19<sup>th</sup> and the Beginning of the 20<sup>th</sup> Centuries  
(V.V. Veresayev and Z.N. Gippius)  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00020**

**Abstract.** The article has two major tasks. The first one is to continue with the analysis of the issue of “rewriting classics” in the literature of the Silver Age, which the author initiated more than a decade and a half ago and which has been investigated mainly on the material of plots by F. Dostoyevsky. The second task is to analyze the transformations of the ideological and behavioral pattern “new people” (nihilists) in a new literary epoch. The novelty of settling this issue lies in expanding the historical and literary material, as well as including the analysis of “new people” plots in the literature of the Silver Age (novellas and short stories by V.V. Veresayev and Z.N. Gippius). The methods of research are based on the description of the so-called “transitional” periods in the works by N.I. Konrad, and one of the significant features of those radical times is the reflexivity within a literary text. Here the author deals with the literature being self-focused, and its “meta” character as one of the most important features of the culture at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. The article considers in detail the plot schemas in the texts about “new people” in the Silver Age fiction: the cult of momentaneous love and beauty (the maximal spiritual unity of lovers together with denial of physical passions), rejecting the conventions of life in preaching love for oneself. We can imagine in these thematic blocks not only the conceive of a new world-view associated with the philosophy of decadency, but also the nascence of a nihilism which denies the nihilism of the 19<sup>th</sup> century, and is more likely to incline to a Nietzschean type of rejecting the traditional morale, which could have been called “neo-nihilism”. The motifs of this new nihilism rejecting the old one which has become the fathers’ traditions, and the substitution of the social revolutionariness by the moral one, were further developed in the novels by Gippius in the 1910s (“The Demon Doll” and “Roman-Tzarevich”), however, it is important to include into the sources not only works by Chernyshevsky and Turgenev, but also by Dostoyevsky, especially his novels “Crime and Punishment” and “Demons”.

**Key words.** Nihilism; “new people”; rewriting the classics; I.S. Turgenev; N.G. Chernyshevsky; V.V. Veresayev; Z.N. Gippius; “rejecting inheritance”.

Как видно из самого заглавия, статья ставит перед собой по меньшей мере две задачи. Первая – продолжение анализа проблемы «переписывания классики» в литературе Серебряного века, поставленной автором более полутора десятилетия тому назад и рассмотренной главным образом на материале сюжетов Ф.М. Достоевского («бесовство» и «преступление и наказание»). Там же были намечены другие возможные аспекты этой темы: «маленький человек», «новые люди» («нигилисты») и др. [Магомедова 2000, 212–218]. Вторая задача, которая ставится в данной работе, –



анализ трансформации идеолого-поведенческой модели «новые люди» («нигилисты») в новую литературную эпоху.

Методологической основой работы стало описание «переходных» эпох в статье Н.И. Конрада «О некоторых вопросах истории мировой литературы». Говоря о признаках так называемых «крайних», или «переходных» эпох в истории человечества (в противопоставлении «серединным», стабильным), Н.И. Конрад назвал среди них тенденцию к «возвратному» движению культуры к древности, к своим истокам [Конрад 1972, 423]. В статье Н.И. Конрада охарактеризованы две из выделенных им переходных эпох в истории Европы: эллинизм и Ренессанс. Новейшая переходная эпоха, начало которой отнесено ученым к последней трети XIX в., лишь упомянута, однако нет сомнения, что и к ней, по мнению автора, применимы те же типологические параметры: революция умов, тенденция к возвратному культурному движению, пересмотр представлений о составе литературы.

Тенденция к «культурному возвращению» для русской культуры рубежа XIX–XX вв. проявлялась многообразно. Это и поиски новых этических и эстетических ценностных критериев, и воскрешение полузабытых авторов (в частности, поэтов «чистого искусства»), и осмысление отечественной культуры в мировом контексте (возрождение интереса к фигурам Данте, Петрарки, Гете, к кружкам немецких романтиков), и новое прочтение классических текстов в критике. Явление, названное «переписыванием классики», касается литературной рефлексивности внутри художественного текста. Речь идет об обращенности литературы на самое себя, металитературности как одном из важнейших признаков культуры конца XIX – начала XX вв.

Современные историки литературы обычно говорят о мета-литературности в связи с символистскими и постсимволистскими текстами. Однако это явление носит универсальный характер и не менее часто встречается в текстах писателей так называемого реалистического лагеря. *Под «переписыванием классики» понимается воспроизведение в текстах сюжетных ходов и мотивов известных классических произведений русской литературы XIX в. с сознательными полемическими отсылками к тексту-источнику и со столь же сознательной полемической трансформацией исходного образца.*

При этом можно указать на два основных типа отношений между текстами. В первом случае (наиболее частом) герой помнит о своей родословной и сознательно соотносит собственное поведение с поступками своего литературного прародителя. Во втором случае герой ничего не знает о своем предшественнике, и вся полемика с текстом-источником ведется в сфере автора-повествователя. Между этими полюсами располагаются более сложные случаи, когда точка зрения героя явно или неявно корректируется автором-повествователем.

Среди излюбленных «переписываемых» текстов-источников оказываются произведения, создавшие важнейшие идейно-поведенческие ком-



плексы, своего рода культурные коды для нескольких поколений русского образованного читателя. К таким сюжетам, безусловно, относятся сюжеты о «новых людях» («нигилистах»), заданные еще в 1860-е гг. романами И.С. Тургенева и Н.Г. Чернышевского; современное изложение концепции нигилизма в русской и европейской традиции см. [Корчинский 2015, 146–164]. Оживление интереса к этим сюжетам в конце XIX в. во многом объясняется ситуацией «переоценки всех ценностей» после трагических событий 1 марта 1881 г. (цареубийство, казнь народовольцев и начало победоносцевских контр-реформ). Об этом писал автор первой истории русской литературы XX в. С.А. Венгеров: «Определенно с 1881 года, с события 1 марта, начинается тот перелом, та *переоценка всех ценностей* (слова Ф. Ницше, которого в 1890-е гг. начинает узнавать читающая русская публика. – Д.М.), которая должна быть признана основной чертой общественно-литературного брожения конца XIX века.

Постепенно как бы прерывается преемственность основных течений русской общественности. В самых различных сферах происходит то, что в 1890-х годах было формулировано как “*отказ от наследства*”, завещанного прежними периодами духовной жизни» [Венгеров 2000, I, 40].

Общественное умонастроение, связанное с отречением от традиций и названное «отказом от наследства», – несомненно, является нигилистическим, в русской литературе оно еще и осложняется конфликтом поколений, «отцов и детей». Однако в 1880-е гг. «традиционными ценностями» становятся... сами ценности нигилистов, о чем недвусмысленно говорят публицисты [Розанов 1990, 120–131], и что сказывается в «переписывании» Тургенева и Чернышевского в беллетристике 1890-х гг. разных литературных школ.

Укажем на переписывание Тургенева в повести В.В. Вересаева «Без дороги» (1895). Вся первая часть этой двухчастной повести насыщена полемическими отсылками к героям и сюжетным ходам тургеневских романов. Общественная ситуация описывается в дневнике героя как крушение «старой мудрости»: принципы, которые еще недавно казались незыблемыми, обесцениваются:

«Каким чудом могло случиться, что в такой короткий срок все так изменилось? Самые светлые имена вдруг потускнели, слова самые великие стали пошлыми и смешными; на смену вчерашнему поколению явилось новое, и не верилось, неужели *эти* – всего только младшие братья вчерашних? <...> Литература тщательно оплевывала в прошлом все светлое и сильное, но оплевывала наивно, сама того не замечая, воображая, что поддерживает какие-то “заветы”; прежде, чистое знамя в ее руках давно уже обратилось в грязную тряпку, а она с гордостью несла эту опозоренную ею святыню и звала к ней читателя» [Вересаев 1990, I, 68].

Сам герой – молодой земский врач – выглядит прямым наследником таких тургеневских героев, как Базаров, Рудин, Нежданов. Время и место действия – летний отпуск в имении, споры о литературе и слушание музы-



ки, наконец, молодая героиня Наташа (ср. имя героини в романе «Рудин»), жаждущая увидеть в герое учителя жизни, – все это выглядит прямым воспроизведением модели, заданной тургеневскими романами. Однако главный герой врач Челканов осознает свою литературную родословную и, ощущая ее как чужую, навязанную роль, пытается отказаться от ее «разыгрывания» в собственной жизни. И дело не в несовершенстве образца, а в несовпадении человека и роли. Первая же страница романа вводит имя Базарова: «“Зачем я от времени зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня”. Мне часто вспоминаются эти гордые слова Базарова. Вот были люди! Как они верили в себя! А я, кажется, настоящим образом в одно только и верю, – это именно в неодолимую силу времени. <...> Зачем? Оно не отвечает; оно незаметно захватывает тебя и ведет куда хочет; хорошо, если твой путь лежит туда же, а если нет? Сознавай тогда, что ты идешь не по своей воле, протестуй всем своим существом, – оно все-таки делает по-своему» [Вересаев 1990, I, 67–68]. Помимо «Отцов и детей», в одном из споров упоминаются герои романа «Накануне»: «Нет, Елена вовсе не “самый светлый образ русской женщины”. Неужели действительно все дело женщины заключается в том, чтобы отыскивать достойного ее любви мужчину-деятеля? Где же прямая потребность настоящего дела?» [Вересаев 1990, I, 89].

Все упоминания о тургеневских героях, все попытки примерить на себя ситуации тургеневских романов заканчиваются для героя осознанием искусственности и фальши этой роли: «Уж тогда, когда я говорил, во мне шевельнулось отвращение к моему приподнятому тону <...> О, мерзость» [Вересаев 1990, I, 89]; «И напрасно я стараюсь убедить себя, что я говорил искренне, что есть что-то болезненное в моей боязни к “высоким словам”: на душе скверно и стыдно, как будто я, из желания пустить пыль в глаза, нарядился в богатое чужое платье» [Вересаев 1990, I, 89]; «Я говорил, как плохой актер говорит заученный монолог, и мерзко было на душе» [Вересаев 1990, I, 96].

Напротив, для Наташи роль тургеневской героини кажется вполне органичной, что значительно осложняет взаимоотношения между ней и Челкановым: «Она расспрашивает меня о моей деятельности, об отношении к мужикам, усматривая во всем этом глубокую идейную подкладку, в разговоре ее проскальзывают слова “долг народу”, “дело”, “идея”. Мне же эти слова режут ухо, как визг стекла под острым шилом» [Вересаев 1990, I, 88]. Для Наташи не утратили своего значения и базаровские слова о зависимости от времени. В ответ на слова героя о безвременье, которое придавило всех, она возражает вполне по-базаровски: «Неужели правда необходимо быть таким рабом времени? Мне кажется, что ты перенес на всех то, что сам переживаешь» [Вересаев 1990, I, 109].

Однако полного отрешения героя Вересаева от идейно-поведенческой модели все же не происходит. Во второй части повести вересаевский герой уезжает в уездный городок на холерную эпидемию, т.е. оказывается в ситуации, в которой не был ни один тургеневский герой, – и из текста



немедленно исчезают все отсылки к литературным образцам. И лишь в финале, когда герой умирает от чахотки, перед тем выдержав избиение во время бунта мастеровых, он вновь вспоминает о «высоких словах», уже не ощущая себя в чужой роли: «И я говорю ей, чтоб она любила людей, любила народ; что не нужно отчаиваться, нужно много и упорно работать, нужно искать дорогу, потому что работы страшно много... И теперь мне не стыдно говорить эти “высокие слова”...» [Вересаев 1990, I, 143–144].

Тургеневский роман действительно «переписан»: Челканов сначала ощущает несоответствие идеологического комплекса тургеневского героя тургеневским же обстоятельствам, в которых ему приходится действовать. Смена обстоятельств восстанавливает в правах прежний идеологический комплекс, сам же он в повести Вересаева, в отличие от рассмотренных «переписываний» романа Достоевского, под сомнение не ставится.

Трансформация сюжетных и культурно-поведенческих моделей в символистской культуре, заданных романами Чернышевского и Тургенева, принципиально новое семантическое наполнение самой категории «новых людей» были продемонстрированы в работах Ольги Матич и Леа Пильд о З.Н. Гиппиус и ее круге [Matich 1992, 52–72], [Matich 1994, 24–50], [Матич 2008, 170–225], [Пильд 1998, 86–118].

Ни в одном из тринадцати рассказов, вошедших в первый сборник З.Н. Гиппиус «Новые люди» (1896) нет прямых отсылок к сюжетам романов Тургенева или Чернышевского, за исключением провокационного заглавия и столь же вызывающего посвящения Акиму Волынскому: «Разными путями можно идти к одной цели. Ваша дорога отлична от моей, оружие, которым Вы боретесь, – иное, но мы идем в одну сторону, ведем одну войну. И вы, и я окружены врагами, тем отраднее встретиться друзьям. Дух того, что Вы пишете, близок мне, и я дарю Вам эту книгу – первые ступени к новой красоте, которая дорога нам обоим» [Гиппиус (Мережковская) 1896, III]. Герои рассказов не знают о своей литературной родословной, в повествовании, от первого или от третьего лица, также нет отсылок к романам о «новых людях». Можно говорить лишь о ситуациях, напоминающих скорее такие повести, как «Вешние воды», где герой оказывается в ситуации выбора «между двумя вариантами жизненного пути и, вместе с тем, двумя женщинами» [Тамарченко 2007, 104], хотя для сюжетов о «новых людях» такая сюжетная вариация как раз не характерна. Но заглавие сборника вносит во все тексты дополнительный универсальный смысловой акцент, заставляя увидеть и в персонажах, и в сюжетных ситуациях полемическое переосмысление хорошо знакомых литературных типов и проблемы нигилизма в литературе. Иными словами, полемика с традиционным освещением темы «новых людей» ведется не в сфере героя, а главным образом в сфере автора. Н.К. Михайловский не без некоторой иронии пронизательно отмечал эту трансформацию: «Я беру факты в собственном ее освещении, и так как это освещение для меня – да, полагаю, и не для одного меня – совершенно ново и неожиданно, то пересмотрим книжку г-жи Гиппиус с некоторым вниманием, не так бегло,



как мы читали ее рассказы зауряд с другими в журналах. <...> Мы имеем дело с рассказами, представляющими “первые ступени к новой красоте” и озаглавленными в своей совокупности: “Новые люди”; значит, можем рассчитывать найти в каждом из них и новую красоту, и новых людей» [Михайловский 1896, 66–81].

Однако «новых людей» в привычном, общественном, гражданском смысле этого слова в рассказах сборника нет. Лишь один из героев – начальник почтово-телеграфного отделения Антон Антонович из рассказа «Голубое небо» – видит себя общественным деятелем и даже «борцом», хотя в рассказе говорится только о том, что им довольны подчиненные, что он «требователен, но справедлив, строг, но добр» [Гиппиус 2001, 337]. В исповедальном же письме своей избраннице он использует клише, свойственные литературе о «новых людях», хотя о какой «борьбе» идет речь, сказать невозможно, и гражданская фразеология почти пародийно перемежается в его письме с чиновничьей лексикой, чего он не замечает: «Я – сила, и вы – сила. Вместе мы горы сдвинем. Я еще четыре года назад решил, что так будет. Вы будете добрым товарищем. Вы тоже должны поступить в телеграфное ведомство. У вас будут тогда обязанности, к которым надо относиться строго. Это вырабатывает характер. В жизни я испытал много разочарований, но теперь у меня есть путеводная звезда. Ну, по рукам, что ли! Вместе на борьбу, на жизнь, на работу» [Гиппиус 2001, 350].

Однако автохарактеристика героя в рассказе многократно опровергается: он еще в 15 лет, узнав о служебном проступке своего отца, не только разрывает с ним отношения и уходит из дома, став причиной болезни и смерти матери, но и доносит на него начальству, после чего отец лишается места и опускается. По прошествии многих лет он отказывает престарелому больному отцу в прощении и помощи: «... У меня нет отца. Вы для меня – человек, не поступающий согласно долгу. Такие люди не могут стать со мною в какие-либо отношения» [Гиппиус 2001, 356]. Услышав отказ на свое предложение руки и сердца («Подите вы от меня с вашей любовью и вашим долгом... и с вашей совестью, если она не упрекает вас за такую любовь» [Гиппиус 2001, 360], он мгновенно сам меняет свое отношение к Людмиле: «Моих прежних чувств Вы не вернете никогда» [Гиппиус 2001, 361].

«Новыми людьми» в рассказах оказываются персонажи, которые открывают для себя новые возможности духовной и душевной жизни. И здесь необходимо вспомнить, что З.Н. Гиппиус включила в сборник не только рассказы, но и 12 ранних программных стихотворений, в которых трансформированные представления о «новых людях» выливаются в афористически законченные поэтические формулы: «Мне нужно то, чего нет на свете» («Песня»), «Но люблю я себя, как Бога, Любовь мою душу спасет» («Небеса унылы и низки...»), «О, милый друг, отрадно умирать!» («Мой друг, меня сомненья не тревожат...»), «В божественной силе Прощенье и свет» («Баллада»), «Мне страшно, что страха в душе моей нет» («Никогда»), «Мне кажется, что истину я знаю, И только для нее не



знаю слов» («Бессилие»), «Люблю недостижимое, Чего, быть может, нет» («Снежные хлопья»), «Пусть душит жизнь, но мне уже не душно, Достигнута последняя ступень» («Сонет»), «О, часу ночному не верьте, Берегитесь злой красоты» («Цветы ночи»), «О, мудрый Соблазнитель, Злой Дух, ужели ты – Непонятый Учитель Великой красоты» («Гризельда»), «Но знаю, миру нет прощенья, Печали сердца нет забвенья» («Однообразие»), «Забвения тебе в разлуке нет, Иди за мной, когда меня не станет» («Иди за мной»).

Все перечисленные поэтические формулы так или иначе сцеплены с сюжетными ситуациями рассказов сборника: культ любви-мгновения и красоты (максимально пережитого духовного единения любящих с отказом от плотской страсти – «Яблони цветут», «Мисс Май», «Время. Сказка»), победа страха смерти в любви к Богу («Простая жизнь», «Одинокий»), отказ от общепринятых норм жизни в проповеди любви к себе («Легенда»), пробуждение сострадания и стыда в детской душе («Месть», «Совесть»). В этих тематических блоках угадывается не только зарождение нового мироощущения, связываемого с философией декадентства, но и с рождением нигилизма, отрицающего нигилизм XIX в. и склоняющегося скорее к ницшеанскому типу отрицания традиционной морали, который стоило бы назвать «неонигилизмом».

Мотивы нового нигилизма, отрицающего нигилизм старый, превратившийся в традиции отцов, замена социальной революционности революционностью моральной получили новое развитие в романах Гиппиус 1910-х гг. («Чертова кукла» и «Роман-царевич»), однако здесь необходимо включить в круг источников не только Чернышевского и Тургенева, но и Достоевского, в особенности его романы «Преступление и наказание» и «Бесы».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Венгеров С. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века. 1890–1910 / под ред. профессора С.А. Венгерова. М., 2000. Кн. 1. С. 19–64.
2. Вересаев В.В. Без дороги // Вересаев В.В. Сочинения: В 5 т. М., 1990. Т. 1. С. 43–144.
3. Гиппиус З.Н. Голубое небо // Гиппиус З.Н. Новые люди: романы; рассказы. М., 2001. С. 337–362.
4. Гиппиус (Мережковская) З.Н. Новые люди. СПб., 1896.
5. Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 415–431.
6. Корчинский А.В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. М., 2015.
7. Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2000. С. 212–218.



8. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.

9. Михайловский Н.К. Литература и жизнь: Г-жа Гиппиус и «ступени к новой красоте» // Русское Богатство. 1896. № 3. С. 66–81.

10. Пильд Л. Зинаида Гиппиус и Тургенев // Блоковский сборник XIV. К 70-летию З.Г. Минц. Тарту, 1998. С. 86–118.

11. Розанов В.В. Почему мы отказываемся от «наследства 60-70-х годов»? // Розанов В.В. Сочинения. М., 1990. С. 120–131.

12. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007.

13. Matich O. Dialectics of Cultural Return: Zinaida Gippius “Personal Myth” // Cultural Mythologies of Russian Modernism / ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes and I. Paperno. Berkeley, 1992. P. 52–72.

14. Matich O. The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 24–50.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Konrad N.I. O nekotorykh voprosakh istorii mirovoy literatury [On Several Issues of the History of World Literature]. *Konrad N.I. Zapad i Vostok* [Konrad N.I. West and East]. Moscow, 1972, pp. 415–431. (In Russian).

2. Magomedova D.M. “Perepisyvanie klassiki” na rubezhe vekov: sfera avtora i sfera geroya [“Rewriting the Classics” at the Turn of the Centuries]. *Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya. Vol. 6. Aspekty teoreticheskoy poetiki: k 60-letiyu N.D. Tamarchenko* [Literary Text: Issues and Methods of Investigation. Volume 6. The Aspects of Theoretical Poetics: To the 60<sup>th</sup> Anniversary of N.D. Tamarchenko]. Tver, 2000, pp. 212–218. (In Russian).

3. Matich O. Dialectics of Cultural Return: Zinaida Gippius “Personal Myth”. *Gasparov B., Hughes R.P., Paperno I. (eds.). Cultural Mythologies of Russian Modernism*. Berkeley, 1992, pp. 52–72. (In English).

4. Matich O. The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice. *Paperno I., Grossman J.D. (eds.). Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994, pp. 24–50. (In English).

5. Pil'd L. Zinaida Gippius i Turgenev [Zinaida Gippius and Turgenev]. *Blokovskiy sbornik 14. K 70-letiyu Z.G. Mints* [Blok's Collected Works. In Honour of Z.G. Mints's 70<sup>th</sup> Anniversary]. Tartu, 1998, pp. 86–118. (In Russian).

6. Vengerov S. Etapy neoromanticheskogo dvizheniya [The Stages of Neo-Romantic Movement]. *Vengerov S.A. (ed). Russkaya literatura 20 veka. 1890–1910* [The Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century. 1890–1910]. Book 1. Moscow, 2000, pp. 19–64. (In Russian).



## (Monographs)

7. Korchinskiy A.V. *Formanty mysli: literatura i filosofskiy diskurs* [Formants of Thought: Literature and Philosophical Discourse]. Moscow, 2015. (In Russian).

8. Matich O. *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [Erotical Utopia: New Religious Consciousness and Fin de Siècle in Russia]. Moscow, 2008. (In Russian).

9. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka. (Problemy poetiki syuzheta i zhanra)* [The Russian Novella of the Silver Age]. Moscow, 2007. (In Russian).

**Магомедова Дина Махмудовна**, Российский государственный гуманитарный университет; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Круг научных интересов: история русской литературы Серебряного века, поэтика и эстетика русского символизма, текстология творчества А. Блока, теория лирических жанров.

E-mail: dinamag@gmail.com

**Magomedova Dina M.**, Russian State University for Humanities; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher, IWL RAS. Research interests: history of Silver Age Russian literature, poetics and aesthetics of Russian symbolism, textual studies of Alexander Blok's works, the theory of lyrical genres.

E-mail: dinamag@gmail.com



О.А. Богданова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

**МОТИВ «УТВЕРЖДЕНИЯ ЗЕМЛИ»  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1917-1920-Х ГГ.:**  
*Статья первая*

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда  
(проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00021

**Аннотация.** На материале художественной прозы, поэзии и эссеистики Д.С. Мережковского, С.Н. Булгакова, Г.И. Чулкова, И.А. Бунина, М.М. Пришвина, А.М. Ремизова, С.Н. Дурылина, М.А. Волошина и др. в статье рассмотрена одна из важнейших модификаций мотива «утверждения земли» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е гг.) – упование на ее спасительную роль по отношению к предавшему, по мнению названных авторов, свое Отечество русскому народу. Показано, как в результате произошедшего в огне революции 1917 г. сдвига в русской национальной картине мира, обусловленного разрывом отождествлявшихся столетиями понятий «земля» и «народ», именно «земля» стала главной носительницей «святости» как национальной идентичности. В виду «недостойства» народа в эпоху русской катастрофы (Первой мировой войны, победившей революции и Гражданской войны), центр тяжести в составе понятия о родине, России, переместился на другую его составляющую – землю, «святость» которой теперь нуждалась во все большем обосновании и утверждении. Чем бледнее становилась мысль о «богоносности» народа, тем ярче обнаруживалась в русской литературе 1900–1910-х гг. убежденность в «святости» родной земли. В 1916 г. «вечный» образ «Святой Руси» впервые отобразился в православной церковной гимнографии. В 1918 г. в службу всем русским святым была внесена знаменитая стихира: «Русь святая, храни веру Православную <...>». В связи с этим в ряде литературных текстов рассмотрены смежные мифологемы «Святой Руси» и «Невидимого града Китежа», получившие особую сотериологическую актуальность в период радикальной ломки, опасной для самого существования исторической России.

**Ключевые слова:** мотив «утверждения земли»; «грех земле»; народ; революция 1917 г.; «Святая Русь»; Россия; «Невидимый град Китеж».

О.А. Bogdanova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

**Motive of “Allegations of the Land” in Russian Literature of 1917–1920<sup>th</sup>**  
**(Article I)**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00021

**Abstract.** On the fiction prose, poetry and essay by D.S. Merezhkovsky, S.N. Bul-

gakov, G.I. Chulkov, I.A. Bunin, M.M. Prishvin, A.M. Remizov, S.N. Durylin, M.A. Voloshin etc. the article considers one of the most important modifications of the motive “allegations of the land” in Russian literature of the revolutionary years (1917–1920th) – trust in its saving power against the betrayed his country, according to the mentioned authors, Russian people. It is shown how in the aftermath in the fire of the 1917 revolution, the shift in Russian national picture of the world, due to rupture of similar for centuries concepts of “land” and “people”, that “land” became the main bearer of “Holiness” as a national identity. In view of the “unworthiness” of the people in the era of the Russian disaster (the First World war, the victorious revolution and the Civil war), the center of gravity in the composition of the concept of the Motherland, Russia, moved to the other of its component – the land, which “holiness” was needed in a growing justification and approval. The paler became the idea of a “God-bearing” people, the brighter were found in Russian literature of 1900–1910s the belief in the “holiness” of his native land. In 1916, the “eternal” image of “Holy Russia” was finally displayed in the Orthodox Church hymnography. In 1918, in divine service to all Russian saints was added famous verse: “Holy Russia, keep the Orthodox faith <...>”. In this regard, in a number of literary texts considered related mythologems “Holy Russia” and “Invisible city of Kitezh”, received a special soteriological relevance in the period of radical breaking, dangerous to the very existence of historical Russia.

**Key words:** motive of “allegations of the land”; “sin to the land”; the people; the revolution of 1917; the “Holy Russia; Russia; the “Invisible city of Kitezh”.

В предыдущих работах автора настоящей статьи [см.: Богданова 2013; Богданова 2015] был обозначен и осмыслен семантический диапазон понятия «земля» в литературе конца XIX – первой трети XX в. Основное внимание в них было уделено полюсу «отрицания земли». Теперь настало время обратиться к противоположному полюсу – «утверждения земли».

Бытование названного мотива в русской литературе рубежа XIX–XX вв., с одной стороны, связано с неоязыческими влияниями: во-первых, предпринятой в ряде произведений Серебряного века реконструкцией славянского языческого мифа (в поэзии и прозе К.Д. Бальмонта, С.М. Городецкого, С.А. Есенина, А.М. Ремизова, музыке И.Ф. Стравинского, живописи Н.К. Рериха, И.Я. Билибина и др.) [см.: Кузнецова 2007; Моисеева 2012; Сусллова 2017]; во-вторых, с рецепцией популярнейшего в эти десятилетия Ф. Ницше и его настойчивым призывом: «оставайтесь верны земле <...>» [Ницше 1996, II, 8]. С другой стороны, в эти годы наблюдается актуализация христианских коннотаций мифологемы «Святой Руси» («своятой русской земли»), активно разрабатывавшейся в живописи М.В. Нестерова, В.М. Васнецова, музыке С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова, эссеистике Вяч.И. Иванова, В.Ф. Эрн, Н.А. Бердяева, поэзии М.А. Волошина, Н.А. Клюева, прозе А.М. Ремизова, Б.К. Зайцева, А.Н. Толстого, С.Н. Дурылина и др. Одним из проявлений мотива «утверждения земли» в революционную эпоху (1917–1920-е гг.) стало упование на ее спасительную силу по отношению к предавшему свое Отечество русскому народу (Д.С. Мережковский, С.Н. Булгаков, Г.И. Чулков, Д.Е. Аркин, М.М. При-



швин, И.А. Бунин, А.М. Ремизов, С.Н. Дурьлин, М.А. Волошин и др.) и в связи с этим – все более настойчивое обращение к мифологемам «Святой Руси» и «Невидимого града Китежа».

До XVI в., писал А.В. Карташев, понятие «Святая Русь» можно найти лишь в фольклоре: былинах, духовных стихах, исторических песнях, – и только с принятием официальной доктрины «Москва – Третий Рим» оно пришло в книжную письменность [Карташев 1956, 29-30]. Причем, как считает В.В. Лепяхин, укорененная в русском народе «идея Святой Руси в некотором смысле была присвоена сторонниками идеи Третьего Рима» [Лепяхин 2018] для религиозного оправдания роста российской государственности. Одним из следствий стала сквозящая двойственность и неоднозначность образа Святой Руси: с одной стороны, отождествление с земельными владениями российского самодержавия как наследника византийского «единого православного царства» [Карташев 1928, 144], с другой – привязка в священной топографии: «ра[ю], Иерусалим[у], всей Палестин[е], Константинопол[ю] <...> други[м] святы[м] мест[ам] ветхозаветной и новозаветной истории и, наконец, святы[м] мест[ам] собственной христианизированной земли <...>» [Лепяхин 2018]. При новом открытии Святой Руси в XIX в. ее семантическая парадигма обогатилась хилястическим мотивом «рая на земле» (в поэзии Ф.И. Тютчева, Вяч.И. Иванова, Н.А. Клюева, С.А. Есенина, в живописи М.В. Нестерова и др.). Ф.М. Достоевский, по совокупной мысли Вяч.И. Иванова, С.Н. Булгакова, Б.М. Энгельгардта, Г.П. Федотова, Л.А. Зандера и др., внес в понятие Святой Руси софиологический смысл [см.: Зандер 1960], вскоре развитый авторами Серебряного века. Что касается Града Китежа, то «этот “вечный образ” мифа актуализирует целый культурный пласт. В этом ряду – сюжет древнерусской повести о деве Февронии, опера Н. Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии”, “Слово о погибели русской земли” А. Ремизова, поэтические произведения Н. Клюева, М. Цветаевой, В. Хлебникова, Ф. Сологуба, М. Кузмина, А. Ахматовой, а также полотна художников – В. Васнецова и Н. Рериха» [Бурдина 2018].

Для обоснования и развития дискурса об отмеченной модификации мотива «утверждения земли» в интересующий нас период необходимо конспективно вернуться к уже высказанным ранее идеям и наблюдениям [подробнее см.: Богданова 2017 b, 247–258]. Речь пойдет о произошедшем в огне революции 1917 г. разрыве понятий «земля» и «народ», которые в русской культуре отождествлялись в течение столетий. Деконструкция концепта «народ» («русский народ») постепенно превращала его в лишенный семантической сердцевины симулякр вроде «союза рабочего класса и крестьянства» или «многонационального советского народа». Вполне возможно, однако, что обнаруженная черта связана не только с уникальной историей России, но и с общемировыми процессами XX в. З. Фрейд, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет и др. многократно указывали на происходившую на их глазах трансформацию исторических культурных народов в безликую массу, управляемую тоталитарными вождями. Свои пер-



вые социально-политические плоды массовизация в ряде европейских стран, в том числе и в России, стала приносить как раз в конце 1910-х гг. Н.А. Бердяев, к примеру, отмечал, что в период Первой мировой войны и последовавшей за ней революции «в России появился новый антропологический тип, новое выражение лиц», причем этот «новый душевный тип, призванный к господству в революции, поставля[л]ся из рабоче-крестьянской среды <...>» [Бердяев 1990, 101].

Вплоть до событий 1917–1918 гг. тысячелетняя традиция отождествления земли и населявшего ее народа в русской культуре оставалась актуальной, несмотря на то, что ореол «богоносца» русский мужик стал терять еще в творчестве писателей-народников последней трети XIX в., а после революции 1905–1907 гг. этот процесс только усилился. О происхождении первого человека из «праха земного» (Быт. 2, 7) повествует Библия, базовый прецедентный текст русской культуры. Почитание земли – Дементры – в древности процветало в эллинском язычестве, составляя суть Элевсинских мистерий, оказавших огромное влияние на материнскую для Руси культуру Византии. Для древнерусского народно-языческого сознания «земля воплощала <...> не только образ матери человека, но и весь род как единство живых и уже отошедших в мир иной. <...> Лежащие в земле предки как бы сливались с нею, становились ее частью» [Топорков 1995, 194]. По В.И. Далю, главное значение слова «народ» – «люди, народившийся на известном пространстве» [Даль 1989, II, 461].

Таким образом, отождествление земли и народа веками проникало в русскую литературу через Библию, византийскую книжность и фольклор. В XIX в. оно бытовало у славянофилов и «почвенников». Так, для Ф.М. Достоевского «почва» – «все, что родит и роднит: народ, родина, родная речь, родная земля. Их объединяет тайна России» [Захаров 2012, 21]. Присутствует оно и у многих литераторов рубежа XIX–XX вв., например, в статье А.А. Блока «Стихия и культура» (1908). Здесь о людях из народа сказано: «Земля с ними, и они с землей, их не различить на ее лоне, и кажется порою, что и холм живой, и дерево живое, и церковь живая, как сам мужик – живой» [Блок 2010, 94]. Мережковский в эссе «Грядущий Хам» (1905), говоря о трех началах «духовного благородства», противостоящих «трем лицам» Грядущего Хама, в качестве первого называет, как одно целое, землю и народ – «живую плоть <...> России» [Мережковский 2004, 25].

Иная картина – в романе Мережковского «14 декабря» (1918), писавшемся по следам революционных событий в России. Герою произведения декабристу Валериану Голицыну открывается, что его молодая жена Маринька земная и небесная одновременно, в ней Мать Божия и мать-земля. Автор религиозно-революционного «Катехизиса» Сергей Муравьев-Апостол, чье мировоззрение Мережковский разделял, говорит перед казнью своему другу Голицыну «о Земле Пречистой Матери», а также о том, что Россию спасет «Христос и еще Кто-то» [Мережковский 1990, 233, 245], целую напоследок не только священнический крест, но и землю.



Муж Мариньки читает в дневнике Муравьева-Апостола о предательстве народом дела религиозной революции. Под этим впечатлением он в отчаянии решает: «<...> и гибнуть нечему: никакой России нет и не было» [Мережковский 1990, 254]. Но вспомнив о Мариньке и стоящих за ней символических образах, понимает, о Ком говорил казненный декабрист, – «Россию спасет Мать» [Мережковский 1990, 258]. Итак, по мысли автора «14 декабря», Россия выживет, потому что она больше населяющего ее народа, она еще и земля. В опыте восстания Черниговского полка его командир Муравьев-Апостол понял: «<...> для русского народа вольность значит буйство, распутство, злодейство, братоубийство неутолимое; рабство – с Богом, вольность с дьяволом»; «страшен царь-Зверь, но, может быть, еще страшнее Зверь-народ»; «Зверь идет. <...> Россия гибнет <...>» [Мережковский 1990, 229, 234]. Лучшие герои революционного романа Мережковского не сомневаются: для Христа необходимо «убить Зверя» [Мережковский 1990, 162–163]. В контексте 1917–1918 гг., когда монархия в стране уже была свергнута, это можно понять только так: ради сохранения России как земли нужно уничтожить предавший ее народ... [Подробнее см.: Богданова 2017 а, 172–189].

В открывшемся ему в ходе революционных событий 1917 г. распадения единства земли и народа Мережковский не был одинок. Например, в «современных диалогах» С.Н. Булгакова «На пиру богов. Pro и contra» (1918), где отмечалось «оподление целого народа», «загуб[ившего] и опоган[ившего]» собственную страну [Булгаков 1991, 314], один из их участников, Писатель, так выражал надежду на будущее воскресение родины: «<...> русская земля <...> спасет русский народ, по ней стопочки Богородицыны ступали...» [Булгаков 1991, 353].

По мнению Г.И. Чулкова в статье «Достоевский и судьба России» (1918), «правда» Ф.М. Достоевского, которой может быть исцелен трагизм мира, это «правда о земле, земле живой и в существе своем святой – той земле, которую целовал Алеша после кончины старца Зосимы...». Другими словами – о «Святой Руси», или, по Чулкову, «Христове» социализме [Чулков 2000, 394, 389, 400]. При этом революционный народ в рассказе писателя «Красный жеребец» (1921–1922) очевидно одержим бесовской силой. Так, во время грабежа помещичьей усадьбы, вместо разумного дележа полезного барского имущества, в том числе лошадей, крестьяне поддаются разрушительному стремлению «весь мир поджечь»: в разгар вакханалии Трифону, главарю мужиков, «показалось, что кто-то черный, лохматый положил ему лапу на плечо» [Чулков 1999, 600, 602]; а подожженный грабителями с изуверской жестокостью породистый жеребец Султан Третий, становясь олицетворением гражданской войны в России, символизирует второго апокалипсического коня (см.: Откр. 6, 3-4). Осваивая «реализм в высшем смысле» любимого им Достоевского, Чулков в этом рассказе, подобно автору «Преступления и наказания», создает словесную икону [см.: Касаткина 2004, 223–300] в соответствии с известной в русском церковном искусстве иконографией «Архангел Михаил – грозных

сил воевода»; в чулковском тексте отчетливо различаются ее детали: труба, красный конь, горящие здания внизу. Апокалипсический сюжет, просвечивающий в «Красном жеребце», таков: архангел мчится на огненном крылатом коне, его труба возвещает победу над Сатаной в небесах, однако побежденный Сатана низвергнут в земной мир, где и властвует до срока, сея смерть и разрушение (см.: Откр. 12, 7-17).

Публицист кадетского журнала «Народоправство» Д.Е. Аркин в статье под названием «Любовь к земле» (1918) писал: «Вглядываясь в сущность событий, ныне свершающихся в России, мы подмечаем, как главенствующую черту их духовного облика, – поразительное *ослабление чувствования земли в русском сознании*» (курсив Д.Е. Аркина), что выразилось в «трактовке ее не как божественной стихии жизни, а как бездушного объекта экономики», в «земельном захвате». В итоге «землю, которую русский народ любил с такой страстью, с такой нежностью, с такой тоской и верой, он любит теперь любовью насильника, видящего только тело, к которому он вожделеет» [Аркин 1918, 16–17].

О том же свидетельствуют произведения М.М. Пришвина революционных лет: «Дневник» 1918 г., повесть «Мирская чаша» (1922) и др. В рассказе «Адам» (1918) писатель обрисовал судьбу разоренной окрестными крестьянами помещичьей усадьбы Колодези. Этот прекрасный, любовно возделанный многими поколениями русских людей уголок родной земли, напоминавший первозданный рай, в одночасье превращен безжалостными грабителями в место «последнего оголения, до первой глины, из которой слеплен был человек» [Пришвин 1982, 621]: «парк вырублен до последнего дерева, и склон, на котором он рос, теперь оказался оврагом. Нет следа на том месте, где на черном дворе стояла людская, конюшни, амбары, нет служб на красном дворе, и дома нет <...> весенние птицы – гнездовики этой усадьбы, – прилетая, вьются над пустым местом и, не узнавая его, пролетают неизвестно куда» [Пришвин 1982, 621–622]. А ведь «русская земля» – это не просто участок суши с определенными географическими координатами, это прежде всего память, традиция, это культурный слой с могилами предков и следами их деятельности по превращению когда-то «пустой» земли в пашни, города, сады, подобие рая. Пришвинская мысль очевидна: крестьяне-грабители предали родную землю, тот высший смысл, который в ней жил. Так, например, один из мужиков-«Косычей» хохотал над драгоценным трюмо из красного дерева, в котором когда-то отражалась культурная жизнь владельцев усадьбы: «Вот раньше барыня смотрелась, а теперь кобыла!», «Вот раньше барыня смотрелась, а теперь сука!». А потом «взял кирпич, ударил в зеркало. Взял другой и еще ударил – все разбил в мелкие кусочки» [Пришвин 1982, 622]. Теперь это совсем другой народ, так называемый «второй Адам», самозванно пришедший к «делегу» намного позже получившего из Божьих рук землю «первого Адама» – народа, который обустроивал русскую землю в течение веков.

Те же мотивы – в дневниках и художественной прозе И.А. Бунина революционной поры. Противопоставление прекрасной земли и «ужасных»



мужиков и баб проходит через весь «Дневник 1917–1918»: в окна усадебного дома льется «радостный и яркий солнечный свет», «глядит зеленая густота сада, блестящая под солнцем своей несметной листвой», виднеется «деревенская даль: слегка синеватый на горизонте вал леса, желтизна уже скошенных и покрытых копнами полей», «раскинувшееся по склону к мелкой речке поместье <...>», ночью – «луна над морем ржей» «в рост человека», «звезды мерцают, <...> затаив дыхание»...; и здесь же – «мерзейший, дикий и вульгарно-злой народ» отмеченный «самоуверенностью, глупостью и невежеством» в стремлении разрушить все прекрасное, сотворенное на русской земле природой и культурой, – рубит леса, жжет сады и громит усадьбы, сворачивает головы павлинам, бывших офицеров водит босиком по битому стеклу и т.п. [Бунин 2006, IX, 191, 189, 201, 207]. Посвященный впечатлениям о пореволюционной России рассказ «Несрочная весна» (1923) также пронизан антитезой между «полевой тишиной, лесной глушью, запахом берез, цветов, вечерней свежестью» земли, всем «этим <...> святым, чистым безмолвием, закатывающимся за лесом солнцем, далью, пролетом в просеке, горькими и свежими ароматами, сладким холодком зари» и «сбродом самой низкой черни», зловонной, безобразной и злобно-преступной, которая стала хозяйкой «так называемой новой жизни» [Бунин 2006, IV, 216, 209, 215].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин Д.Е. Любовь к земле // Народоправство. 1918. № 23–24. 1 февр. С. 15–17.
2. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
3. Блок А.А. Стихия и культура // Блок А.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 8. М., 2010. С. 90–96.
4. Богданова О.А. Концепт «земля» в творческом сознании Ф.М. Достоевского и культурных деятелей Серебряного века (Д.С. Мережковского, А.А. Блока, Вяч.И. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, Г.И. Чулкова) // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского. М., 2013. С. 101–110.
5. Богданова О.А. Мотив «отрицания земли» в критике и прозе русских символистов // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 239–255.
6. (a) Богданова О.А. Новые референции концепта «земля» в русской литературе революционных лет (1917–1920-е) // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2017. Т. 62. Вып. 2. С. 247–258.
7. (b) Богданова О.А. «14 декабря» Д.С. Мережковского как роман о русской революции 1917 года // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 2. С. 172–189.
8. Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 290–353.
9. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 2006.
10. Бурдина С.В. Мифологема Китежа в поэзии начала XX века: новые грани интерпретации // Филологические заметки. 2010. Т. 1. С. 16.
11. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2.

И–О. М., 1989.

12. Зандер Л.А. Земля благая // Зандер Л.А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне, 1960. С. 31–62.
13. Захаров В.Н. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема // Проблемы исторической поэтики. Вып. 10: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 7. Петрозаводск, 2012. С. 14–24.
14. Карташев А.В. Судьбы «Святой Руси» // Православная мысль. Труды Православного Богословского института в Париже. Вып. 1. Париж, 1928. С. 134–156.
15. Карташев А.В. Возрождение Св. Руси. Париж, 1956.
16. Касаткина Т.А. О творческой природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.
17. Кузнецова Е.В. Мир древних славян в культуре Серебряного века: научно-философская рефлексия и художественная практика: автореф. дис. ... к. культурологии: 24.00.01. Киров, 2007.
18. Лепяхин В.В. Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные, историософские категории Святой Руси // Интернет-журнал Срегенского монастыря. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050618142237.htm> (дата обращения 12.01.18).
19. Мережковский Д.С. 14 декабря: роман // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 5–258.
20. Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Грядущий Хам. М., 2004. С. 4–26.
21. Моисеева А.А. Реконструкции славянских мифов в поэтических циклах К. Бальмонта, С. Городецкого, А. Кондратьева // Филологические заметки. 2012. Т. 1. С. 177–181.
22. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1996. С. 5–237.
23. Топорков А.Л. Земля // Славянская мифология: энциклопедический словарь. М., 1995. С. 192–195.
24. Пришвин М.М. Адам: рассказ // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М., 1982. С. 615–622.
25. Сулова И.Б. Славянский миф в литературе и искусстве Серебряного века – этико-педагогический экскурс // Вестник Университета РАО. 2017. № 1. С. 8–14.
26. Чулков Г.И. Красный жеребец: рассказ // Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1999. С. 590–602.
27. Чулков Г.И. Достоевский и судьба России // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 15. СПб., 2000. С. 389–407.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Bogdanova O.A. Novye referentsii kontsepta “zemlya” v russkoy literature revolyutsionnykh let (1917–1920-e) [New References of the Concept “Land” in Russian Literature of Revolutionary Years (1917–1920)]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2017, vol. 62, no. 2, pp. 247–258. (In Russian).
2. (b) Bogdanova O.A. “14 dekabrya” D.S. Merezhkovskogo kak roman o russkoy revolyutsii 1917 goda [“14 of December” by D.S. Merezhkovsky as a Novel about the Russian Revolution of 1917]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 172–189. (In



Russian).

3. Burdina S.V. Mifologema Kitezha v poezii nachala 20 veka: novye grani interpretatsii [The Myth of Kitezha in the Poetry of the Early 20 Century: New Ways of Interpretation]. *Filologicheskie zametki*, 2010, vol. 1, p. 16. (In Russian).

4. Lepakhin V.V. Ikonichnyy obraz svyatosti: prostranstvennyye, vremennyye, religioznye, istoriosofskie kategorii Svyatoy Rusi [Iconic Image of Holiness: Spatial, Temporal, Religious, Historiosophical Categories of Holy Russia]. *Internet-zhurnal Sretenskogo monastyrya* [The Online Magazine of the Sretensky Monastery]. Available at: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/050618142237.htm> (accessed 09.02.2018). (In Russian).

5. Moiseeva A.A. Rekonstruktsii slavyanskikh mifov v poeticheskikh tsiklakh K. Bal'monta, S. Gorodetskogo, A. Kondrat'eva [The Reconstruction of Slavic Myths in the Poetic Cycles by K. Balmont, S. Gorodetsky, A. Kondratyev]. *Filologicheskie zametki*, 2012, vol. 1, pp. 177–181. (In Russian).

6. Suslova I.B. Slavyanskiy mif v literature i iskusstve Serebryanogo veka – etiko-pedagogicheskiy ekskurs [Slavic Myth in the Literature and Art of the Silver Age-Ethical and Pedagogical Excursion]. *Vestnik Universiteta Rossiyskoy akademii obrazovaniya*, 2017, no. 1, pp. 8–14. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Bogdanova O.A. Kontsept “zemlya” v tvorcheskoy soznanii F.M. Dostoevskogo i kul'turnykh deyateley Serebryanogo veka (D.S. Merezhkovskogo, A.A. Bloka, Vyach.I. Ivanova, F. Sologuba, A. Belogo, G.I. Chulkova) [The Concept “Land” in the Creative Consciousness of F.M. Dostoevsky and Cultural Figures of the Silver Age (D.S. Merezhkovsky, A.A. Blok, Vyach.I. Ivanov, F. Sologub, A. Bely, G.I. Chulkov)]. *F.M. Dostoevskiy i kul'tura Serebryanogo veka: traditsii, traktovki, transformatsii* [F.M. Dostoevsky and Culture of the Silver Age: Traditions, Interpretations, Transformations]. Moscow, 2013, pp. 101–110. (In Russian).

8. Bogdanova O.A. Motiv “otritsaniya zemli” v kritike i proze russkikh simbolistov [Motive of “Denial of the land” in Criticism and Prose of Russian Symbolists]. *“Vechnye” syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” Subjects and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, 2015, pp. 239–255. (In Russian).

9. Chulkov G.I. Dostoevskiy i sud'ba Rossii [Dostoevsky and the Fate of Russia]. *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. Vol. 15. Saint-Petersburg, 2000, pp. 389–407. (In Russian).

10. Kartashev A.V. Sud'by “Svyatoy Rusi” [Fates of the “Holy Russia”]. *Pravoslavnyaya mysl'. Trudy Pravoslavnogo Bogoslovskogo instituta v Parizhe*. Vol. 1. Paris, 1928, pp. 134–156. (In Russian).

11. Toporkov A.L. Zemlya [Land]. *Slavyanskaya mifologiya: entsiklopedicheskiy slovar'* [Slavic Mythology: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1995, pp. 192–195. (In Russian).

12. Zakharov V.N. Pochvennichestvo v russkoy literature: metafora kak ideologema [The Desire to Soil in Russian Literature: Metaphor as an Ideologem]. *Problemy istoricheskoy poetiki. Vol. 10: Evangel'skiy tekst v russkoy literature 18–20 vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [Problems of Historical Poetics. Vol. 10: The Gospel Text in Russian Literature of the 18–20 Centuries: A Quote, a Reminiscence, a Motive, a Plot, a Genre]. Vol. 7. Petrozavodsk, 2012, pp. 14–24. (In Russian).



13. Zander L.A. Zemlya blagaya [The Good Land]. *Zander L.A. Tayna dobra (Problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo)* [The Mystery of Good (The Problem of Good in Dostoevsky's Work)]. Frankfurt-on-Main, 1960, pp. 31–62. (In Russian).

#### (Monographs)

14. Berdyayev N.A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [The Origins and Meaning of Russian Communism]. Moscow, 1990. (In Russian).

15. Kartashev A.V. *Vozsozdanie Sv. Rusi* [Recreation of Holy Russia]. Paris, 1956. (In Russian).

16. Kasatkina T.A. *O tvoryashchey prirode slova: ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [On the Creative Nature of the Word: Ontology of the Word in the Works of F.M. Dostoevsky as the Basis of “Realism in the Highest Sense”]. Moscow, 2004. (In Russian).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

17. Kuznetsova E.V. *Mir drevnikh slavyan v kul'ture Serebryanogo veka: nauchno-filosofskaya refleksiya i khudozhestvennaya praktika* [The World of Ancient Slavs in the Culture of the Silver Age: Scientific and Philosophical Reflection and Artistic Practice]. PhD Thesis Abstract. Kirov, 2007. (In Russian).

**Богданова Ольга Алимовна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

**Bogdanova Olga A.**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Leading Researcher. Research interests: fiction prose of the turn of 19–20 centuries; the oeuvre and biography of F.M. Dostoevsky, reception of the heritage of the writer in the late 19 – early 20 centuries; history of dostoevskian; Russian prose of the turn of 20–21 centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

В.Т. Захарова (Нижний Новгород),  
ORCID ID: 0000-0001-6871-1368

М.Г. Уртминцева (Нижний Новгород)  
ORCID ID: 0000-0001-5198-4116

**НИЖЕГОРОДСКИЙ ПЕРИОД  
В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО:  
ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00022

**Аннотация.** Цель данной статьи – изложение аргументов и обоснование тезиса о синтетическом типе художественного мышления писателя, основные черты которого проявились уже в конце 90-х – начале 900-х годов. Новизна предпринятого исследования – доказательство актуальности пересмотра сложившейся концепции раннего творчества писателя, согласно которой его произведения исключаются из анализа явлений Серебряного века. Определяя вектор исследования, авторы статьи обратились к эпистолярно и фельетону, ставя перед собой задачу проследить, как в способах речевого выражения в этих мыслеформах проявились черты неореалистического типа художественного мышления Горького. Включение материала переписки, где эстетическое кредо Горького облечено в форму диалога с адресатом, позволило установить, что в терминах, уточняющих определение реализма: «вещественный» реализм, «одухотворенный», «возвышенный до символа», было дано определение нового типа художественного сознания, впоследствии названного *неореалистическим*. Анализ эпистолярия вписан в контекст обобщенной характеристики оценок литературной критикой начала XX в. первых двух томов его рассказов, что устанавливает онтологический статус поставленной проблемы – определение основных черт индивидуального почерка Горького-художника. Феномен Горького стал стимулом совершенствования философско-эстетической деятельности. Литературная критика рассматриваемого периода обозначила главный вектор его внутреннего развития: глубинную сопряженность творчества писателя с национальной классикой, с традициями устного народного творчества, европейской философией и культурой, обозначив в качестве доминирующего качества его прозы «символизм» как показатель новизны художественного сознания автора. Чертами неореализма отмечено не только художественное творчество писателя, но и его публицистика нижегородского периода. Исследование стилового своеобразия фельетонов показало, что обновление прозаического письма в ограниченном рамках жанра пространстве идет по пути осмысления конкретного факта в масштабе общенационального бытия – с указанием на онтологически- и аксиологически значимые константы духовной жизни народа. В результате проведенного исследования сделан вывод о том, что основные эстетические принципы неореализма, обозначенные в переписке Горького, были позднее отмечены литературной критикой в его художественных текстах, нашли воплощение в его публицистике нижегородского периода.

**Ключевые слова:** М. Горький; художественное сознание; неореализм; пере-

писка; публицистика; литературная критика.

V.T. Zakharova (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0001-6871-1368

M.G. Urtmintseva (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0001-5198-4116

**Nizhny Novgorod Period in M. Gorky's Life and Creativity:  
Ways of Formation of Artistic Consciousness**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00022

**Abstract.** The purpose of this article is to present the arguments and to corroborate the thesis about the synthetic type of the writer's artistic thinking the main features of which became apparent in the late 90's and early 900's. The novelty of the undertaken research is to prove the relevance of revising the existing concept of the writer's early creativity according to which his works are excluded from the analysis of the Silver Age phenomena. To determine the vector of research the authors of the article turned to the epistolary and the feuilleton posing a problem to trace how in the ways of speech expression in these thought forms the features of the neo-realistic type of Gorky's artistic thinking took the form. The inclusion of the correspondence material, where Gorky's aesthetic credo is expressed in the form of a dialogue with the addressee, allowed to establish that in terms specifying the definition of realism: "real" realism, "spiritualized", "elevated to the symbol" was given the definition of a new type of artistic consciousness called neo-realistic. The analysis of the epistolary is inscribed in the context of the generalized description of the literary criticism of the early 20th century the first two volumes of his stories that establishes the ontological status of the problem posed, the definition of the main features of Gorky's individual handwriting. The phenomenon of Gorky became an impetus to the improvement of philosophical and aesthetic activity. Literary criticism of this period marked the main vector of his inner development: the deep conjugation of the writer's creativity with national classics, with the traditions of oral folk art, European philosophy and culture denoting as the dominant quality of his prose "symbolism" as an indicator of the novelty of the author's artistic consciousness. The features of neo-realism are noted not only the creative work of the writer but also his journalism of the Nizhny Novgorod period. The research of the style peculiarity of the feuilleton showed that the renewal of the prosaic letter in the space bounded by the genre goes along the path of comprehending the concrete fact on the scale of the nation-wide being indicating the ontologically and axiologically significant constants of the spiritual life of the people. As a result of the research we came to a conclusion that the main aesthetic principles of neo-realism indicated in Gorky's correspondence were noted later by literary criticism in his artistic texts, were embodied in his journalism of the Nizhny Novgorod period.

**Key words:** M. Gorky; artistic consciousness; neorealism; epistolary; journalism; literary criticism.



М. Горький уже в самом начале XX столетия занял одно из ведущих мест в литературном движении эпохи, однако не подлежит сомнению, что особую роль в формировании писателя сыграл нижегородский период его жизни со второй половины 1890-х до начала 1900-х гг.

Целью данной статьи является исследование этого этапа становления художественного сознания М. Горького на материале его эпистолярного наследия, фельетонов писателя, опубликованных им в нижегородской прессе в период работы корреспондентом на Всероссийской выставке 1896 г., а также анализа оценок литературной критикой начала XX в. первых двух томов его рассказов, опубликованных отдельным изданием в нижегородский период. В новых исторических условиях, в начале XXI в. стоит вернуться к вопросу о том, в чем же собственно заключается феномен Горького-художника.

С точки зрения современных представлений о *процессе становления художественного сознания эпохи* одним из наиболее значимых фактов, свидетельствующих о направленности формирования его мировоззрения, является эпистолярный писателя, в котором эстетическое кредо Горького облечено в форму диалога с адресатом. Предваряя наши размышления о конкретных эпистолярных фактах, заметим: Горький обладал необыкновенной интуицией относительно вектора развития русского реализма, проложенного Чеховым. В своем первом письме к Чехову из Нижнего в 1898 г. Горький трогательно и наивно объясняется Чехову «в искреннейшей горячей любви», признается, «сколько дивных минут» прожил он над его книгами и выражает восторженные пожелания: «Дай боже жизни Вам во славу русской литературы, дай боже Вам здоровья и терпения – бодрости духа дай вам боже!» [Письмо А.П. Чехову, октябрь или начало ноября 1898 г. М. Горький и А. Чехов... 1951, 23]. Несколькими годами позднее он точно и образно формулирует суть чеховского революционного новаторства в прозе, столь притягательного для него: «Вы убиваете реализм <...> после самого незначительного вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом» [Письмо А.П. Чехову от января 1900 г. М. Горький и А. Чехов... 1951, 61]. Напомним, что ранее, в связи с чеховскими пьесами, писал о том, что Чехов создает «одухотворенный реализм, возвышенный до символа» [Письмо А.П. Чехову от декабря 1898 г. М. Горький и А. Чехов... 1951, 28].

Именно эта способность художника – сотворить из привычного «вещественного» реализма «одухотворенный», «возвышенный до символа» – и стала определяющей для оформлявшегося в те годы нового облика реализма – *неореализма*, типа художественного сознания, ставшего характерным для самых выдающихся мастеров прозы XX в. – Ив. Бунина, Ив. Шмелева, Б. Зайцева, самого Горького и ряда других писателей в 1910-е гг. Неореализм как тип художественного сознания, способный реалистически-полнокровно и вместе с тем символически-многогранно, онтологически-емко отразить жизнь, оказался присущим талантливым прозаикам и русского Зарубежья, и русской литературы советской эпохи. А у истоков его фор-



мирования, как это со всей очевидностью понятно сегодня, стоял Чехов и ранее других уловивший направленность его новаций Горький.

В связи с этим необходимо вспомнить также оценку Горьким рассказов Чехова «Мужики» и «В овраге». Когда многие, в том числе и Л. Толстой, упрекали Чехова в пессимизме, Горький писал в «Нижегородском листке», что Чехов изображает жизнь, «весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению – может быть, потому, что высока, – но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них» («По поводу нового рассказа А.П. Чехова “В овраге”») [Цит. по: Чехов 1974–1983, X, 443]. Интуитивно молодой Горький почувствовал, что высота чеховского взгляда на жизнь – это высота религиозного взгляда. Позднее со всей определенностью это выразил Б. Зайцев, писавший о повести «Мужики»: «Поразительность повести состоит в соединении грубости, ужаса даже, с чувствами светлыми и высокими. Чувства эти соединены с религией. Вернее даже, ею и рождены» [Зайцев 1991, 367]. В связи же с повестью «В овраге» и молодой Горький писал об удивительной силе воздействия этой повести именно благодаря ее христианской светоносности.

Из Мануйловки Полтавской губернии Горький писал автору: «Читал я мужикам «В овраге». Если бы Вы видели, как хорошо вышло! Заплакали хохлы, и я заплакал с ними... Липа понравилась, старик, который говорит “Велика матушка Россия”. Да, славно вышло, должен я сказать, всех простили мужики – и старого Цыбукина, и Аксинью – всех!» [Письмо А.П. Чехову от 5 июля 1900 г. М. Горький и А. Чехов... 1951, 51].

Полагаем это письмо весьма симптоматичным прежде всего потому, что здесь коренится представление именно об *одухотворенности реализма* чеховского типа (к сожалению, и в начале века, и позднее, с неореализмом стали связывать одну из приведенных Горьким характеристик, – да и то не в связи с его приоритетным определением, – связь реализма с символизацией прозы). Между тем, очевидно, насколько глубоко и тонко оценил Горький христианскую составляющую этих чеховских шедевров, предваряя блестящий анализ этих вещей, сделанный в эмиграции Б. Зайцевым в книге «Чехов». Именно христианское милосердие, свет евангельский, идущий от этой прозы, почувствовали слушатели рассказа, полтавские мужики, и – сам чтец, растроганный молодой писатель Максим Горький.

Известно, сколь противоречивым было отношение Горького к религии и в те годы, и позднее. Но именно – противоречивым, а не сплошь отрицательным, как это иногда хотят представить сегодня. Но мы не намерены касаться здесь этой темы, представляющейся самодостаточной для рассмотрения.

Молодые писатели-«знаниевцы», объединенные М. Горьким в 1900-е гг., как хорошо известно, стали цветом русской литературы XX в., ее классикой: это Ив. Бунин, Л. Андреев, А. Куприн, прежде всего. Именно они явили в своем творчестве новое представление о возможностях реализма в новую эпоху, – дав новую жизнь традиционным жанрам, – особен-



но переосмыслив возможности рассказа; их путь тоже находился в русле открытий чеховского реализма: малая форма оказывалась семантически насыщенной, онтологически укрупненной. В письмах Горького 1900-х гг. не раз встречаются его откровенно-радостные оценки успехов своих со товарищей, идущих по этому пути.

Так, с первых шагов в литературе он навсегда высоко оценил талант Ив. Бунина, – причем, и как прозаика, и как поэта. Уже в 1901 г. он писал из Нижнего В. Брюсову: «С благодарностью извещаю, что получил прекрасную книжку стихов Бунина, коего считаю первым поэтом наших дней» [Письмо В. Брюсову от 5 февраля 1901 г. Горький 1997, II, 108]. В поэтической оценке-впечатлении сборника «Листопад» выделим главное для нас: «Хорошо! Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется со страниц этой простой, изящной книги <...> Люблю я ... отдыхать душою на том красивом, в которое вложено вечное» [Письмо И. Бунину около 14 февраля 1901 г. Горький 1997, II, 109]. (Курсив мой. – В.З.). Здесь важна эта соотнесенность в восприятии Горького бунинской лирики с вечными прекрасными началами русской жизни, – ведь бунинская «пейзажная лирика» никогда такому определению не соответствовала вследствие своей метафизичности, и Горький это понял раньше других. (Да, Горький в те годы очень хотел видеть в литературе «приятное ему возмущение жизнью», – об отсутствии которого у Бунина он жалеет в этом письме, – но, как видим, несмотря на это, его художественная интуиция не могла и недооценить того, что окажется главным в художественном сознании Бунина: глубокую соотнесенность сиюминутного и вечного в прекрасных проявлениях жизни).

В высочайшей оценке, которую, как известно, получили у Горького «Антоновские яблоки», обнаруживается приверженность Горького-читателя, критика к прозе нового типа: ведь «Антоновские яблоки» стали новым словом в лирике малой прозы. М. Горький пишет Бунину в 1900 г.: «А еще большое спасибо за “Яблоки”. Это – хорошо. Тут Иван Бунин как молодой бог спел. Красиво, сочно, задушевно. Нет, хорошо, когда природа создает человека дворянином, хорошо!» [Письмо И. Бунину от 25 ноября 1900 г. Горький 1997, II, 72]. Показательно, что и в последующие годы Горький был очень внимателен к его художественным новациям. «По-прежнему увлекаюсь “Деревней” Бунина», – признавался Горький в письме к М. Коцюбинскому [Письмо М. Коцюбинскому от 8(21) ноября 1910 г. Горький 2001, VIII, 182]. А самому Бунину Горький писал, восхищаясь концентрированностью бунинского стиля, его метафоричностью, укорененностью в древнейших пластах мифопоэтической художественности: «Превосходна смерть нищего, у нас бледнеют и режут, читая ее. Дивная черта – “тень язычника”! Вы, может быть, и сами не знаете, как это глубоко и верно сказано. “Поезд стал позднее приходить”, – оттого, что день короче – ведь это образец мышления славян десятого века. И – верно! Воистину ужасно верно...» [Письмо И. Бунину от 23 ноября (6 декабря) 1910 г. Горький 2001, VIII, 2001, 196].



В 1912 г. в письме к В.И. Качалову Горький говорил о Бунине: «Знаете – он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности – здесь не будет преувеличения» [Письмо В.И. Качалову от 14 марта 1912 г. Горький 2002, IX, 272]. Здесь важно подчеркнуть, что «стилист» в понимании Горького означало не просто высокую оценку художественности прозы Бунина, а именно особое ее качество, свидетельствовавшее о богатой концентрации семантики при филигранном мастерстве в создании лаконичной смыслоемкой формы.

В письме к молодому писателю Д. Семеновскому Горький писал: «... если Вы пойдете за Клычковыми, – Вы *не* будете поэтом.

Чтоб понять, что такое Клычковы, какие они еще мальчики, сравните их стихи со стихами хотя бы Бунина, взяв его последнюю книгу “Иоанн Рыдалец”; посмотрите, какая строгость, серьезность, какая экономия слова и любовь к нему. Вообще же учиться нужно по Пушкину, а от того, кто скажет Вам, что Пушкин устарел, – идите прочь!» [Письмо Д. Семеновскому между 7 августа и 28 сентября 1913 г. Горький 1949, XXIX, 315]. Заметим, что собственно «Иоанн Рыдалец» – это рассказ, а не стихотворение, и в оценке Горького органически соединилось его представление о силе и бунинской поэзии, и бунинской прозы.

Не случайно здесь у Горького соединение этих двух имен – Бунина и Пушкина. С одной стороны, это высочайшая оценка Бунина, а с другой – своеобразное маркирование направленности движения писателя XX в. по пути традиции национального гения, – что нельзя недооценивать. К тому же, такие сопоставления в письмах Горького не единичны.

Приведенные выше примеры суждений Горького из писем 1910-х гг. доказывают, насколько уверенно шел Горький по пути формирования представлений о новом облике реализма, активно складывающихся у него уже в нижегородский период.

Если учесть, что Горький призывал молодых писателей ценить простоту стиля Пушкина и Бунина: «Красота в простоте – это аксиома» [Письмо Д. Семеновскому от 13 мая 1913 г. Горький 1949, XXIX, 304] – то вновь утверждаешься в мысли, *что* так важно было Горькому укрепить в сознании начинающих авторов. Лаконизм формы при величайшей ее смыслоемкости – вот, по Горькому, – величайшее свидетельство мастерства подлинных художников слова.

Несомненно, обращение к эпистолярному наследию писателя убеждает в значении взглядов молодого Горького на направленность художественных исканий в русской прозе начала XX в., – важного для уточнения современных представлений о процессе формирования художественного сознания ушедшего столетия.

Художественное творчество самого М. Горького в те годы неуклонно следовало именно по такому – неореалистическому – пути обновления прозаического письма, которому на лаконичном пространстве небольшого рассказа или повести оказывается возможным «охватить» русскую жизнь в масштабе общенационального бытия – с «оглядкой» на древние истори-





ческие истоки, с указанием на онтологически- и аксиологически значимые константы духовной жизни народа. Эта внутренняя потребность Горького осмыслить сиюминутное в масштабах национального характера сказывается и в таких формах творчества, как фельетон или очерк, посвященный событиям дня.

Так, в фельетоне из цикла «Беглые заметки» [Горький 1896 b] Горький описывает свои впечатления от посещения художественного отдела Выставки, однако цель автора гораздо более значительна – дать обзор состояния современного искусства живописи, как русского, так и западно-европейского. Беглый очерк картин, привлечших внимание фельетониста, и их краткая характеристика свидетельствуют об особенностях эстетических воззрений автора этого периода, показывают его отношение к проблемам искусства. Стиливое своеобразие высказывания, объединяющее абзацы повествовательного плана, органично соединяется с эмоционально окрашенными негативными суждениями. Определяющим структуру и смысл фельетона оказывается характеристика автором *впечатления*, рожденного восприятием картин современных художников, а пафосом – характеристика техники импрессионизма (выражение Горького) и импрессионистов. В их творчестве, как отмечает фельетонист, преобладает выражение настроения («кисть – груба, работа небрежна, красные блики на снегу, быть может, слишком ярки» – картина «У костра», «Утро в шхерах» Мунстергельма – так печально и уныло», господин Беркос «положил на полотно груды разноцветных камней. Это вышло очень тяжело <...> в целом картина Беркоса напоминает так называемый “мраморный кисель”», «там какой-то импрессионист повесил на небо медный поднос вместо луны...» [Горький 1896 b, 3]. Однако наиболее серьезной критике фельетониста подверглась картина А. Галлена «Concertioartis», которую Горький назвал «гвоздем» отдела, вызывающим всеобщее любопытство, «высшей мудростью, до которой мог дойти немудрый символист. Странное, грустное впечатление производит эта картина заблуждения человеческого ума» [Горький 1896 b, 3]. Несмотря на то, что в целом полотно А. Галлена, как и других представителей новой волны в живописи, было подвергнуто критике, заметим, что Горький отмечает формирование иной, по сравнению с традиционной (недаром он справедливо указывает на «преобладание пейзажа над жанром»), манеры классической живописи: ориентацию художников на преодоление жанрового мышления, выразившегося в стремлении визуализировать образ-переживание, характерный для авторской индивидуальности. Отказ от постижения мира разумом («заблуждения человеческого ума») воспринимается молодым писателем как трагическая ошибка, что вполне соответствует его теоретико-философской позиции тех лет, однако это не мешает ему признать, что в области литературы «убийство» реализма Чеховым вполне естественно и эстетически оправдано. Однако для понимания пластических, визуальных искусств, по мнению Горького, нужен зритель эстетически более развитый, которому еще предстоит привить культуру их восприятия. Важно отметить, что в опубликованном



двумя днями раньше материале (2 июня, № 150) Горький вскользь касается проблемы, обсуждению которой посвящен критический обзор картин, представленных вниманию публики. Рассказывая о не востребовавности справочного бюро и читальни, работающей на выставке, автор констатирует: публика «смотрит на разные вещи, но знать, из чего, как и даже зачем они делаются не находит нужды. Это специфически русское познание – познание глазами без участия головы» [Горький 1896 b, 3]. Этот саркастический выпад автора следует рассматривать не только как обвинение русского человека в отсутствии интереса ко всему новому, а как еще один факт чуждости народу самой идеи выставки, где потерялся творец всех ее богатств.

Этой проблеме автор посвящает фельетон «Артист», опубликованный в следующем номере газеты [Горький 1896 a, 3]. В публицистике писателя тех лет, особенно в корреспонденциях с Всероссийской выставки, ощутимо проявляется своеобразие его публицистического стиля, для которого характерна яркая метафоричность, панорамность пейзажных зарисовок, символическая интерпретация бытового явления, обусловленного чертами неореалистического типа художественного мышления.

Сюжетная ситуация, определившая структуру повествования в фельетоне «Артист», мотивирована разнообразными по содержанию и эмоциональному тону впечатлениями, которые фиксирует наблюдатель. По своему содержанию это картинка «с натуры», в которой перед читателем предстает рабочая артель во время краткого отдыха. Неподвижность уставших людей («...разговор не клеится, большинство полудремлет, забросив руки за голову...» [Горький 1896 a, 3]), расположившихся у железнодорожной насыпи в ожидании вагонов для разгрузки, резко контрастирует с обширным пространством ярмарки, полной движения и суеты: «...издали доносятся бойкие звуки бравурной музыки, глухой шум голосов, шипенье струй фонтана, с другой стороны от них с грохотом и пронзительным свистом носятся взад и вперед паровозы...» [Горький 1896 a, 3]. Отметим, что образ пространства в фельетоне создан за счет разнообразной звуковой картины, передан не только пластикой описания. Изображая статичность фигур людей, расположившихся на отдых, автор делает акцент на фиксации общего настроения группы, несколько раз повторяя слово *скука*. В контексте изображенного оно приобретает символический смысл: это знак не равнодушия, а ясно осознаваемое рабочим людом чувство враждебности им атмосферы, которая царит на выставке. Первый тематический блок фельетона (статичный) завершается вступлением в разговор «пожилого мужичка с лысиной и лицом суздальского типа», наставительно замечающего: «Веселятся люди... которые имеют время на этот предмет» [Горький 1896 a, 3]. Так имплицитно в бытовой зарисовке обнаруживается скрытый философский план, обозначенный портретом-умолчанием, отсылкой читателя к типу «лица суздальского типа». «Лицо суздальского типа» впервые появилось в росписях большого северного придела Дмитриевского собора (1195) во Владимире. Изображенные здесь лица святых открыты миру и



непосредственны, овал лица потерял преувеличенную тонкость и изящество греческого письма и приобрел земной, округлый и массивный характер, что впоследствии дало основание интерпретировать эти изменения как весьма распространенную попытку русских учеников греческих мастеров внести национальный колорит в изображение библейских сюжетов [Лазарев 2000, 87–102]. Нельзя со всей определенностью утверждать, что именно этот ассоциативный фон формирует подтекст, однако этот образ, восходящий ко времени становления христианства на Руси, делается символом негативной оценки обустроенного на заграничный манер масштабного торжища с национальной точки зрения. Развитие мотива «чуждости» ярмарки простому народу получает дальнейшее развитие в импрессионистически окрашенной паузе повествования, переключающей сюжет в план описания состояния природы, который эмоционально готовит переход ко второй части фельетона – изображению музыкального фрагмента. В наступившей паузе разговора «солнце то прячется в облако, то снова выглядывает, и рабочих то и дело одевает тень» [Горький 1896 а, 3]. Задорный звук несущейся со стороны ярмарки музыки заглушает грохот паровозов, метонимически воплощая тему скуки, овладевшей рабочими, то высвечивая, то пряча от рассказчика их лица. Скука покидает людей после выступления Артиста, кузнеца Мирона, голосом, мимикой, жестом создавшего образ работающей кузницы, музыку труда, понятную и близкую сердцу рабочего человека. Мастерство звукоподражания «артиста» Мирона – символ безграничных возможностей человека труда, сумевшего воссоздать грохот и шипенье металла, «материализовать» искры огня летящими из сжатого кулака песчаными струями... Перед нами олицетворение почти безграничных возможностей одного человека, творческая способность которого сопоставима с энергией деятельности всей ярмарки.

Для создания еще более убедительной картины формирования художественного самосознания писателя обратимся к проблеме восприятия его творчества литературной критикой рубежа XIX–XX вв., для которой сам феномен Горького стал стимулом совершенствования философско-эстетической восприимчивости.

Общеизвестен необычайный интерес к творчеству М. Горького с самого начала его творческой деятельности. А выход в 1898 г. первого двухтомного собрания его очерков и рассказов особенно активизировал критику. Уже в 1901 г. С. Гринберг издал в Петербурге отдельным томом сборник «Критические статьи о произведениях Максима Горького», куда вошли работы многих литературных критиков, – как авторитетных, так и малоизвестных – Михайловского, Скабичевского, Минского, Поссе, Оболенского, Меншикова, Игнатова и др., – ранее опубликованных в периодике.

Следует сразу же заметить, что основной тон опубликованных в сборнике 1901 г. «Критические статьи о произведениях Максима Горького» материалов был связан с несомненным признанием незаурядности личности и творчества молодого писателя. В заглавной статье сборника, подписанной инициалами С.М., говорилось о Горьком: «...он обладает громадным



художественным талантом, глубоким художественным чувством, которое производит сильное влияние на каждого читателя» [С.М. 1901, XVI]. (Курсив автора).

Понятно, что в первую очередь внимание критики было привлечено к теме босячества. Оставив «за скобками» нашего материала ставшие привычными клише типа «певец протестующей тоски», обратим внимание на замечательное стремление некоторых критиков ввести эту тему у Горького в традицию русской классики. И здесь мы находим небезыңтересные сопоставления. Так, предлагалось «босяцкие» рассказы Горького, вроде «Коновалова», сопоставлять «не со слащавыми «народными» повестями Григоровича, даже не с народными очерками интеллигентов Успенского и Златовратского, а с «барскими» произведениями Гоголя, Тургенева и Щедрина», ибо творческий талант Горького, – это выводы В. Поссе, – «призван открывать общечеловеческие стремления и настроения в низших, обездоленных народных слоях, как это сделали художественные таланты Гоголя, Тургенева, Толстого и Щедрина в родственной им привилегированной среде. Но как эти великие дворянские и буржуазные писатели стремились подчинить своему художественному творчеству не только буржуазно-дворянскую, но и крестьянско-рабочую среду, так и Горький пытается охватить своим пролетарским сознанием по возможности все общественные слои» [Поссе 1901, 4–5]. Заметим, что на языке литературной критики тех лет понятие «пролетариат» не имело еще того социального статуса, какой появился позднее: тогда чаще речь шла о русском «бродячем пролетариате», и представления о «пролетарии» и «босяке» синонимизировались. Трудно переоценить значение такой позиции: важно, что В. Поссе уже по первым художественным опытам Горького определил меру и свойство его таланта именно в типологическом соотношении с художественным сознанием русских классиков.

В ином типологическом родстве с героями русской классики увидел горьковских босяков А. Скабичевский. Развернув ретроспективу исторического типа бродяги в русскую древность, Скабичевский отстаивает верность Горького «тому исконному народному идеалу, который одинаково присущ и творениям безличного народного творчества, каковы: былины, сказки, разбойничьи песни, и классическим произведениям первостепенных русских писателей истекающего столетия: Пушкина, Лермонтова, Тургенева и пр.» [Скабичевский 1901, 115].

Приведенные выше примеры убеждают в том, что сам факт такого обширного охвата литературной традиции в ее высших образцах и только применительно к одному тематическому пласту ранней прозы Горького свидетельствовал о мощном даровании молодого автора. Литературная критика провиденциально обозначила еще в самом начале пути писателя главный вектор его внутреннего развития: глубинную сопряженность его творчества с национальной художественной традицией.

На фоне экзотических героев «босяцкого цикла» благосклонно были восприняты очерки и рассказы о реальной жизни с реальными героями.



При этом чуткий «слух» талантливой критики уловил в них самые разнообразнейшие черты художественного дарования писателя. Так, Н. Михайловский выделил «Ярмарку в Голтве» – «маленький очерк, написанный без претензий на какую-нибудь глубину или “проникновение”, безделка, но вся пропитанная каким-то мягким, светлым юмором», рассказ «Скуки ради», названный критиком серьезным и значительным по замыслу и «истинно превосходным по исполнению» [Михайловский 1901, 105].

А. Скабичевский дал высокую оценку рассказу «Варенька Олесова», заметив, что, «как и все очень талантливое, этот рассказ г. Горького поражает вас своею жизненностью, свежестью и, если хотите, своего рода новизною» [Скабичевский 1901, 116]. Последняя увидена в смелом отступлении Горького от «беллетристической рутинности», которая проявлялась в той привычке читателя, чтобы «свободомыслящие писатели выводили прогрессивных и передовых героев – одаренными непременно самую высокопробную нравственностью и, наоборот, людей ретроградного образа мыслей наделяли всеми семью смертными пороками» [Скабичевский 1901, 116]. У Горького же, по верному наблюдению критика, «представляется та ирония и игра жизни, в силу которой очень часто под блестящей прогрессивной внешностью таится полное нравственное растрепанье и, наоборот, жалкая неразвитость и темное невежество скрывают в себе драгоценные перлы обновления человечества. Сюжет рассказа г. Горького весь построен на подобном *quiproquo*» [Скабичевский 1901, 117].

Но особенного внимания Скабичевского удостоился рассказ «Кирилка». В этой незамысловатой сценке критик увидел «глубокий символический смысл», поспешив успокоить читателя: «Но не подумайте, чтобы это был символизм в декадентском духе. Нет, рассказ г. Горького скрывает в себе тот здоровый художественный символизм, какой найдете вы во многих произведениях наших классиков – Крылова, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Щедрина и проч. Одним словом, в бытовой сценке г. Горького, как в микрокосме, отражается то явление, какое мы видим в современной русской жизни, взятой в ее целом» [Скабичевский 1901, 125].

С различных позиций, но положительно была оценена поэма Горького «Двадцать шесть и одна». Критик Н. Геккер приветствовал это произведение как первое у Горького, в котором «находим полную картину труда, в которой <...> мы видим “двадцать шесть” не только работающими изо дня в день при одних и тех же утомительных, изнурительных и опустошающих душу условиях, но и одинаково чувствующими, думающими и одинаково поступающими» [Геккер 1901, 211]. Причину постигшего героев разочарования критик видит в их погоне за иллюзиями и делает весьма недвусмысленный вывод-прогноз о том, что это будет продолжаться до тех пор, пока они «не найдут твердую и сильную опору внутри себя и в своей среде, в своем самосознании и в понимании лучшего идеала» [Геккер 1901, 215]. Поскольку Н. Геккер принадлежал к среде революционеров-профессионалов, а не к профессиональным критикам, пафос его восприятия рассказа понятен.



Л.Е. Оболенский дал более оригинальную и лишенную социально-классовой подоплеки трактовку поэмы. Он уловил ее «символизм», стремление Горького давать через малое и конкретно-бытовое широкие обобщения. Несколько прямолинейно, но в целом оправданно он полагает, что «она» – это идеал, вера, – «такие, какими живо человечество» [Оболенский 1901, 235]. И справедливо замечает, что несчастные герои Горького, обвиняющие и проклинаящие свой идеал, «никогда не поймут, что обокрали себя сами...» [Оболенский 1901, 235]. Оболенский уловил, что у Горького подтекстово-ассоциативно проводится мысль о трагическом неведении «двадцати шести» о присутствии в мире подлинной красоты, о неумении возвыситься до нее.

Заметим, что М. Меньшиков в статье «Красивый цинизм» весьма осторожно прокомментировал те рассказы Горького, которые принято было называть романтическими: «Каждый босяк г. Горького озлоблен на весь мир; он – будучи варваром, невежественным и пьяным, дышит почти байроновским отрицанием. Опасен Герострат, а тут целая армия Геростратов, готовых сжечь священный, строившийся веками, храм общественности. Спасибо г. Горькому, наконец-то он изобразил пролетария без либеральных прикрас, во всем цинизме этого типа. Вот оно, пятое сословие, вот они тощие фараоновы коровы, которые пожрут жирных!» [Меньшиков 1901, 187]. (Вновь заметим, что для интеллигенции рубежа веков еще не существовало понятия «пролетарий» как заводского рабочего).

Понятно, что для животрепещущих откликов, каковыми были рассматриваемые статьи критиков, менее всего следовало бы ожидать внимания к внефабульной сфере произведений Горького, настолько они поражали своими героями, сюжетными ситуациями. Об особенностях его языка писалось много, и с разных точек зрения: одних он восхищал, – тех, кто «принял условия игры», предложенные автором; другие наивно упрекали писателя в том, что его босяки говорят «книжно», – не пытаюсь войти в мир, созданный волей автора, а прилагая к нему шаблонно-реалистические мерки.

Но все же сфера природного бытия в изображении Горького не осталась при этом незамеченной. «У г. Горького сочная кисть и свежие краски, пишет он мазками, без лишних слов, без всякой риторики» [Боцяновский 1901, 169]. Своеобразно увидено оно Л.Е. Оболенским, постаравшимся выразить отличие описаний природы у Горького от русских классиков: «Картины г. Горького я позволил бы себе назвать “мучительными”: они проникнуты “мучительной” любовью к природе, мучительной вследствие своей ненасытности, неудовлетворительности, вечного искания и вопросов, возбуждаемых в душе поэта» [Оболенский 1901, 248].

Функции природной образности критикой тех лет не рассматривалась, но, пожалуй, за это трудно ее винить, ибо речь шла лишь о начале пути молодого писателя, – это, во-первых, а, во-вторых, это было и не в традициях литературно-критического сознания той эпохи.

Не ставя своей задачей типологизировать статьи критиков с точки



зрения их социально-политической ориентации, отметим «с высоты» прошедшего огромного промежутка времени более, чем век, то, что объединяет, с нашей точки зрения, литературно-критические работы рубежа XIX–XX вв., что составляет и сегодня их эстетическую значимость.

Привлекает стремление критиков, отчетливо осознающих уникальность, даже экзотичность художественного мира молодого М. Горького, включить его в ретроспективу национальной художественной традиции, причем прежде всего классической, а также традиции устного народного творчества; соотнести его с современной ему европейской философской и культурной жизнью. Важно и то, что новизна художественного сознания автора связывалась с «символизмом» его прозы, – этот термин под пером критиков той поры соответствует современному понятию «символика».

Полагаем, талантливая литературная критика, современная автору, шедшая за ним «шаг в шаг», отражающая и общественные настроения эпохи, и ее философско-эстетические представления и запросы, весьма заслуживает сегодня актуализации внимания современной научной мысли. Здесь необходима корректная «реставрационная» работа, и тогда, после очистки от ставших несущественными различных деклараций, по-новому «заиграет» «живая жизнь» той необыкновенно яркой и сложной эпохи в общественной и культурной жизни страны, именуемой сегодня эпохой Серебряного века, в числе вдохновителей и создателей этико-эстетических ценностей которой был Максим Горький.

Итак, подводя итоги нашего небольшого исследования, можно утверждать, что относительно недолгий период жизни М. Горького на нижегородской земле в начале его творческого пути ознаменовался активным стремлением молодого писателя выработать свою, индивидуально-авторскую манеру письма, в которой четко обозначились особенности его художественного сознания. Анализ произведений этих лет, как художественных, так и публицистических, эпистолярного наследия, исследование оценок творчества писателя литературной критикой начала XX в. убеждает, что уже в рассматриваемый период М. Горький предстает перед нами как художник, прокладывающий путь искусству нового времени. Новаторский характер его творчества был обусловлен не только закономерностями литературного развития эпохи Серебряного века, в контексте которого следует рассматривать его творчество нижегородского периода. Ранее творчество М. Горького характеризуется тяготением к магистральному типу художественного сознания XX в. – неореалистическому, творческое воплощение которого осуществляется комплексом приемов, отражающих яркую индивидуальность писателя. Лаконизм художественного языка, апелляция к активности читательского восприятия, способного обнаруживать в новом типе прозы ее культурные «коды», символика, метафоричность, опора на архетипические истоки национального менталитета – черты, присущие всем видам литературной, в том числе и эпистолярной, деятельности М. Горького. Важнейшей аксиологической составляющей ее является сопричастность национальной литературной традиции, что обеспечивает

непрерывность «живой жизни» отечественного литературного процесса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боцяновский В. В погоне за смыслом жизни // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 161–180.
2. Геккер Н. «Двадцать шесть и одна», поэма М. Горького // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 210–215.
3. (а) Горький М. Артист // Нижегородский листок. 1896. № 153, 5 июня. С. 3.
4. (b) Горький М. Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. № 152. 4 июня. С. 3.
5. Горький М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 29. М., 1949.
6. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 2. Письма 1900–1901. М., 1997.
7. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 8. Письма 1910–1911 (январь-февраль). М., 2001.
8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 9. Письма (март 1911 – март 1912). М., 2002.
9. Зайцев Б.К. Чехов // Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991. С. 277–394.
10. Лазарев В.Н. Владимиро-Суздальская Русь // Искусство древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000. С. 87–102.
11. Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 181–209.
12. М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951.
13. Оболенский Л.Е. Максим Горький и идеи его новых героев (критический этюд) // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 236–246.
14. Поссе В. Певец протестующей тоски // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 3–16.
15. Скабичевский А. М. Горький, очерки и рассказы // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 106–121.
16. С.М. Максим Горький. Биографический очерк // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. VII–XVI.
17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М., 1974–1983.

## REFERENCES

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Botsyanovskiy V. V pogone za smyslom zhizni [In Pursuit of Meaning of Life]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 161–180 (In Russian).
2. Gekker N. "Dvadsat' shest' i odna", poema M. Gor'kogo ["Twenty-six and One"], Poem of M. Gorky]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 210–215. (In Russian).



3. Lazarev V.N. Vladimiro-Suzdal'skaya Rus' [Vladimir-Suzdal Rus]. *Iskusstvo drevney Rusi. Mozaiki i freski* [The Art of Ancient Russia. Mosaics and Frescoes]. Moscow, 2000, pp. 87–102. (In Russian).

4. Mikhaylovskiy N. O M. Gor'kom i ego geroyakh [About M. Gorky and His Heroes]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 53–105. (In Russian).

5. Men'shikov M. Krasivyy tsinizm [Beautiful Cynicism]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 181–209. (In Russian).

6. Obolenskiy L.E. Maksim Gor'kiy i idei ego novykh geroev (kriticheskiy etyud) [Maxim Gorky and His Ideas New Characters (Critical Essay)]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 236–246. (In Russian).

7. Posse V. Pevets protestuyushchey toski [The Singer Protesting Anguish]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 3–16. (In Russian).

8. Skabichevskiy A. M. Gor'kiy, ocherki i rasskazy [M. Gorky, Essays and Short Stories]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. 106–121. (In Russian).

9. S.M. Maksim Gor'kiy. Biograficheskiy ocherk [Maxim Gorky. Biographical sketch]. *Kriticheskie stat'i o proizvedeniyakh Maksima Gor'kogo* [Critical Articles on the Works of Maxim Gorky]. Saint-Petersburg, 1901, pp. VII–XVI. (In Russian).

**Захарова Виктория Трофимовна**, Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии, директор научно-образовательного центра «Аксиология славянских культур». Научные интересы: русская литература XIX–XX вв.; Серебряный век русского искусства; литература русского Зарубежья; взаимосвязь литературы и религии, литературы и философии; онтологическая поэтика, мифопоэтика; аксиология славянских культур, методология научных исследований, краеведение.

E-mail: victoriazaharova95@gmail.com

**Уртминцева Марина Генриховна**, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и журналистики. Научные интересы: история и теория литературных жанров, проблемы методологии и методики литературоведческих исследований, интерпретация русской классики в современном искусстве, синтез документального и художественного в литературе и искусстве, взаимосвязь и взаимодействие искусств в истории отечественной литературы XVIII–XIX вв., когнитивные исследования в литературоведении, литературное краеведение.

E-mail: urtminzeva@yandex.ru



**Zakharova Victoria T.**, Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University).

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Philology, Director of the scientific-educational center “the Axiology of Slavic cultures”. Research interests: Russian literature of the 19–20 centuries; the Silver age of Russian art; Russian literature Abroad; the relationship between literature and religion, literature and philosophy; ontological poetics, poetics; axiology of Slavic cultures, research methodology, regional studies.

E-mail: victoriazaharova95@gmail.com

**Urtmintseva Marina G.**, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, Professor of Russian literature, Institute of Philology and journalism. Research interests: history and theory of literary genres, the problems of methodology and methods of literary research, interpretation of Russian classics in modern art, the synthesis of documentary and fiction in literature and art, the relationship and interaction of arts in the history of Russian literature of 18–19 centuries, cognitive studies in literary criticism, literary study of local lore.

E-mail: urtminzeva@yandex.ru

А.Л. Топорков (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

## СТИХОТВОРЕНИЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «ТРИ ГРОБА»: ИСТОЧНИКИ И СИМВОЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

### Статья вторая

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда  
(проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00023

**Аннотация.** Статья посвящена источникам, структуре и системе символов стихотворения Вяч. Иванова «Три гроба». Новизна предлагаемого подхода заключается в широком привлечении фольклорных и литературных источников, которыми мог пользоваться Вяч. Иванов. В примечаниях к книге «Rosarium» (1912) Вяч. Иванов прокомментировал свое стихотворение «Три гроба» цитатой из статьи А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» (1898). Вероятно, поэт использовал также в качестве источников духовные стихи «Хождение Богородицы» или «Три гроба в церкви» из сборника П.А. Бессонова. В ходе анализа устанавливается, что отдельные мотивы стихотворения сближают его не только с русскими и белорусскими духовными стихами, но также с украинскими, белорусскими и моравскими колядками и распевцами русских мистических сектантов. Как показывает автор статьи, пребывание в гробах Бога-Отца, Иоанна Предтечи и Царицы Небесной допустимо толковать как их сон, временную смерть и прохождение некоего посвященного обряда, предполагающего посещение мира смерти. Лежащие в гробницах напоминают тех умерших, которых участники римских розалий приглашали в свои дома, а само стихотворение – заклинание, призванное пробудить усопших ото сна. Автор приходит также к выводу, что образ розы в стихотворении Вяч. Иванова насыщен разнообразными ритуальными, мифологическими, религиозными и мистическими смыслами. Этот цветок символизирует собой страдание и красоту, смерть и преодоление смерти, рождение и воскресение, Богородицу и Ее сердце, Христа и Его распятие. Роза представляет собой атрибут античных розалий и райского сада, креста и тернового венца. Голубь, выпорхнувший из лепестков распускающейся розы, знаменует собой рождение Христа и присутствие Святого Духа.

**Ключевые слова:** Вяч. Иванов; духовные стихи; символизм; Богородица; роза; голубь; А.Н. Веселовский.

A.L. Toporkov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-3106-3819

## Poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov: Sources and Symbolic Structure Part Two

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00023

**Abstract.** The article is devoted to the sources, structure and system of symbols of

the poem “Three Coffins” by Vyacheslav Ivanov. The novelty of the proposed approach lays in the wide involvement of folklore and literary sources, which have been probably used by Vyacheslav Ivanov. In the notes to the “Rosarium” book (1912) Vyach. Ivanov commented the poem “Three Coffins” quoted from the article by A.N. Veselovsky “From the rose’s poetics” (1898). Probably, the poet also used as sources spiritual verses “Descent of the Virgin into Hell” or “Three Coffins in the Church” from the collection of P.A. Bessonov. The analysis lets us establish that individual motifs of the poem bring it closer not only to Russian and Belarusian spiritual verses, but also to Ukrainian, Belarusian and Moravian carols and the songs of Russian mystical sectarians. Lying in the tombs remind those deceased, whom the participants of Roman rosalias invited to their homes, and the poem itself is a spell designed to awaken the deceased from sleep. The author comes to the conclusion that the image of the rose in the Vyach. Ivanov poem is full of various ritual, mythological, religious and mystical meanings. This flower symbolizes suffering and beauty, death and its overcoming, birth and resurrection, the Virgin Lady and Her heart, Christ and His crucifixion. Rose is an attribute of the antic Rosalia and the Garden of Eden, the Cross and the crown of thorns. The dove, fluttered from the petals of the blossoming rose, symbolises the birth of Christ and the presence of the Holy Spirit. The characters, lying in the tombs, resemble those who were invited to their homes by the participants of roman Rosalia, and the poem itself seems to be the spell designed to awaken the deceased from sleep.

**Key words:** Vyacheslav Ivanov; spiritual verses; symbolism; Virgin Lady; rose; dove; A.N. Veselovsky.

### «Где Мария поживает, / Алый розан расцветает...»

Как отмечал В.Н. Топоров, «в поэтическом цикле Вяч. Иванова “Rosarium” роза связывает воедино бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу и является как бы универсальным символом мира и человеческой жизни» [Топоров 1982, 386]. К символике розы в творчестве Вяч. Иванова в целом и в книге «Rosarium» в частности обращались многие исследователи. Из работ последнего времени отметим статью Марии Цимборской-Лебоды, в которой приведена основная литература вопроса [Symborska-Leboda 2016]. Не претендуя на то, чтобы раскрыть эту тему в полном объеме, отметим только те аспекты символического значения розы, которые актуальны для стихотворения «Три гроба».

В статье «Из символики розы», которую использовал Вяч. Иванов, А.Н. Веселовский отмечал, что «роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и страсти, но и страдания и мистических откровений...» [Веселовский 2010, 304–305].

«И в то же время роза – символ смерти <...> Дело не в философском или романтическом отождествлении этих идей, а в наивном представлении древнего человека, держащемся еще и теперь, что весной не только обновляется все живущее, но и усопшие, души предков временно оживают, показываются на земле, общаются с людьми, желанные и страшные, таинственные. И для них наставала весна,



расцвела роза: весной, когда совершались по ним поминки, на римской тризне (escae Rosales) главную роль играли розы; их делили между присутствовавшими, гирляндами украшали гробницы; обряд этот называли Rosaria или Rosalia. Он обобщился: розы стали принадлежностью похорон, их возлагали на изображения ларов – предков, домовых, и у Гекаты был венок из роз. <...> В христианскую пору все эти представления и обряды были заподозрены церковью как языческие, но красота символа восторжествовала. <...> Средневековый рай полон роз: Богородица представляется сидящей среди розовых кустов, на которых щебечут птички; ее венчают розами, розы распускаются на гробницах святых, вырастают по смерти из их уст, глаз и ушей; алые и белые розы расцвели в январе из шипов и терний, на которые бросился св. Франциск, чтобы умертвить вождения тела» [Веселовский 2010, 305–306].

В ряде текстов книги «Rosarium» описаны римские розалии с приглашением умерших в дома и украшением розами их гробниц («Ad Rosam» («Пролог»), «Розалии св. Николая», «Розалии», «Роза говорит» (из «Антологии Розы»), «Феофил и Мария»). В примечании к поэме «Феофил и Мария» Вяч. Иванов отмечал: «Главные моменты действия совпадают с празднованием весеннего цветочного праздника Розалий, унаследованного христианским миром от язычества. В античной Греции Розалиям соответствовали Дионисовы Анфестерии (роза посвящена Дионису). Веселая встреча весны соединялась с угощением усопших (“навьи гостини”), души которых выходили в эту пору из подземного царства и смешивались с толпой пирующих живых родичей, а потом изгонялись последними, при посредстве заклинаний, с лица земли в подземные жилища <...>» [Иванов 1912, II, 208].

Алый цвет розы связан с цветом крови. Согласно античному мифу, переданному Овидием в «Метаморфозах», роза выросла из крови Адониса, растерзанного вепрем (Met. X, 710–739). Вяч. Иванов разработал этот сюжет в стихотворении «Роза крови» из цикла «Новые газеллы о розе» [Иванов 1912, II, 107].

А.Н. Веселовский писал по поводу алого цвета розы: «Казалось бы, христианству принадлежит понимание розы как символа мученической крови, мученичества, в противовес с лилией, символом невинности, целомудрия подвижника. Между тем роза и кровь сблизилась уже в классической древности: роза произошла от крови Адониса, смертельно раненного вепрем, влюбленная в него Афродита смешала его кровь с нектаром и превратила в красный, как кровь, цветок; либо роза была вначале белая, но стала алой от крови Афродиты, уколотой терниями, когда она искала Адониса» [Веселовский 1898, 306–307].

#### «Голубь-Птица воспорхнула...»

При разработке мотива ‘птичка вылетает из расцветшей розы’ Вяч. Иванов воспользовался статьей А.Н. Веселовского «Из поэтики розы», в которой, в частности, отмечалось: «Две символика розы встретились на



почве русской народной поэзии, языческая и христианская: русалки, олицетворение древних Розалий, и мистическая роза-Богородица, из которой выпархивает к небу птичка; в первом случае дело идет о захожем с Юга названии, во втором – о западно-христианском представлении» [Веселовский 2010, 308]. В той же статье А.Н. Веселовский проследил источники мотива, который привлек внимание Вяч. Иванова:

«Символика розы распространилась и на Богородицу. Это – жезл от корня Иисуса, и цвет (Христос) выйдет из корня – так понимали пророчество Исайи; с другой стороны, жезл Аарона (Числ. 17) стал символом «Пресвятой Девы»: в западных изображениях Благовещения он изображен расцветшим деревом, на нем св. Дух в виде голубя. Под влиянием этой символика изменился рассказ перво-евангелия Иакова (гл. 9), где на Иосифа, держащего в руках жезл, спускается голубь в знамение того, что он будет обручником Богородицы: этот жезл также расцветал. Народная фантазия принялась работать в этом направлении: рассказывали, что в числе знамений, бывших о рождестве Спасителя, было и то, что *из ствола бальзама вырос голубь; либо в саду одного из волхвов вылетел голубь из цветка, что был краше розы*. У св. Бернарда роза – уже символ Богородицы, и этот символ остался в христианской поэзии и искусстве: “rosa mystica” западного иносказания. В применении к жезлу Иисуса Богородица – розовый куст, роза – Христос. <...> Все это объясняет образ, встречающийся в немецкой песне и в целом ряде малорусских, белорусских и моравских; на горе стоят три ложа, три гроба, лежат в них Господь Бог, Богородица, св. Иоанн; над св. Девой вырастает роза, из нее вылетает птичка: *то не птичка, а Сын Божий!* – Лоза Иисуса, жезл Аарона и Иосифа, с покоящимся на нем Св. Духом – голубем – все это сблизено было с образом розового куста, может быть, с представлением райского крестного древа – и все это послужило символом воскресения или вознесения» [Веселовский 2010, 307–308].

Сходные мотивы есть и в других стихотворениях из книги «Rosarium». Мотив ‘птичка вылетает из расцветшей розы’ встречается в газелле «Роза трех волхвов»: «Расцвела в садах царевых, долу, / У священного кивота Роза. // Из пурпурных недр явила чудо / Голубиною возлёт Роза» [Иванов 1912, II, 95]. В примечании Вяч. Иванов цитирует статью А.Н. Веселовского «Из поэтики розы»: «В саду одного из волхвов вылетел голубь из цветка, что был краше розы» [Иванов 1912, II, 207].

Авторский духовный стих «Сон Матери-Пустыни» включает описание сновидения, в котором «розов цветик» вырос из сердца Матери-Пустыни:

Спит Пустыня в раздолье широком,  
По лесочкам кудри разметала,  
Раскинулась по степям зеленым;  
Ноги моет ей синее море,  
На устах алеют ясны зори.  
И снится Пустыне, будто вырос

*Розов цветик у нее из сердца,  
А с поднебесья рука простерлась,  
Будто с корнем цвет вырывает.  
Обливалась Матерь алой кровью,  
Лежит вся в крови и горько тужит,  
Не о боли, о цвете жалеет [Иванов 1912, II, 115].*

В заключительной части стихотворения появляется голубь, который несет в клюве червлёный цветок, а душа Матери-Пустыни сама предстает в образе голубки:

*Алеется в чертоге последнем,  
Ровно солнце, престол светозарный;  
Стоит чаша на святом престоле,  
А над чашей кружит белый голубь,  
Держит голубь розов цвет червлёный.  
Хочет кликнуть душа Мать-Пустыню,  
А она тут сама у престола,  
Облаченная в белую ризу;  
«Днесь я», – молвит, – «не Мать, а Невеста».  
И горлицей душа к ней прильнула [Иванов 1912, II, 116].*

В стихотворении «Манна ты живой ковчег...» из цикла «Tutris Eburnea» (лат., ‘башня из слоновой кости’) изображается ситуация Благовещения, когда голубь, являющийся воплощением Святого Духа, слетает к розе, символизирующей собой Богоматерь: «Только Голубю с лучом ты раскрыла чашу розы <...>» [Иванов 1912, II, 101].

В стихотворении «Примитив» из книги «Нежная тайна» (1912) поэт-художник создает картину на сюжет Благовещения, в которой есть и таинственно выросшая роза, и голубь:

*Мне снилось: Цвет Единый  
Возрос из тайника,  
Где Корень свит змеиный,  
В эфир листвою сочной;  
И Агнец непорочный  
На пурпуре Цветка.*

*Меж Солнцем и Землею,  
Меж Корнем и Венцом,  
Меж Агнцем и Змеєю –  
Посредник голубиный  
Летает над долиной,  
С таинственным Кольцом [Иванов 1995, I, 443–444].*

В газелле «Роза возврата» из книги «Rosarium» роза впорхнула в рай как птичка: «И завяла... Так вверяет в бурю / Лепестки крылам эфира роза. // Легкой птишкой в рай впорхнула, к дэвам. / “В дом вернись,” – ей вестник мира, – “Роза!”» [Иванов 1912, II, 95]. В газелле «Роза вечных врат» цветок *воспаряет* над стеблем, хотя обычно этот глагол употребляется при описании полета: «*Расцветет и воспарит надъ стеблем,* / Вождь вам алый и дорога, – Роза» [Иванов 1912, II, 95].

Появление голубя в стихотворении Вяч. Иванова «Три гроба» указывает на то, что в событии какое-то участие принимает Святой Дух. Однако общий контекст и конфигурация символов скорее указывают на Благовещение и рождение Спасителя.

### «...Матерь Божья вздохнула.»

В стихах «Голубь-Птица впорхнула, / Матерь Божья вздохнула» можно видеть кульминацию стихотворения. Последний мотив имеет параллель в сказках о спящей царевне. Например, в пушкинской «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» царевна вздохнула, когда очнулась от вечного сна:

*Гроб разбился. Дева вдруг  
Ожила. Глядит вокруг  
Изумленными глазами,  
И, качаясь над цепями,  
Привздохнув, произнесла:  
«Как же долго я спала!»  
И встает она из гроба... [Пушкин 1949, 473–474]*

В аналогичной ситуации пробуждения вздыхает и героиня пушкинской поэмы «Руслан и Людмила»:

*Но, помня тайный дар кольца,  
Руслан летит к Людмиле спящей,  
Ее спокойного лица  
Касается рукой дрожащей...  
И чудо: юная княжна,  
Вздохнув, открыла светлы очи! [Пушкин 1949, 99]*

«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» и эпизод пробуждения Людмилы восходят к международному сказочному сюжету «Белоснежка» (ATU 709), в восточнославянской версии «Волшебное зеркальце (Мертвая царевна)» (СУС 709). В некоторых русских текстах на этот сюжет красавица также вздыхает при своем пробуждении; например, в сказке из сборника А.Н. Афанасьева: «Вдруг выпал из ее косы волшебный волосок – красавица раскрыла очи, *вздыхнула*, приподнялась из хрустального гроба и говорит: “Ах, как я долго спала!”» [Афанасьев 1985, II, 106].





В статье «Из поэтики розы» А.Н. Веселовский отмечал связь сюжета о спящей красавице с символикой розы: «<...> в сказках типа “La belle au bois dormant” – красавица погружена в волшебный сон, все кругом нее замерло, застыло, и все снова зажило, расцвело, когда явился суженый. В немецкой сказке девушка названа Dornroschen, роза на шипе, в греческой – Родья: роза» [Веселовский 2010, 305].

Образ спящей царевны фигурирует в «Прологе» к книге Вяч. Иванова «Rosarium»: «<...> И снится рыцарю: в дубраве на лугу / Сном непробудным спит Царевна... // О Роза дремная! Кто, мощный паладин, / Твой плен глубокий расколдует?» («Ad gosam»; [Иванов 1912, II, 87]). В примечании к стихотворению Вяч. Иванов отмечает: «Легенда о спящей царевне, “belle au bois dormant”, – легенда о розе» [Иванов 1912, II, 207].

В газелле «Роза меча» также подразумевается спящая царевна: «В тридевятиом, невидимом царстве / Пленена густой дубравой Роза» [Иванов 1912, II, 93]. В примечании Вяч. Иванов приводит цитату из статьи А.Н. Веселовского: «“Таково представление о Rosengarten’е в Вормсе и в Тироле. К нему ведут четверо золотых ворот, и обведен он вместо стены шелковою нитью; но горе тому, кто проникнет к его розам, аромат которых разносится по лесу: смельчак поплатится рукой и ногой. Там царит демонический Лаурин, похитивший красавицу Симильду; витязи старонемецкой поэмы, носящей его имя, отваживаются на подвиг. Лаурин взят в плен, красавица освобождена”. А.Н. Веселовский, “Поэтика Розы”» [Иванов 1912, II, 207].

Слова «Матерь Божья воздохнула», которые не имеют параллелей в духовном стихе «Три гроба в церкви», можно интерпретировать по-разному: и как знак пробуждения Марии ото сна, и как намек на ее безболезненные роды, и как материнское предвидение крестных мук ее божественного сына. При любом понимании этого стиха он производит глубокое эмоциональное впечатление на читателя.

#### «Выйди, Отче Вседержитель! / Солетай, Иван-Креститель!»

Последняя строфа, как уже отмечалось, представляет собой терцет и закольцована с первой. По своему содержанию четвертая строфа примыкает ко второй. Если во второй строфе последовательно описаны гробницы, в которых лежат Отец Небесный, Небесная Царица и Иоанн Предтеча, то в четвертой содержится призыв воскреснуть или пробудиться, обращенный к Отцу Вседержителю и Иоанну Крестителю.

Последняя строфа не только завершает текст, но и переводит его в другой регистр. Если первые три строфы имели характер словесной иконы, то в четвертой изобразительное начало отсутствует. Эта строфа напоминает колядки – ритуальные песни, которые исполнялись в рождественский сочельник, включали рассказ о рождении Христа и обращения к Господу, Богородице и святым. Как уже отмечалось, духовный стих «Три гроба в церкви» также мог использоваться в функции колядки.

Поскольку данная строфа закольцована, она может представлять собой



прямую речь какого-то субъекта, который не назван в тексте. Кавычки могут указывать также на то, что последняя строфа исполняется по-другому, чем остальной текст, например, первые три строфы исполняются в обычной повествовательной манере или речитативом, а последняя поется. Не исключено и то, что первые строфы произносил или пел один человек, а последняя предназначена для исполнения хора колядовщиков.

Четвертая строфа отличается от предыдущих и с точки зрения грамматической и интонационной. Если первые три строфы имеют повествовательный характер и написаны в индикативе, то первые два стиха четвертой строфы представляют собой invocatio и стоят в императиве.оборот «Выйди, Отче Вседержитель!» напоминает слова, с которыми Иисус обратился к Лазарю: «...Он воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон» (Ин 11:43). Данная аллюзия придает invocatio сакральный характер и связывает ее с темой воскресения из мертвых.

Призыв полететь, обращенный к Иоанну Крестителю, на первый взгляд кажется странным. Ситуация прояснится, если предположить, что здесь имеется в виду иконописный тип «Иоанн Предтеча, ангел пустыни», в котором Иоанн изображен в виде крылатого ангела, согласно пророчеству Малахии: «Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною...» (Мал 3:1). В глаголе *солетай* заложена идея движения сверху вниз, т.е. можно предположить, что Иоанна Предтечу призывают спуститься с горы на землю, чтобы крестить новорожденного Христа.

Мотив пробуждения Отца Вседержителя и Иоанна Крестителя, который появляется в четвертой строфе, отсутствует в духовных стихах о трех гробах в церкви. Параллель к нему имеется в тех специфических версиях духовного стиха, которые известны в распевцах скопцов и хлыстов. Так, например, в книге В.Ф. Ливанова «Раскольники и острожники» (1869) стих о трех гробах в церкви приводится с пояснением: «Воспеваются радение хлыстов с мнимо воскресшими их богами и хлыстами» [Ливанов 1869, IV, 280–281, № 28]. Действие начинается с описания горы со стоящей на ней церковью и тремя гробами, в которых лежат Богородица, Иоанн Предтеча и Иисус Христос. Над этими гробами расцвели цветы, на которых сидят райские птицы и распевают архангельские песни. Далее из гробов встают один за другим Богородица, Иоанн Предтеча и Иисус Христос. Наконец, на людей Божьих сошел Святой Дух и с ними в одном кругу начали скакать Иисус Христос и сам Царь Небесный.

На горе, горе, на Сионской горе  
Стоит тут церковь апостольская,  
Апостольская, белокаменная,  
Белокаменная, златоглавая.  
Как во той ли церкви, три гроба стоят,  
Три гроба стоят, кипарисовые.  
Как во первом во гробе Богородица,  
А в другом-то гробе Иоанн Предтеч,

*А в третьем гробе сам Иисус Христос.  
 Как над теми гробами цветы расцвели,  
 На цветах сидят птицы райския,  
 Воспевают оне песни архангельския.  
 А с ними поют все ангелы,  
 С серафимами, с херувимами  
 И со всею силою небесною;  
 Воспевают оне песню: *Христос воскрес.*  
*Восставала из гроба Богородица,*  
 Подавала людям божиим рубашечки,  
 Кроила людям божиим полотенчики,  
 Свивала людям божиим святы жгутики.  
*Восставал из гроба Иоанн Предтеч,*  
 Становил он людей божиих во единый круг,  
 Во единый круг, на радение,  
 На радение, на послушание;  
 Воспевал он песни архангельския,  
 Он скакал-играл по-Давыдову.  
*Восставал из гроба сам Иисус Христос –*  
 Во святом кругу все свечи затеплились.  
 Сокатил с небеси батюшка Дух святой,  
 Сокатил он на людей божиих;  
 Походил в людях божиих сам Бог Саваоф,  
 Поскакал в людях божиих сам Иисус Христос.  
 Сопускал на них царь небесный благодать свою,  
 Осенял царь небесный их покровом своим;  
 Ходил с ними царь небесный во святом кругу.  
 [Ливанов 1869, IV, 280–281]*

В хлыстовском распевце появляются мотивы, которых не было в духовном стихе: пение «Христос воскрес!»; восстание из гробов Богородицы, Иоанна Предтечи и Иисуса Христа; сошествие на Божиих людей Святого Духа и появление среди них Отца Небесного. Не исключено, что в стихотворении Вяч. Иванова инвокации «Выйди, Отче Вседержитель!» и «Солетай, Иван-Креститель!» содержат призыв не только пробудиться ото сна или воскреснуть, но и присоединиться к исполнителям стиха.

Поскольку Вяч. Иванов испытывал глубокий интерес к мистическим сектантам, вполне можно допустить, что его версия сюжета о трех гробах учитывает не только тексты духовных стихов и колядок, но и версии сектантских распевцев.

#### «Родился земле Спаситель».

Фраза «Родился земле Спаситель» в конечном счете восходит к рассказу евангелиста Луки о рождении Христа: «И сказал им (пастухам. – А.Т.) Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем

людям: ибо ныне *родился вам* в городе Давидовом *Спаситель*, Который есть Христос Господь <...>. И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк 2:10–14). Те же слова евангелиста Луки имеются в виду в стихотворении Вяч. Иванова «Мощь новую приемлют надо мной...»: «Родился Бог. Вершится в вышних Слава, / И “Мир земле” расслышан в глубинах <...>» [Иванов 1912, II, 70]. Вспоминается также третий член Символа веры: «Нас ради человек и *нашего ради спасения* сшедшаго с небес и воплотившагося *от Духа Свята и Марии Девы*, и вочеловечшася».

Во фразе «Родился земле Спаситель» использован тот же тип управления, что и в церковнославянском и русском переводах слов евангелиста: «...ныне *родился вам* в городе Давидовом *Спаситель*...», в чем можно видеть аллюзию на текст Нового Завета.

С точки зрения грамматической этот стих имеет двусмысленный характер. Наиболее естественно интерпретировать его таким образом: «Родился Христос, которому предстоит стать Спасителем земли». Однако можно понять фразу и так: «Христос родился для (спасения) земли». Или даже так: «У земли родился сын, который будет ее Спасителем»; в этом случае образ земли сближается с образом Богородицы.

Хотя в третьей и четвертой строфах не фигурируют ни гробница, ни пещера, эти символы сохраняются как часть того пространства, в котором разворачивается действие: роза расцветает там, «где Мария почивает», т.е. где-то в гробнице или возле нее; Отца Вседержителя призывают выйти из гробницы, а Иоанна Крестителя – слететь из нее. При этом символы гробницы и пещеры, несмотря на отсутствие соответствующих слов в тексте, претерпевают смысловую трансформацию. Если в двух первых строфах эти символы связывались с миром смерти и сна, то в строфах третьей и четвертой они ассоциируются с темой Рождества Христова, Воскресения и пасхального преодоления смерти. В третьей строфе гробница, в которой почивает Мария, напоминает Вифлеемскую пещеру как место рождения Христа. В качестве параллели можно привести фрагмент из стихотворения Вяч. Иванова «Пещера» (1915):

Говорят душе равно  
 Умозрение и вера:  
 Вифлеемская пещера,  
 Новый гроб в скале – одно [Иванов 1979, III, 556].

О символике пещеры в стихотворениях Вяч. Иванова «Рождество» и «Пещера» см.: [Лепяхин 1996, 158–166].

Поскольку фраза «Родился земле Спаситель» отделена от третьей строфы двумя стихами, в тексте отсутствует непосредственная причинно-следственная связь между появлением розы и голубя и вздохом Матери Божьей, с одной стороны, и рождением Спасителя, с другой. Централь-



ное событие, о котором прикровенно повествуется в стихотворении «Три гроба», – это Рождество Христово, хотя само это событие представлено в тексте в виде метафоры, допускающей разные толкования.

### Некоторые итоги

Стимулом для создания стихотворения, вероятно, послужили фрагменты из статьи А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» (1898), которые Вяч. Иванов привел в примечаниях к книге «Rosarium». На влияние А.Н. Веселовского указывает, в частности, то, что в стихотворении три гроба стоят на горах, а не в церкви, что соответствует пересказу духовных стихов в статье А.Н. Веселовского, однако противоречит текстам самих духовных стихов, согласно которым гробницы расположены в церкви.

Вероятно, Вяч. Иванов воспользовался также подборкой духовных стихов на сюжет «Хождение Богородицы» или «Три гроба в церкви» из сборника П.А. Бессонова. Косвенно это подтверждается тем, что Вяч. Иванов опирался на текст духовного стиха из сборника П.А. Бессонова при работе над стихотворением «Розалии св. Николая». Кроме того, последовательность описания трех гробов у Вяч. Иванова в целом воспроизводит порядок их описания, принятый в соответствующих духовных стихах. Нельзя также исключать того, что Вяч. Иванов обращался и к другим источникам, в частности, к изданиям белорусских песен П.В. Шейна и украинских песен П.П. Чубинского. В стихотворении «Три гроба» есть отдельные мотивы, которые сближают его не только с русскими и белорусскими духовными стихами, но также с украинскими, белорусскими и моравскими колядками и русскими хлыстовскими и скопческими распевами.

Можно предположить, что Вяч. Иванов опознал в духовном стихе «Три гроба в церкви» один из ритуалов умирания-возрождения, известных ему по описаниям масонских, розенкрейцерских и штейнеровских практик. Сюжет стиха в версии Вяч. Иванова включает рассказ о том, как трое священников персонажей сначала лежат в трех гробах, а потом воскресают и выходят на свет Божий.

Строфы вторая и третья довольно точно соответствуют содержанию духовного стиха «Хождение Богородицы» или «Три гроба в церкви» за исключением того, что у Вяч. Иванова гробницы расположены на горах, а в духовных стихах три гроба стоят в церкви. Первая строфа сочинена Вяч. Ивановым с ориентацией на известный зачин былины из Сборника Кирши Данилова. Четвертая строфа напоминает колядку.

Вяч. Иванов превращает текст духовного стиха в своеобразную словесную икону, апеллируя к внутреннему зрению читателя и побуждая его воспринимать стихотворение как иконический текст, имеющий свой «верх» и «низ» и определенную цветовую гамму. Если в начале стихотворения речь шла о вершинах гор, то в конце впервые упоминается земля. Благодаря этому начало стихотворения ассоциируется с верхом, а конец – с низом. Процесс чтения текста в этой ситуации напоминает процесс рассматривания иконы, при котором взгляд перемещается сверху вниз, с не-

бес и горных вершин до поверхности земли.

При создании своей словесной иконы Вяч. Иванов пользовался деталями разных иконографических типов: Рождество Христово, Успение Богородицы, Благовещение, Преображение Господне, Воскрешение Лазаря, Воскресение из мертвых, «Иоанн Предтеча, ангел пустыни», «И почи Бог в день седьмый». При этом Вяч. Иванов сблизил друг с другом иконографию и литургический смысл Успения Богородицы и Рождества Христова, благодаря чему рождение Христа и воскресение (пробуждение) Богородицы предстали перед читателем в неразрывном единстве.

В стихотворении в свернутом виде представлены мотивы и символы, смысл которых проясняется при сопоставлении с другими текстами Вяч. Иванова. Таковы, например, мотивы спящей царевны, голубя, вылетающего из розы, символы розы как средоточия множества значений, пещеры как мира смерти и рождающей утробы, гробницы как места духовной инициации и пробуждения новой жизни.

В тексте соединяются мотивы смерти и рождения, сна и пробуждения, восхождения и нисхождения. Соответственно и такие символы, как роза, голубь, гроб (гробница), пещера, приобретают множественные и амбивалентные значения. Пребывание Бога-Отца, Иоанна Предтечи и Царицы Небесной в гробах допустимо толковать как их сон, временную смерть и прохождение некоего посвятельного обряда, предполагающего посещение мира смерти. Лежащие в гробницах напоминают тех умерших, которых участники римских розалий приглашали в свои дома, а само стихотворение – заклинание, призванное пробудить усопших ото сна.

Образ розы, вырастающей у гробницы, в которой лежит Богородица, насыщен разнообразными ритуальными, мифологическими, религиозными и мистическими смыслами. Этот цветок символизирует собой страдание и красоту, смерть и преодоление смерти, рождение и воскресение, Богородицу и Ее сердце, Христа и Его распятие. Роза представляет собой атрибут античных розалий и райского сада, креста и тернового венца. Голубь, выпорхнувший из лепестков распускающейся розы, знаменует собой рождение Христа, присутствие Святого Духа и зримое воплощение души Богородицы.

За ценные консультации, учтенные мною при работе над статьей, приношу благодарность Д.М. Магомедовой, Л.В. Фадеевой и О.В. Федунинной.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Журнал Министерства народного просвещения. 1898. Ч. 316. № 3. Отд. 2. С. 1–80.
2. Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М., 2010.
3. Иванов Вяч. *Cor Ardens*. М., 1911–1912. Ч. 1–2.
4. Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979.



5. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы, трагедия / вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост., подг. текста и прим. Р.Е. Помирного. Кн. 1–2. СПб., 1995.

6. Лепахин В. Религиозная лирика Вячеслава Иванова // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Т. 41. Budapest, 1996. С. 151–166.

7. Ливанов Ф.В. Раскольники и острожники. Т. 4. СПб., 1869.

8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М.; Л., 1949.

9. Cymborska-Leboda M. «Знак о смысле»: Символ и бытие личности. Роза и крест у Вячеслава Иванова // *Slavia Orientalis*. Vol. 65. № 2. С. 325–343.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Cymborska-Leboda M. “Znak o smysle”: Simvol i bytie lichnosti. Roza i krest u Vyacheslava Ivanova [“Znak o smysle” – the Symbol and the Being of the Person. The Rose and the Cross in Vyacheslav Ivanov’s Literary Output]. *Slavia Orientalis*, vol. 65, no. 2, pp. 325–343. (In Russian).

2. Veselovskiy A.N. Psikhologicheskiy parallelizm i ego formy v otrazheniyakh po-eticheskogo stilya [Psychological Parallelism and Its Forms in Reflections of Poetic Style]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, 1898, part 316, no. 3, section 2, pp. 1–80. (In Russian).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Lepakhin V. Religioznaya lirika Vyacheslava Ivanova [Vyacheslav Ivanov’s Religious Poetry]. *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Vol. 41. Budapest, 1996, pp. 151–166. (In Russian).

##### (Monographs)

4. Veselovskiy A.N. *Izbrannoe: na puti k istoricheskoy poetike* [Selected: On the Way to Historical Poetics]. Moscow, 2010. (In Russian).

**Топорков Андрей Львович**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Отдела фольклора ИМЛИ РАН; профессор Российско-французского центра исторической антропологии им. Марка Блока РГГУ. Научные интересы: фольклористика, этнография, история русской литературы.

E-mail: atoporkov@mail.ru

**Toporkov Andrey L.**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Russian State University for Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher at the Section of Folklore, IWL RAS; Professor at the Marc Bloch Russian-French Centre for Historical Anthropology, RSUH. Research interests: folklore studies, ethnography, history of Russian literature.

E-mail: atoporkov@mail.ru



Р.М. Ханинова (Элиста)

ORCID ID: 0000-0003-1239-5639

#### ОБРАЗ ВЕРБЛЮДА В КАЛМЫЦКОЙ ТЕМЕ В. ХЛЕБНИКОВА

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00024

**Аннотация.** В статье рассматривается образ верблюда в калмыцкой теме Виктора Хлебникова, связанный с художественной картиной мира, представленной в его поэзии. Поэтическое воспоминание 1909 г. Хлебникова – это проекция калмыцких компонентов в его творчестве. Если в этом автобиографическом стихотворении образ верблюда являлся только эмблемой, то есть обозначением степной родины, то в поэмах «Зверинец» (1909, 1911), «Хаджи-Тархан» (1913), в стихотворении «С утробой медною...» (1921) этот бестиарный код представлен глубже и объемнее по содержанию: в космологическом, геополитическом, мифопоэтическом, сакральном, философском аспектах. Он обусловлен языческими представлениями о верблюде – солярном божестве у тюрко-монгольских народов. В геополитическом плане хлебниковский верблюд сфокусирован в калмыцких и астраханских степях. Связь этого животного с калмыцким (монгольским) компонентом также ассоциируется с именем потомка Чингисхана, с Индией – родиной буддизма, с буддийскими книгами, философией, с идеей реинкарнации, с перекочевкой предков калмыков из Северо-Западного Китая в Российскую империю. Этиологическая мифопоэтика поэта являет близость зверей и религий, проекцию духовного единства Востока и Запада. Эта взаимосвязь мира людей и зверей обусловлена хлебниковской концепцией о единстве микрокосма и макрокосма. Образ верблюда в калмыцкой теме Хлебникова способствует пониманию его идеи о грядущем содружестве народов и стран, их вер (см. стихотворение «Единая книга»).

**Ключевые слова:** верблюд; калмыцкая тема; поэзия В. Хлебникова; Восток; буддизм.

R.M. Khanonova (Elista)

ORCID ID: 0000-0003-1239-5639

#### The Image of the Camel in V. Khlebnikov’s Kalmyk Theme

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00024

**Abstract.** The article considers the image of the camel in V. Khlebnikov’s Kalmyk theme in its relation to his poetic worldview. Khlebnikov’s poetic recollections of 1909 are a manifestation of Kalmyk elements in his works. While the autobiographic poem depicts the image of the camel as a symbol of his steppe birth-place, the poems *Zverinets* (1909, 1911), *Khadzhi-Tarkhan* (1913), and *S Utroboy Mednoy...* (1921) represent this bestiary image in wider and deeper perspectives – cosmological, geopolitical, mythopoetic, sacral, and philosophical ones, determined by the Turko-Mongolian beliefs where the camel acts as a solar deity. In the geopolitical context, the camel is placed in the Kalmyk and Astrakhan



steppes. The connection of the image with the Kalmyk (Mongolian) component is also associated with the name of Genghis Khan's descendant, as well as with India where Buddhism first appeared, and also with Buddhist books, Buddhist philosophy and the related idea of reincarnation of sentient beings, with the migration of the Kalmyks' ancestors from Northwest China to the Russian Empire. The poet's aetiological mythopoeitics proclaims some close ties between animals and religions, manifests a spiritual unity of the Orient and the West. This interconnection between human and animal worlds is determined by Khlebnikov's concept of unity of micro- and macrocosm. Thus, the image of the camel in Khlebnikov's Kalmyk theme facilitates the understanding of the idea of the forthcoming unity of peoples and countries, and their faiths (see the poem *Edinaya Kniga*, i.e. *The Universal Book*).

**Key words:** camel; Kalmyk theme; V. Khlebnikov's poetry; the Orient; Buddhism.

Объектом и предметом исследования калмыковедов бестиарный код в творчестве Велимира Хлебникова стал недавно: статьи Д.Н. Музраевой «К сравнительному изучению образов птиц в восточной и славянской поэтике (Птицы в поэзии Хлебникова)», Б.Б. Манджиевой «Концепт “змея” в фольклорной традиции калмыков и его развитие в произведениях В. Хлебникова». По мнению Д.Н. Музраевой, при сопоставлении, например, образ кукушки в восточной поэтике отличен от хлебниковской трактовки этого образа [Музраева 2015, 141–143]. Показательно, что «Хлебников обычно в своих стихах пользуется единичными образами птиц, морские птицы и домашние птицы в их видах используются не для завершения модели мира, что характерно для древнерусской и средневековой литературы, а для создания локальных моделей микрокосма» [Музраева 2015, 144].

Подчеркивая влияние фольклора на формирование и развитие поэтической системы Хлебникова, Б.Б. Манджиева считает, что в его «произведениях дореволюционной поры отрицательная семантика змея-поезда подчеркивала слабость человека и связывалась с торжеством зла. Мотивы змеборчества в произведениях послереволюционной литературы <...> связаны с появлением героя-деятели и идеей возможного преобразования человека и мира в целом» [Манджиева 2015, 211]. Так, амбивалентный образ змея в европейской и восточной поэтике имеет общую тенденцию развития в хлебниковской картине мира.

В домашнем мире калмыков, среди которых прошло раннее детство поэта, овцы, кони, верблюды представляют основные виды скота. Владимир Алексеевич Хлебников, попечитель Малодербетовского улуса, в «Программе вопросов о пользовании калмыков Астраханской губернии землею и вообще о хозяйстве их» один из разделов посвятил скотоводческому хозяйству, в том числе верблюдам [Архив В.А. Хлебникова, 71–125].

В поэтическом воспоминании 1909 г. Хлебникова-младшего – не только описание природы родного края, но и проекция калмыцких компонентов в его творчестве: «Меня окружали степь, цветы, ревучие верблюды, / Круглообразные кибитки, / Моря овец, чьи лица однообразно худы, / Огнем крыла пестрящие простор удоды – / Пустыни неба гордые пожитки. /

Так дни текли, за ними годы...» («Меня окружали степь, цветы, ревучие верблюды...») [Хлебников 2000–2006, I, 205].

Мифологема огня в стихотворении Хлебникова «Как стадо овец мирно дремлет...» (1921), овеществленная в спичках, лежащих в коробке-хлеву, вызывает в памяти «моря овец, чьи лица однообразно худы», в ассоциативно-семантическом ряду: овца – множественность – прирученность – однообразие – худоба, т.е. покорные человеческой руке одинаковые, тонкие спички [Ханинова 2005, 186–192].

М.В. Панов, обращаясь к стихотворению «Как стадо овец мирно дремлет...», так поясняет сравнение спичек, мирно дремлющих в коробке: «Коровы и овцы, прирученные звери, в знак своей покорности пребывают в хлеву. Небесный огонь, грозный зверь, тоже покорился: он смиренно покоится в своем хлеву – в коробке спичек» [Панов 2000, 320].

Можно указать на калмыцкую загадку «Полный сарай овец и все черноголовые. (Спички)» [Калмыцкое устное народное творчество 2007, 259]. Возможно, учитывая этнографические познания поэта, почерпнутые также от отца, от астраханских калмыков, эта загадка была ему знакома [Ханинова 2008, 316–319]. Расширяя зооморфную метафору, следует привести другую калмыцкую загадку: «Хашань цаһан, хөнь хар (ограда бела, овцы черны) – цаасн бичг хойр (бумага и письменные знаки)» [Пюрбеев 1996, 34], иначе говоря – в белой кошаре черные овцы.

В стихотворении 1909 г. «Меня окружали степь, цветы, ревучие верблюды...» описание калмыцких верблюдов передано Хлебниковым эпитетом «ревучие» в звуковом регистре. В том же тексте упомянут караван верблюдов: «Порой под охраной надежной казаков / Углубляясь в глушь степную караван» [Хлебников 2000–2006, I, 205]. Мальчик часто сопровождал отца в его поездках.

В поэме «Хаджи-Тархан» (1913) образ верблюда также связан со степью: «Как скатерть желтая, был гол / От бури синей сирый край. / По ней верблюд, качаясь, шел <...>» [Хлебников 2000–2006, III, 121]. Автор указал на походку животного (качаясь), поскольку верблюд при передвижении использует одновременно две конечности с одной стороны, а затем уже с другой.

В следующей портретной зарисовке даны другие подробности – величины, волос, силуэта: «Стоит верблюд сутул и длинен, / Космат, с чернеющим хохлом» [Хлебников 2000–2006, III, 121].

В конце поэмы к расширенной характеристике животного поэт добавил сравнение верблюжьих горбов с пустыми рукавицами, уточнил цвет глаз (синий), описал верблюжью упряжь (повод): «Запрятав в брови взоры синие, / Исполнен спеси и уныния, / Верблюд угрюм, неразговорчив, / Стоит, надсмешкой губы скорчив. / И, как пустые рукавицы, / Хохлы горба его свисают, / С деньгой серебряной девица / Его за повод потрясает» [Хлебников 2000–2006, III, 127]. Отвисшая нижняя губа животного вызывает ассоциацию с человеческой усмешкой (губы скорчив), отсюда перечисленные автором двойственные черты характера верблюда (спесь и уны-



ние). Антропоморфизм проявляется в наделении верблюда человеческими свойствами (угрюм, неразговорчив), отсылая, как представляется, к поэме «Зверинец».

Ранее в «Зверинце» (1909, 1911) поэт описал Московский зоологический сад, «где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг», и поэтому «верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая» [Хлебников 2000–2006, V, 41].

Письмо Хлебникова В. Иванову от 10 июня 1909 г. поясняет его авторский замысел:

«Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с исламом. После короткого размышления я пришел к формуле, что виды – дети вер и что веры – младенческие виды. Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни. Я в спокойном лице верблюда читал развернутую буддийскую книгу. На лице тигра какие-то резы гласили закон Магомета. Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Вот моя несколько величественная точка зрения» [Хлебников 1940, 356].

В архаических представлениях тюрко-монгольских народов верблюд – солнечное животное, громовержец, связанный с верхним миром. Калмыцкая пословица, гласящая, что «Темэ унсн күн теңгрт өөрхн. Человек на верблюде ближе к небу» [Пословицы, поговорки и загадки калмыков 2007, 584], демонстрирует эту корреляцию с Вечно Синим Небом.

Особую роль верблюда в осуществлении взаимосвязи верхнего (божественного) и среднего (земного) миров иллюстрирует приведенная Э.П. Бакаевой легенда о Шарапе багши, проживавшем в начале XX в. в Хошеутовском улусе, в селе Ики Цахар.

«При приближении смерти он сообщил ученикам, что достойные узнают о его судьбе. Впоследствии некоторые ученики увидели на снегу следы, оставленные верблюдом, которые вели к небу, а поскольку дело происходило зимой, на снегу были оставлены и следы, словно проехали сани. “Следы верблюда” – устойчивый элемент, характеризующий взаимосвязь миров. В сказках божество (или его поздняя замена – монах) приказывает праведным людям найти дорогу по следам верблюда, которые могут неожиданно появиться через несколько лет и привести к адресату» [Бакаева 2009, 119].

Как полагает Н. Башмакова, наблюдаемые предметы – звери – выглядят как наделенные жизнью духа – верой: «Живая природа смотрится в “Зверинец” ликом веры – веры в сверхмеру проекции жизни духа, веры в пространственное преобразование космических масштабов» [Башмакова 1987, 170].

Согласно Н. Сегал, «путешествие по Зоологическому саду и присталь-



ное вглядывание в облики зверей оборачивается в замысле Хлебникова этиологической мифологемой, грандиозность масштаба которой им прекрасно осознается и подчеркивается. <...> Слово “Зверинец”, вынесенное в заглавие поэмы, корреспондирует с представлением о заповедном, укромном месте, где находятся ценности, моральные и физические. <...> пространство хлебниковского Зверинца может быть рассмотрено как аллегория России, воплощение ее традиций, литературы и истории со времени создания “Слова о полку Игореве”, обозначающего в поэме исходную точку культурного отсчета, и до настоящего времени» [Сегал (Рудник) 2011, 198, 199, 200]. Таким образом, «идея воспитания человека в заповедном саду и путь восхождения, с ней связанный, становится чрезвычайно актуальной. Она является структурной основой текста Хлебникова, а многочисленные превращения животных и людей, воплощенные в лексических и визуальных комплексах, служат необходимыми знаками читателю.

Используемый Хлебниковым способ организации пространства в целом восходит к средневековой традиции, ставшей основой европейской садово-парковой архитектуры, в которой сад понимался как аналог книги, предполагающей особый способ чтения и понимания» [Сегал (Рудник) 2011, 200, 201].

Спокойное «лицо» верблюда, подобное развернутой буддийской книге – таким видится поэту «образ буддийской философии», поскольку «верблюд животное, обладающее определенными чертами, – спокойствие, невозмутимость, медлительность, стойкость, выносливость и др.», – подчеркнула В.В. Куканова [Куканова 2016, 23].

По словам Н. Сегал, «представление о единстве Востока и христианской Европы возникает за образом верблюда, соотносящегося не только с “разгадкой буддизма”, но и с символом одной из христианских добродетелей – сдержанности, умеренности» [Сегал (Рудник) 2011, 221]. Сад у Хлебникова в «Зверинце», как известно, и мифологема рая, обретенного и потерянного людьми.

Вероятно, Хлебникову было известно, что при перекочевке калмыков священные книги и другие буддийские атрибуты обычно перевозились на белых верблюдах.

Паллас писал: «...одногорбые белые верблюды, коих они бухарскими называют, употребляются только для возки священных книг, изтуканов, то есть бурханов и протчих по их закону священных вещей. Все такие вещи укладывают в телегу, которую везут белые верблюды. Они украшают навьюченных верблюдов колокольчиками, и там почти ничего нет приятнее, как встречаться с такими странствующими калмыцкими семьями» [Паллас 1773, 482].

По Хлебникову, взгляд верблюда затаил ужимку Китая. Быть может, автор «Зверинца» связал это животное с монголо-ойратскими племенами, которые из Северо-Западного Китая перекочевали в Российскую империю в начале XVII в., привезя с собой буддийские книги.

Позже, в 1921 г., в стихотворении «С утробой медною...» поэт напом-



нил, как из Ганга «священную воду / В шкурах овечьих верблюды носили, / Чтоб брызнуть по водам свинцовым на Волге, реке дикарей» [Хлебников 2000–2006, II, 201]. Глядя на медную чернильницу-верблюда, изваянную «потомком Чингисхана», Хлебников подчеркнул, что верблюд этот несет в пустынях белых письменного стола «колочей мысли вьюк» [Хлебников 2000–2006, II, 200]. Здесь цвет пустыни стола обусловлен бумагами на нем («с шелестом сухих бумаг»). Другая метафора «по скатерти стола задумчивый прохожий» [Хлебников 2000–2006, II, 201] опирается на сравнение со скатертью в поэме «Хаджи-Тархан»: «Как скатерть желтая, был гол <...> сирый край» [Хлебников 2000–2006, III, 121]. Задумчивость верблюда также восходит к его характеристике в этой поэме (спесь, уныние, угрюм, неразговорчив). Поэтому мотив перерождения проявляется в следующем обращении к медной вещи-верблюду: «В переселеньи душ ты был, / Быть может, раньше нож. / Теперь носи в сердцах песчаных / Из мысли нож!» [Хлебников 2000–2006, II, 201]. Острота мысли сродни мудрости.

В авторском примечании к стихотворению Хлебников пояснил:

«Почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний. Задача переносить груз чисел колебаний из одной души в другую выпала <на> долю одного испаганского верблюда, когда он пески пустыни променял на плоскость стола, живое мясо – на медь, а свои бока расписал веселыми ханум, не боящимися держать в руках чаши с вином.

Итак, находясь у тов. Абиha, верблюд обречен носить на горбах равенство основного душевного звука в душе писателя и душе читателя» [Хлебников 2000–2006, II, 201–202].

Авторская неточность есть во множественном числе (горбы), несмотря на то, что на рисунке Р.П. Абиha, сотрудника Политотдела Персидской Красной Армии, владельца чернильницы, верблюд одnogорбый.

Сравним с другим артефактом. А.К. Акишев в своей статье «Образ верблюда в легендах Центральной Азии» обратил внимание на бронзовую курильницу из Семиречья, хранящуюся в Государственном Эрмитаже. Изображения двух двугорбых верблюдов головами друг к другу помещены в центре курильницы, на «мировой оси». «Четыре струйки дыма от четырех фитилей, закрепленных в горбах, пронизывали тела зверей и поднимались вверх. Учитывая общую символику курильниц, можно предположить, что четыре горба верблюдов ассоциировались с западом – востоком, севером – югом и с четырьмя планетарными огнями по краям земли. В таком случае верблюды подразумевались огромными, как мир, и приобретали космическое значение. Мы столкнулись с мифопоэтическим осмыслением образа верблюда» [Акишев 1984, 70]. По предположению ученого, «широкое распространение изображений верблюда в искусстве ранних кочевников Средней Азии и Южного Казахстана наводит на мысль, что мифы, легенды, поверья, ритуалы и магические обряды, связанные с верблюдом, могли быть сложены в среде ираноязычных племен» [Акишев 1984, 71–72]. Сре-



ди воплощений солярного бога Авесты Веретрагны был и верблюд [Акишев 1984, 73]. Со временем «образ верблюда (исходное тотемное значение – Вселенная) трансформировался в божество войны. Однако в системе зооморфной символики сохранялось и его древнейшее значение. Об этом свидетельствуют троны раннесредневековых владетелей Согда, имевшие вид верблюда. Наличие сакральной функции трона (символический центр мира) убедительно доказано» [Акишев 1984, 75].

В тюрко-монгольских мифах и фольклоре мифема небесного верблюда-громовержца затем переросла в образ верблюда-чудовища, пожирающего все живое, в том числе людей. Например, в 10-й песне калмыцкого эпоса «Джангар» богатырь Мингйан одолел такого верблюда: «Увидел Мингйан: / Мчится к нему небесный верблюд Хавсал, / Десять огней полыхает в огромном рту» [Джангар... 1989, 222]. По-калмыцки имя этого верблюда звучит Хавшил. Так он назван в научном переводе эпической песни о том, как Мингйан пленил хана Кюрмена: «Злое встретится существо – / Небесный белый верблюд Хавшил» [Джангар... 1990, 294].

Верблюда Хлебников в «Зверинце» назвал «ладьей пустыни» вместо привычной метафоры «корабль пустыни», используя славянское слово «ладья» (лодка) и соединив, таким образом, разные страны и народы, где обитают верблюды, двугорбые (бактриан) и одnogорбые (дромедар).

Итак, если в автобиографическом стихотворении 1909 г. образ верблюда являлся эмблемой степного края, где родился поэт и провел свое раннее детство, то в поэмах «Зверинец» (1909, 1911), «Хаджи-Тархан» (1913), в стихотворении «С утробой медною...» (1921) этот бестиарный код представлен в космологическом, геополитическом, мифопоэтическом, сакральном, философском аспектах. Связь данного образа с калмыцким (монгольским) компонентом также ассоциируется с именем потомка Чингисхана, с Индией – родиной буддизма, с буддийскими книгами, с буддийской философией, с идеей реинкарнации – перерождения живых существ, с перекочевкой предков калмыков из Северо-Западного Китая в Российскую империю.

Для Хлебникова в силу рождения в Калмыцкой степи его второе «я» – «монгольский мальчик, задумавшийся о судьбах своего народа» [Хлебников 2000–2006, V, 203]. «Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих степях несколько своих брызг; и эти капли-станы, затерявшиеся в чужих степях, медленно узнавали общий быт и общую судьбу со всем русским ладом» [Хлебников 2000–2006, V, 202]. Оттого в стихотворении «Могилы вольности Каргемиль и Гуниб...» (1909) Хлебников воскликнул: «Я думал о России, которая сменой тундр, тайги, степей / Похожа на один божественно-звучающий стих» [Хлебников 2000–2006, I, 202–203].

Эта взаимосвязь мира людей и мира зверей обусловлена хлебниковской концепцией о единстве микрокосма и макрокосма. Следовательно, образ верблюда в калмыцкой теме В. Хлебникова способствует пониманию идеи Председателя земного шара о грядущем содружестве народов и стран, их вер (см. стихотворение «Единая книга»), о взаимосвязи мира



человека и природы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акишев А.К. Образ верблюда в легендах Центральной Азии // Этнография народов Сибири. Новосибирск, 1984. С. 69–76.
2. Архив В.А. Хлебникова. Из фондов ГУ КРКМ им. проф. Н.Н. Пальмова. КП № 6795/5 (л. 44–45).
3. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста, 2009.
4. Башмакова Н.В. Слово и образ: о творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987.
5. Джангар: калмыцкий героический эпос / пер. с калм. С.И. Липкина. 5-е изд. Элиста, 1989.
6. Джангар. Калмыцкий героический эпос. На калмыцком и русском языках. М., 1990.
7. Калмыцкое устное народное творчество / сост. Н.Ц. Биткеев. Элиста, 2007.
8. Куканова В.В. Буддийские мотивы в творчестве В. Хлебникова // Звуки судьбы: Хлебниковы и Калмыкия. Элиста, 2016. С. 20–25.
9. Манджиева Б.Б. Концепт «змея» в фольклорной традиции калмыков и его развитие в произведениях В. Хлебникова // Азийское мировидение Велимира Хлебникова в аспекте калмыцких истоков творчества поэта. Элиста, 2015. С. 204–212.
10. Музраева Д.Н. К сравнительному изучению образов птиц в восточной и славянской поэтике (Птицы в поэзии Хлебникова) // Азийское мировидение Велимира Хлебникова в аспекте калмыцких истоков творчества поэта. Элиста, 2015. С. 118–146.
11. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 1. СПб., 1773.
12. Панов М.В. Сочетание несочетаемого // Мир Велимира Хлебникова: статьи, исследования (1911–1998). М., 2000. С. 303–332.
13. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / сост., пер. Б.Х. Тодаевой. Элиста, 2007.
14. Пюрбеев Г.Ц. Толковый словарь традиционного быта калмыков. Элиста, 1996.
15. Сегал (Рудник) Н. «Зверинец» В. Хлебникова: слово и изображение // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 35, Winter. P. 197–257.
16. Ханинова Р.М. Калмыцкий компонент в творчестве В. Хлебникова // Творчество Велимира Хлебникова и русская литература XX века: поэтика, текстология, традиции: материалы X международных Хлебниковских чтений. Астрахань, 2008. С. 316–319.
17. Ханинова Р.М. «Спички судьбы» Велимира Хлебникова: поэтика пламени // Азия в Европе: взаимодействие цивилизаций: научная конференция «Язык, культура и этнос в глобализированном мире: на стыке цивилизаций и времен». Ч. 1. Элиста, 2005. С. 186–192.
18. Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940.



19. Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. М., 2000–2006.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Segal (Rudnik) N. “Zverinets” V. Khlebnikova: slovo i izobrazhenie [V. Khlebnikov’s *Zverinets (The Wild Beast Show): The Word and Description*]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2011, no. 35, Winter, pp. 197–257. (In Russian).

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Akishev A.K. Obraz verblyuda v legendakh Tsentral’noy Azii [The Image of the Camel in Central Asian Legends]. *Etnografiya narodov Sibiri* [The Ethnography of Siberia’s Peoples]. Novosibirsk, 1984, pp. 69–76. (In Russian).

3. Khaninova R.M. Kalmytskiy komponent v tvorchestve V. Khlebnikova [The Kalmyk Component in V. Khlebnikov’s Works]. *Tvorchestvo Velimira Khlebnikova i russkaya literatura 20 veka: poetika, tekstologiya, traditsii: materialy 10 mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chteniy* [V. Khlebnikov’s Works and the 20<sup>th</sup> Century Russian Literature: Poetics, Textual Studies, Traditions. The Proceedings of the 10<sup>th</sup> Khlebnikov Readings]. Astrakhan, 2008, pp. 316–319. (In Russian).

4. Khaninova R.M. “Spichki sud’by” Velimira Khlebnikova: poetika plameni [V. Khlebnikov’s *Spichki Sudby (Matches of the Fate): Poetics of Flame*]. *Aziya v Evrope: vzaimodeystvie tsivilizatsiy. Nauchnaya konferentsiya “Yazyk, kul’tura i etnos v globalizirovannom mire: na styke tsivilizatsiy i vremen”* [Asia in Europe: Interaction of Civilizations. The Scientific Conference “Language, Culture and Ethnos in the Global World: Across Civilizations and Times”]. Part 1. Elista, 2005, pp. 186–192. (In Russian).

5. Kukanova V.V. Buddiyskie motivy v tvorchestve V. Khlebnikova [The Buddhist Motifs in V. Khlebnikov’s Works]. *Zvuki sud’by: Khlebnikovy i Kalmykiya* [The Sounds of the Destiny: the Khlebnikovs and Kalmykia]. Elista, 2016, pp. 20–25. (In Russian).

6. Mandzhieva B.B. Kontsept “zmeya” v fol’klornoy traditsii kalmykov i ego razvitie v proizvedeniyakh V. Khlebnikova [The Concept of ‘Snake’ in the Kalmyk Folklore Tradition and Its Development in V. Khlebnikov’s Works]. *Aziyskoe mirovidenie Velimira Khlebnikova v aspekte kalmytskikh istokov tvorchestva poeta* [Velimir Khlebnikov’s Asiatic Worldview: a Perspective from the Kalmyk Background of the Poet’s Creativity]. Elista, 2015, pp. 204–212. (In Russian).

7. Muzraeva D.N. K sravnitel’nomu izucheniyu obrazov ptits v vostochnoy i slavyanskoy poetike (ptitsy v poezii Khlebnikova) [Towards the Comparative Studies of the Images of Birds in Oriental and Slavic Poetics (Birds in Khlebnikov’s Poetry)]. *Aziyskoe mirovidenie Velimira Khlebnikova v aspekte kalmytskikh istokov tvorchestva poeta* [Velimir Khlebnikov’s Asiatic Worldview: a Perspective from the Kalmyk Background of the Poet’s Works]. Elista, 2015, pp. 118–146. (In Russian).

8. Panov M.V. Sochetanie nesochetaemogo [Combining the incongruous]. *Mir Velimira Khlebnikova: stat’i, issledovaniya (1911–1998)* [V. Khlebnikov’s World: Ar-





ticles and Studies (1911–1998)]. Moscow, 2000, pp. 303–332. (In Russian).

**(Monographs)**

9. Bakaeva E.P. *Sakral'nye kody kul'tury kalmykov* [The Sacral Codes of the Kalmyks' Culture]. Elista, 2009. (In Russian).

10. Bashmakova N.V. *Slovo i obraz: o tvorcheskom myshlenii Velimira Khlebnikova* [The Word and Image: About V. Khlebnikov's Creative Thinking]. Helsinki, 1987. (In Russian).

**Ханинова Римма Михайловна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

**Khaninova Rimma M.**, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Researcher at the Department of Mongolian Philology. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru



Я.Д. Чечнёв (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

**К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА**

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00025

**Аннотация.** Статья представляет собой введение в тему «вечного возвращения» в творчестве Константина Вагинова. Данной проблеме не уделялось достаточного внимания в научной литературе. Автор статьи предпринимает такую попытку с целью обозначить наличие этой темы у Вагинова и, по возможности, показать ее актуальность для творчества писателя 1920-х гг. Внимание уделяется анализу теорий О. Шпенглера, К. Леонтьева, Ф. Ницше – возможных источников этой темы. «Вечное возвращение» показано преимущественно в связи с по- и постреволюционным историко-культурным контекстом и трудами историка культуры и краеведа Н.П. Анциферова, одного из преподавателей Института истории искусств, в котором с 1923 по 1927 г. учился Константин Вагинов. В ходе анализа автор статьи приходит к выводу, что тема «вечного возвращения», актуальная для культурной ситуации начала 1920-х гг., а также вера в возможное перерождение культуры подобно птице Фениксу, к началу 1930-х постепенно уходит из фокуса внимания Вагинова. Это связано в первую очередь с писательским интересом к изучению повседневной жизни окраин нового города – Ленинграда. Культурная ситуация времен первой пятилетки существенно меняет характер взаимодействия отдельного человека с властью, дореволюционной культуры с советской номенклатурой, «буржуазных» ценностей с пролетарскими запросами. В условиях рождения новой власти меняется статус, быт и облик любимого Вагиновым Петербурга-Ленинграда. Из города «трагического империализма» он превращается в «столицу русской провинции». Город-музей, в котором история страны более не творится, но всеми силами сохраняется, оказывается памятником эмблематическому феномену «петровского периода» русской истории. И вместе с этим памятником музейными экспонатами становятся «прежние» люди, «гуманисты» и «эллинисты», усилиями которых, по мысли Вагинова, высокая духовная дореволюционная культура должна была бы возродиться. Новым героем этого времени в романах Вагинова «Бамбочада» (1931) и «Гарпагониана» (1933) становится человек, не вписывающийся в новую реальность. В статье менее затронут историософский пласт, связанный с именами Н.Я. Данилевского и П. Лаврова. Отсутствует анализ античных источников «вечного возвращения» – эта большая проблема требует отдельного исследования. Также обойден вниманием спор о Шпенглере и «вечном возвращении», разгоревшийся в журнальной критике 1920-х гг. Автор планирует уделить внимание этим аспектам в дальнейших исследованиях.

**Ключевые слова:** Вагинов; Анциферов; Шпенглер; Ницше; Леонтьев; вечное



возвращение; триединый закон; Петербург; культура; цивилизация; город; феникс.

J.D. Chechnev (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

**To the Issue of “Eternal Return” in the Works by Konstantin Vaginov**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00025

**Abstract.** The article is an introduction to the theme of “eternal return” in the works by Konstantin Vaginov. This problem has not been given sufficient attention in the scientific literature. The author attempts to indicate this topic in Vaginov’s art and to show its relevance to the writer’s works of 1920s. Author paid an attention to the analysis of theories by O. Spengler, K. Leontiev, F. Nietzsche as possible sources of the topic. We can see “eternal return” in connection with the post-revolutionary historical context and the works by the N.P. Antsiferov, one of the teachers at Art History Institute, where Vaginov studied from 1923 to 1927. During the analysis, the author concludes that the theme of “eternal return”, relevant to the cultural situation of the early 1920s, as well as the belief in the possible rebirth of culture like the Phoenix bird, by the early 1930s gradually out of Vaginov’s focus. This is due primarily to the writer’s interest in studying the everyday outskirts life in the new city – Leningrad. The cultural situation in the first five-year plan significantly changes the nature of the interaction between person and the government, pre-revolutionary culture and the Soviet nomenclature, “bourgeois” values and proletarian demands. In terms of the birth of the new government changing the status, life and appearance of St. Petersburg-Leningrad loved by Vaginov. From the city of “tragic imperialism”, it turns into “the capital of the Russian province”. The Museum-City, in which the history is no longer created, but preserved by all means, turns out to be a monument to the emblematic phenomenon of the “Peter the great period” of Russian history. Therefore, with the monument Museum exhibits “former” people, like “humanists” and “Hellenists”, whose efforts, according to Vaginov, a high spiritual pre-revolutionary culture become exhibits of the Museum. The new hero of novels “Bambochada” (1931) and “Garpagoniana” (1933) is the man, who does not fit into the new reality. The article is less concerned with the historiosophic level that associated with names of N. Danilevsky and P. Lavrov. There is no analysis of the ancient sources of “eternal return” – it is a big problem requires a different study. Also overlooked argument about Spengler and the “eternal return” that erupted in historical criticism of the 1920s. The author will pay attention to these aspects in further investigations.

**Key words:** Vaginov; Antsiferov; Spengler; Nietzsche; Leontiev; “Eternal return”; St. Petersburg; culture; civilization; city; Phoenix.

Теория «вечного возвращения» в творчестве Константина Вагинова – обширная тема, которую невозможно уместить в рамки одной научной статьи. Она требует более детальной разработки как в плане историко-литературного контекста, содержания философских идей, их движения в романном дискурсе писателя, а также анализа поэтики его «петербургских сказок», ранней прозы и стихотворных опытов. В рамках данной статьи мы



ставим перед собой задачу обозначить проблему «вечного возвращения» и по мере возможностей осветить этапы развития этой теории в творческой лаборатории писателя.

Словосочетание «вечное возвращение» в поле культуры ассоциируется как с индийской философией и платонизмом, так и с фамилией немецкого философа Ф.В. Ницше. Сочинения Платона и античная литература в целом более уместны к разговору об источниках «вечного возвращения» у Вагинова, если учесть, что писатель в начале 1920-х гг. посещал кружок молодых ученых-эллинистов А.Б.Д.Е.М., а также под руководством Андрея Николаевича Егунова (Андрея Николева) изучал греческий язык, пробовал переводить «Дафниса и Хлою» Лонга и «Любовные письма» Аристенета [Вагинов 2016, 190].

Несмотря на это, мы не будем останавливаться на античных корнях «вечного возвращения», а сосредоточим внимание на других источниках.

В самом известном и наиболее изученном романе Вагинова «Козлиная песнь» <1926–1927; 1929> о «вечном возвращении» читаем следующее (далее везде курсив наш. – Я. Ч.):

«С некоторых пор, с опозданием на два года, в городе <...> все заражены были *шпенглерянством*. Тонконогие юноши, птицеголовые барышни, только что расставшиеся с водяжкой отцы семейств ходили по улицам и переулкам и *говорили о гибели Запада*».

Встречался какой-нибудь Иван Иванович с каким-нибудь Анатолием Леонидовичем, руки друг другу жали:

– А знаете, Запад-то гибнет, разложение-с. *Фьютс культура – цивилизация наступает...*

Вздохали.

Устраивались собрания.

Страдали.

Поверил в гибель Запада и поэт Троицын. Возвращаясь с неизвестным поэтом из гостей, икая от недавно появившейся сытной еды, жалостно шептал:

– Мы, *западные люди*, погубнем, погубнем. Неизвестный поэт напевал:

О, грустно, грустно мне, ложится тьма густая

На дальнем Западе, стране святых чудес...

Говорил о *К. Леонтьеве* и хихикал над своим собратом. Ведь для неизвестного поэта что гибель? – ровным счетом плюнуть, *все снова повторится, круговорот-с*» [Вагинов 1991, 47].

Приведенный отрывок содержится в X главе романа, озаглавленной «Некоторые мои герои в 1921–1922 годах». Из названия следует, что увлечение шпенглерянством, правда «с опозданием на два года», в Петрограде выпадает на завершающий этап военного коммунизма, когда в обезлюдевший за время двух войн (Первой мировой и Гражданской) город вновь возвращается жизнь: появляется относительно сытная еда, «отцы семейств» оправляются от водянки, благодаря электричеству начинают



ходить трамваи.

Однако после революции «Северный Стамбул» (Н. Вишняков) из-за громких политических акций большевиков (перенесение столицы в Москву, курс на «пролетаризацию» культуры и т.п.) утрачивает свой трехсотлетний статус «единоличного властелина» над судьбой России и постепенно превращается в «столицу русской провинции» [Анциферов 2009, 513]. Лишившийся некогда учредившей его «властной силы» Петрополь все более становится похожим на каменное надгробие великого исторического замысла. Большевистская вакханалия переименований и переселений, уродования и уничтожения памятников «культы и царизма» запустила в бывшей столице программу разрыва с преданиями местности. По выражению Маяковского, то, что годилось для царских Петербургов, надлежало вырвать «с корнем из красных Ленинградов» [Анциферов 2009, 514].

Рождение новой цивилизации происходило на глазах современников Вагинова, разговоры о гибели прежней культуры были неизбежны. Революция, по словам Л.И. Шишкиной, была воспринята русским культурным сознанием «как смена культурных парадигм» и «обратила внимание к городу как символу определенного исторического типа культуры в целом и Петербургу как эмблематическому феномену “петровского периода русской истории”, в частности» [Шишкина 2016, 13]. Петербург становится городом-музеем, местом, где история не создается, но с большими трудностями сохраняется.

Неудивительно, что шпенглеровская идея «гибели Запада», о которой говорили на улицах Петербурга тонконогие юноши, птичеголовые барышни, отцы семейств и другие жители города, была подхвачена и стала модной в 1920-е гг. Рассказчик Вагинова пишет о двухгодичном опоздании, но на наш взгляд этого не произошло: идея гибели цивилизации нашла «массовый» отклик тогда, когда стало понятно новая власть уже укоренилась, а революция, как отмечает Д.М. Магомедова, «ощущалась каждым как главное и единственное содержание жизни» [Магомедова 2017, 141].

Первый том «Заката Европы» Освальда Шпенглера – «Гештальт и действительность» (Gestalt und Wirklichkeit) – увидел свет в 1918 г. в Вене, второй – «Всемирно-исторические перспективы» (Weltgeschichtliche Perspektiven) – издали в Мюнхене в 1922 г. Окончательная редакция обеих книг появляется в 1923 г. В это же время в русском переводе, как отмечает К.А. Свасьян, под названием «Образ и действительность» появляется только первый том, но сразу в двух переводах – Н.Ф. Гарелина и А.А. Франковского [Свасьян 2010, II, 33]. Небывалый успех сочинения Шпенглера был вызван общим для всех интеллектуалов осознанием конца «всей старой культуры». Перед русской художественной и философской мыслью в пореволюционное время предстала задача «понять смысл современности сквозь призму всей истории человеческой культуры, проверить настоящее прошлым, решить вопрос о культурном наследии,



<...> предсказать будущую судьбу европейской культуры» [Магомедова 2017, 141].

В своей книге Освальд Шпенглер предлагает по-другому взглянуть на мировой исторический процесс: для него он нелинеен. «Выпрямленная» история Древнего мира, Средних веков, Нового времени и т.д. кажется немецкому философу неубедительной. Ей Шпенглер противопоставляет циклическое понимание исторического движения, согласно которому культура являет собой некий замкнутый организм, проходящий, и здесь не укрывается влияние Ницше, стадии детства, юности, зрелости и старости. «Если линейная модель, – по замечанию К.А. Свасьяна, – имела предпосылкой абсолютную однородность времени и пространства, то циклической модели могла соответствовать совершенно иная топика неклассического типа, скажем, некое множество релятивистских систем отсчета» [Свасьян 2010, II, 33].

Общее место в теории Шпенглера – это восемь мировых культурных организмов (Вавилонская, Арабо-Византийская, Египетская, Индийская, Китайская, Майанская (Мексиканская), Греко-Римская и Западноевропейская культуры), не прикрепленные к хронометрически единообразному пространству. Культурные организмы изживаются в своем измышленном и сотворенном хронотопе. Они представляются Шпенглеру как герметически изолированные друг от друга монады, которые лишь рассудочно имитируют (в лице своих историографов) наличие какой-либо преемственной связи.

Прожив определенный срок – среднюю продолжительность которого Шпенглер уместает в тысячелетие – любая культура обречена на старость, увядание и смерть. Старость культуры – это цивилизации. Недаром у Вагинова в приведенной выше цитате «какие-нибудь» Иван Иванович (Соллертинский?) и Анатолий Леонидович говорят о конце культуры и наступлении цивилизации. Это маркер того, что, по-видимому, писатель был неплохо знаком с идеями немецкого мыслителя. Неудивительно, ведь шпенглеровская «философия эпохи» вызвала массу откликов, как сочувствующих, так и критических за рубежом и в России.

Роман «Козлиная песнь» писался в 1926–1927 гг., редактировался в 1929 г. (уже после выхода книги), следовательно Вагинов, возможно, был знаком и с полемикой, которая развернулась вокруг «Заката Европы» в России, и, что менее вероятно, с философскими спорами вокруг этой же книги в Европе. В 1922–1923 гг. Н. Бердяев, Я. Букшпан, Ф. Степун и С. Франк выпускают сборник статей «Освальд Шпенглер и Закат Европы», в котором осмыслиют феномен и влияние Шпенглера на современную им мысль. О «книге эпохи» размышляют Е. Браудо, Б. Вышеславцев, В. Лазарева, а также, в критическом ключе, К. Гарсис, В. Ваганян, В. Базарова и др. [Степанова 2015, 24]. На родине Шпенглера, по справке К.А. Свасьяна, только «библиография работ <...> в промежутке между 1921–1925 годами насчитывает 35 наименований» [Свасьян 2010, II, 33], а международный ежегодник «Логос» за 1920–1921 г. посвятил теме



«Шпенглер» специальный выпуск – «Spenglerheft» [Свасьян 2010, II, 33].

Метафора жизненного цикла, положенная в основании морфологии культур Шпенглера, как мы уже отмечали, заимствована у Ф.В. Ницше (его наравне с Гёте немецкий философ называет своим предшественником, «хотя число обнаруженных критиками предшественников Шпенглера переваливало за сотню» [Свасьян 2010, II, 33]). Сам Ницше в противовес обучению искусству жить особое внимание уделял проработке вопроса «что есть сама жизнь». По словам В.А. Подороги, все главные персонажи Ницше учат именно пониманию самости жизни. «За учением стоит Учитель, идеал избранного способа понимать жизнь. Другими словами, мысль всегда проявляет себя через избранный мыслителем способ (“перспективу”) жизни, драматическая театрализация образов мысли актуализирует возможные способы жизни. Под учением Ницше следует понимать разновидность духовного упражнения, т.е. обновляющее повторение того, что уже много раз было повторено. Жизнь – это полнота обновляющих себя повторений, и в этом смысле она – противоречие» [Подорога 2010, III, 94].

Из всей полноты «обновляющих себя повторений» вырастает и «теория вечного возвращения», которую излагает самый известный персонаж Ницше – Заратустра. «Вечное возвращение» понимается им как «бытие становления»: нечто становится, вечно возвращаясь, но возвращается как иное себе [Подорога 2010, III, 93]. Особую роль в ходе этого возвращения играет повторение того же самого как иного, потому что повторение строится и как забвение, и, вместе с тем, как воспоминание. «Лучшее» вспоминается, а «худшее» подлежит забвению. Вечное интерпретируется Ницше как вечно становящееся, т.е. в своей неизменности оно не может распасться на себя повторяющиеся мгновения. Вечное возвращение не имеет наглядного образца и от этого как бы расслаивается на то, что можно назвать кругами: на «малый круг» и на «большой круг». «Малый круг» представляют зверушки, т.е. те, кто сопровождают Заратустру, слушают его и, совершенно не понимая сказанного, запоминают услышанное, а после его транслируют. Заратустре, который представляет «большой круг» повторения, это не нравится, он сердится и обращается к ним с упреками: «Как хорошо знаете вы, что должно было исполниться в семь дней – и как то чудовище заползло мне в глотку и душило меня! Но я откусил ему голову и отплюнул ее далеко от себя. А вы – вы уже сделали из этого уличную песенку?» (курсив наш. – Я. Ч.) [Ницше 1996, II, 158]. Однако, несмотря на протесты, Заратустра не гонит от себя зверят по причине их способности, не вдаваясь особо в суть, воспроизвести основные постулаты его учения и, образовав этим «малый круг» повторения, обеспечить «вечность» словам Заратустры.

Однако внимание Вагинова к «бытию становления» исходит из нескольких иных источников. В городе-музее Петербурге среди старожилов («запада владык и князей») в противовес актам переименования и разрушения развивался другой процесс – собирания во имя воскрешения



[Анциферов 2009, 514]. В бывшей «Северной Пальмире» развернулась настоящая борьба за усмирение потока бесчинств «звериной крови» («Бегу в ночи над Финскою дорогой...» [Вагинов 2016, 71]). Действовали общества «Старый Петербург» и «Медный Всадник», благодаря которым производилась охрана памятников и дворцов-усадеб. «При Академии наук функционировало Центральное бюро краеведения, осуществлявшее научный надзор над охраной и собиранием памятников. При Музейном отделе Наркомпроса был создан Экскурсионный институт для разъяснения массам ценности сокровищ царского времени» [Анциферов 2009, 515]. В этой деятельности был занят не только весь цвет петроградской интеллигенции, но и довольно широкий круг молодежи, которая училась в Тенишевском училище, Государственном институте истории искусств, в Педагогическом институте.

В период с 1923 по 1927 гг. Вагинов занимался на словесном отделении Высших государственных курсов искусствоведения (созданы в 1922 г., директором был литературовед, переводчик, драматург А.И. Пиотровский). Словесным отделением руководил лингвист и литературовед В.М. Жирмунский. В разное время с 1924 по 1929 гг. в ГИИИ преподавали: В.П. Адрианова-Перетц, В.В. Виноградов, Г.А. Гуковский, Б.В. Казанский, С.И. Бернштейн, Б.В. Томашевский, Л.В. Щерба, Б.М. Эйхенбаум, Н.П. Анциферов и др. Последний на протяжении жизни разрабатывал и апробировал глубоко им воспринятый локально-исторический метод исследования И.М. Гревса [Московская 2010] и первый связал пространственную историю с историко-литературным процессом и литературным памятником [Московская 2009, 6–19].

Идея о средоформирующей и культурогенной роли историко-культурного ландшафта, его топографической и топонимической легенды, по-видимому, была известна Вагинову. Ницшеанское «бытие становления» в семинарии Анциферова по литературным экскурсиям обретало совершенно иной смысл: в условиях деградации культуры «последние осколки запада» (и Вагинов в их числе) ощущали «музейность» всего происходящего. О «музейности некоторых персонажей» своей хронологически последней «петербургской сказки» (Маяковский) – романа «Гарпагопиана» <1933> – писатель сообщает внутреннему рецензенту в «Издательства писателей в Ленинграде» М.О. Козакову [Вагинов 1991, 511]. Музейщиками выглядят его персонажи-коллекционеры (Костя Ротиков, Миша Котиков из «Козлиной Песни», Свистонов из «Трудов и дней Свистонова», Торопуло, Пуншевич из «Бамбочады», Анфертьев, Жулонбин, Локонов из «Гарпагопианы»). Сам Вагинов в детстве увлекался нумизматикой и на протяжении всей жизни скупал редкие книги у букинистов [Вагинова 1992, 146–155]. Поэтому абстракции, предлагаемые Ницше через эмоционально окрашенные возгласы Заратустры, под влиянием историко-топографического чувства превращались для писателя в «любование жизнью», процесс накопления фактов (ср. с образом Свистонова в «Трудах и днях...») для запечатления в будущих произведениях стремительно изменяющегося быта. Недаром эта



мысль вложена в уста неизвестного поэта, одного из ключевых персонажей «Козлиной песни»: «Подыми ножку и скачи, – хотелось ему (неизвестному поэту. – Я.Ч.) посоветовать Троицыну. Он хлопнул его по плечу: *любуйся зрелищем мира*, – и показал на собачку, гадающую у ворот» (курсив наш. – Я.Ч.) [Вагинов 1991, 47].

Неизвестному поэту важно показать Троицыну важность «пустяка» в быстротекущем потоке истории. Опасения о «гибели Запада» вызывают у него улыбку и «подхихикивание». «Вторичность» опасений Троицына подчеркивается упоминанием об отечественном «морфологе культур» – Константине Леонтьеве. Модное в начале 1920-х гг. «шпенглериянство» совершенно заслоняет отвлекающегося Троицына более оптимистическую теорию Леонтьева, а также более ранние разработки сценария «гибели Запада» в русской мысли (например, цитируемое нараспев неизвестным поэтом стихотворение А.С. Хомякова «Мечта»).

Если Шпенглеру смерть цивилизации представляется окончательной, то Леонтьев говорит, скорее, о «плодоносящем» моменте в истории того или иного государства, при котором создается система отвлеченных идей (религиозных, государственных, лично-нравственных, философских и художественных). Эти идеи достаются «всему миру» как пища, как достояние этой цивилизации. Развитие созданных систем зависит от гармоничности слияния с пришедшей им на смену культурой. Леонтьев подчеркивает, что прежние системы не умирают полностью, они всегда оставляют какое-либо наследие: «Некоторые из этих культурных плодов созревают в ранние эпохи государственности, другие в средней, зрелой, третьи во время падения. Один народ оставляет миру в наследство больше, другой меньше. Один по одной отрасли, другой по другой отрасли» [Леонтьев 1876, 122]. Та или иная культура, по Леонтьеву, проходит «Триединый процесс»: «1) первоначальной простоты, 2) цветущего объединения и сложности и 3) вторичного смесительного упрощения» [Леонтьев 1876, 75–76]. Подобная стадийность свойственна «всему существующему»: «...не только тому миру, который зовется собственно органическим, но, может быть, <...> и небесным телам, и истории развития их минеральной коры, и характерам человеческим; он ясен в ходе развития искусств, школ живописи, музыкальных и архитектурных стилей, в философских системах, в истории религий и, наконец, в *жизни племен, государственных организмов и целых культурных миров* (курсив автора трактата. – Я.Ч.)» [Леонтьев 1876, 72–73]. Как видно из приведенных составляющих «Триединого процесса», метафора развития цивилизации связана у Леонтьева не со стадиями человеческой жизни, как у Ницше и Шпенглера, а, скорее, с эволюционным развитием (и его вариативностью).

Мыслительные конструкции Леонтьева на русской почве, несомненно, предвосхитили «философию эпохи» Шпенглера. На «любопытное совпадение» между двумя мыслителями обратил внимание С.С. Аверинцев [Аверинцев 1968, 132–153]. Их роднит «трехфункциональность» (Ж. Дюмезиль) цивилизации (религия, государство, культура),



трехстадийность ее развития (зарождение, развитие, умирание), продолжительность жизни цивилизации (примерно 1000-1200 лет), оценка сословного деления общества, оценка нетрадиционных, кризисных явлений в цивилизации (либерализма, социализма и др.) [Емельянов-Лукьянчиков]. Однако говорить о знакомстве Шпенглера с наследием «отечественного Ницше» не приходится. Нельзя однозначно сказать, читал ли немецкий мыслитель (выучивший русский язык из любви к романам Достоевского) «Византизм и славянство» (1875) в оригинале. Неизвестно и то, всплывало ли имя Леонтьева во время встречи Николая Бердяева с автором «Заката Европы» в Берлине в середине 1920-х гг. [Емельянов-Лукьянчиков].

«Триединый процесс» – это теория культурогенного порядка, при котором возвращается не нечто старое «в новых ризах» (как у Ницше), а перезапускается сам механизм создания цивилизации посредством корреляции (удачной/неудачной) системы отвлеченных идей прежней культуры с новопришедшей формой организации государства.

Говоря о цивилизации как о завершающем этапе тысячелетней жизни культуры, Шпенглер упоминал об урбанистической ее составляющей. Именно город считал он венцом человеческого бытия. Шпенглер называл человека «градостроящим животным», а всемирную историю – «историей городского человека». Город – это дом для культурного человека, то же, что для крестьянина его жилище. Культура, говорил Шпенглер, «вырастает из своего материнского ландшафта, углубляя душевную привязанность человека к почве. <...> Город <...> подобен растению. <...> ему чуждо все кочевое, все чисто микрокосмическое. По этой причине всякое развитие высшего языка форм привязано к ландшафту. Ни искусство, ни религия не в состоянии сменить место своего роста» [Шпенглер 1998, II, 92–93].

Как пишет Д.С. Московская, интерес к городской культуре на историко-филологическом факультете Петербургского университета был связан с «возникшим на рубеже XIX и XX вв. течением в исторической мысли и, еще раньше, в художественной культуре – урбанизмом» [Московская 2010, 8]. И.М. Гревсу и его ученикам (Н.П. Оттокару, П.Б. Шаскольскому, О.А. Добиаш-Рожественской, Г.П. Федотову, Н.П. Анциферову и др.) была близка мысль Шпенглера о том, что сущностью культуры является градостроительство. Исторический процесс с позиций социальной истории для Гревса представлял собой сплав совместной работы отдельной личности, людского сообщества и природного компонента данной местности. «Культура и социальная жизнь города обладает свойством концентрированно выражать достигнутые обществом вершины цивилизованности. В городах происходит сгущение культурных процессов и насыщение их плодами: это – крупнейшая форма сращения в одном конкретном общегитий элементов цивилизации, слияния и взаимодействия различных ее стихий и течений» [Московская 2010, 8].

Вагинов на протяжении всей своей недолгой жизни так же работал как



писатель-урбанист. Его, как и неизвестного поэта «гибель культуры» пока не страшила. Николай Чуковский, друг и коллега Вагинова (вместе они вели в 1930-х гг. литературный кружок на заводе электроламп «Светлана» [Бреслер, Дмитренко 2013, 10–11]), рассказывал о писательской вере в то, что культура «подобна мифологической птице Феникс, которая много раз сгорает на огне и потом возрождается из пепла и, следовательно, бессмертна» [Чуковский, Чуковская 2015, 182]. Приведем некоторые цитаты из стихотворения второй половины 1920-х гг.: «Все снится мне, сияя опереньем, / Ты фениксом взовьешься предо мной, / И что костер толпы движенье / И человек костер перед тобой» («Поэма 1925 год», <1925>). «Средь вас я феникс одряхлевший. / В который раз, под дивной глубиной / Неистребимая, я на костре воскресну, / Но вы погибнете со мной» («Ночь», 1926). «И выплывает в ночь Тептелкин, / В моем пространстве безымерном / Он держит Феникса сиянье / В чуть облысевшей голове» («Я стал просвечивающей формой...», <1927>).

Местом возрождения культуры, по Вагинову, должна была стать «Северная Пальмира»: «В стране гипербореев / Есть остров Петербург, / Где музы бьют ногами, / Хотя мертвы давно...» («От берегов на берег...» [Вагинов 2016, 123]). У «эллинистов» Петрополя существует задача: «тайно донести подлинную культуру до нового возрождения Феникса. Люди, на долю которых пало выполнение этой задачи, обречены на полное непонимание, на оторванность от всего окружающего и живут почти призрачной жизнью» [Вагинов 2016, 182]. «Образ истинной культуры, ушедшей в катакомбы от варварского разрушения ее основ, – как отмечает Д.М. Магомедова, – не нов для русской литературы XX в.» [Магомедова 2017, 148]. Об этом говорил уже В.Я. Брюсов в стихотворении «Грядущие гунны» (1905), вторил ему Н. Бердяев («Предсмертные мысли Фауста»). Однако, как нам кажется, «катакомбный» характер культуры привлекал Вагинова только в 1920-е гг. (см. цикл «Острова», стихотворения «Мы, эллинисты, здесь толпой...», «Петербургжцы» и др.).

Думается, что слова А.А. Блока о том, что путь спасения духовного наследия лежит через его демонстрацию миру [Магомедова 2017, 149], были глубоко восприняты писателем. Наравне с описаниями салонных разговоров, например в «Козлиной песне» или «Бамбочаде» <1931>, порой те же самые персонажи выступают с проектами обнародования результатов своих «внутрицеховых» достижений: одни, как Торопуло и Пуншевич, хотели устроить выставку мелочей из коллекций бытовых предметов, которые удалось скопить, другие, вроде Тептелкина, уже читали лекции по истории культуры, третьи, вроде Анфертьева, мечтали связаться с государственным учреждением и предложить ему свои услуги.

Несмотря на это, энтузиазм просвещения масс у героев спадал. Многие из них, подобно Локонову, ощущали себя совершенно ненужными, третьестепенными: «Локонов чувствовал, что он является частью какой-то картины. Он чувствовал, что из этой картины ему не выйти, что он вписан в нее не по своей воле, что он является фигурой не главной, а



третьестепенной, что эта картина создана определенными бытовыми условиями, определенной политической обстановкой первой четверти двадцатого века. Вписанность в определенную картину, принадлежность к определенной эпохе мучила Локонова. Он чувствовал себя какой-то бабочкой, насаженной на булавку» [Вагинов 1991, 450]. Как видно из приведенного фрагмента, бытовые условия и политическая обстановка первой четверти XX в. совершенно не благоприятствовали духовному подъему «подлинных» носителей культуры. Птица Феникс не стремилась возрождаться в Ленинграде.

Обреченные, по словам Н.К. Чуковского, на полное непонимание и оторванность от всего окружающего, «эллинисты» (точнее оставшиеся из них) действительно жили призрачной жизнью и, как добавляет Вагинов, «вольной разбойничьей ассоциацией» [Вагинов 1991, 376]. Процесс накопительства ради возрождения, о котором мы упоминали в начале статьи, оборачивается в прогресс спекуляции с целью наживы. «В этой части общества существовала нерегламентированная государством меновая и денежная торговля, купля и продажа, неуловимая для финансовых органов. Здесь платили довольно дорого за какую-нибудь табачную этикетку первой половины XIX века, за какую-нибудь фабричную марку, покрытую позолотой. <...> В невозможных для частного накопления условиях, они все же, обойдя все законы, удовлетворяли свою страсть» [Вагинов 1991, 376].

В подобных условиях говорить о «вечном возвращении» приходится с осторожностью. Обращая свои взоры к новым «зернам города» (фабрикам, заводам, домам из стекла и бетона и т.п.), в музыке которых без водочки не разберешься» [Вагинов 1991, 460], Вагинов замечает, что европейская культура в Петербурге доживает свой век. Ее наследие в условиях советского строя существовало в маргинальном виде среди городских окраин, т.е., вспоминая теорию Леонтьева, недостаточно хорошо интегрировалась в новые культурные процессы.

Примером тому может служить стихотворение «Нарцисс». В нем персонаж греческой мифологии изображен у «фабрики, где колокольня / В обсерваторию превращена» [Вагинов 2016, 146]. Нарцисс встречает «сам себя» на городской окраине, не будучи пьян или болен. Тема двойника, варьируемая Вагиновым в «поздних» стихах и «Гарпагониане» <1933>, здесь раскрывается неожиданным образом. Вместо ужаса встречи с двойником у Достоевского Нарцисс с некоторой неловкостью неоднократно пересекается с собственным отражением: «Они расстались, но встречались / Из года в год. Без лишних слов / Неловко головой качали. / Прошла и юность и любовь» [Вагинов 2016, 146].

Тема «вечного возвращения», актуальная для культурной ситуации начала 1920-х гг., а также вера в возможное перерождение культуры, подобно птице Фениксу, к началу 1930-х в творческом мире Вагинова постепенно уходит. Писатель обращается к повседневной жизни городских окраин (в русле «натуральной школы»). Культурная ситуация



времен первой пятилетки существенно меняет характер взаимодействия отдельного человека с властью, дореволюционной культуры с советской номенклатурой, «буржуазных» ценностей с пролетарскими запросами. В условиях рождения новой власти изменяется статус, быт и облик любимого Вагиновым Петербурга-Ленинграда. Из города «трагического империализма» он превращается в «столицу русской провинции». Город-музей, в котором история более не творится, но по возможности сохраняется, оказывается памятником эмблематическому феномену «петровского периода русской истории». Драму «прежних» и «новых» людей Вагинов опишет в романе «Гарпагопиана».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 132–153.
2. Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / сост., подгот. текста, послесл. Д.С. Московской. М., 2009.
3. Бреслер Д.М., Дмитренко А.Л. Когда на Светлану пришли писатели // Светлана: газета акционерного общества «Светлана». 2013. № 5–6 (5210–5211). 20 июня. С. 10–11.
4. Вагинов К.К. Козлиная песнь: романы / вступ. статья Т.Л. Никольской, примеч. Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. М., 1991. (Из наследия).
5. Вагинов К.К. Песня слов. М., 2016.
6. Вагинова А.И. Ненаписанные воспоминания // Волга. 1992. № 7–8. С. 146–155.
7. Емельянов-Лукьянчиков К.М. К.Н. Леонтьев и О. Шпенглер // Слово: образовательный портал. URL: <http://www.portal-slovo.ru/history/35117.php> (дата обращения: 11.09.2017).
8. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство. М., 1876.
9. Магомедова Д.М. «Крушение гуманизма» А.А. Блока и «Закат Европы» О. Шпенглера: источники и параллели // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 139–153.
10. Московская Д.С. Локально-исторический метод в литературоведении Н.П. Анциферова: генезис и контексты // Филологическая регионалистика. 2009. № 1–2. С. 6–19.
11. Московская Д.С. Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920–1930-х гг.: к истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М., 2010.
12. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна; пер. с нем. М., 1996.
13. Подорога В. А. Ницше // Новая философская энциклопедия: в 4 т. 2-е изд., испр. и допол. М., 2010.
14. Свасьян К.А. «Закат Европы» // Новая философская энциклопедия: в 4 т.

2-е изд., испр. и допол. М., 2010.

15. Степанова А. А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры — СПб.: Алтейя, 2015.

16. Шишкина Л.И. Город как культурно-исторический феномен в работах О. Шпенглера и Н. Анциферова // Анциферовский сборник – 2016 / [отв. ред. Д.С. Московская]. М., 2016, с.13-28.

17. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и примеч. И.И. Маханькова. М., 1998.

18. Чуковский Н.К., Чуковская М.Н. Воспоминания Николая и Марины Чуковских. М., 2015.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Averintsev S.S. “Morfologiya kul'tury” Osva'da Shpenglera [“Morphology of Culture” by Oswald Spengler]. *Voprosy literatury*, 1968, no. 1, pp. 132–153. (In Russian).
2. Magomedova D.M. “Krushenie gumanizma” A.A. Bloka i “Zakat Evropy” O. Shpenglera: istochniki i paralleli [“The Collapse of Humanism” by A.A. Blok and “The Decline of the West” by O. Spengler: Sources and Parallels]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, no. 2 (41), pp. 139–153. (In Russian).
3. Moskovskaya D.S. Lokal'no-istoricheskii metod v literaturovedenii N.P. Antsiferova: genезis i konteksty [N.P. Antsiferov's Local-historical Method in His Literary Studies: Genesis and Contexts]. *Filologicheskaya regionalistika*, 2009, no. 1–2, pp. 6–19. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Podoroga V.A. Nitsше [Nietzsche]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, 2010, pp. 93–95 (In Russian).
5. Shishkina L.I. Gorod kak kul'turno-istoricheskii fenomen v rabotakh O. Shpenglera i N. Antsiferova [The City as a Cultural and Historical Phenomenon in the Works of O. Spengler and N. Antsiferov]. *Antsiferovskiy sbornik – 2016* [Antsyferov's Collection – 2016]. Moscow, 2016, pp.13-28. (In Russian).
6. Svas'yan K.A. “Zakat Evropy” [“The Decline of the West”]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 vols. Vol. 2. Moscow, 2010, pp. 33-34 (In Russian).

### (Monographs)

7. Antsiferov N.P. *Problemy urbanizma v russkoy khudozhestvennoy literature. Opyt postroeniya obraza goroda – Peterburga Dostoevskogo – na osnove analiza literaturnykh traditsiy* [The Problems of Urbanism in Russian Literature. The Experience of



Constructing the Image of St. Petersburg Dostoyevsky Based on the Analysis of Literary Traditions]. Moscow, 2009. (In Russian).

8. Moskovskaya D.S. *N.P. Antsiferov i khudozhestvennaya mestnografiya russkoy literatury 1920–1930-kh gg.: k istorii vzaimosvyazey russkoy literatury i kraevedeniya* [N.P. Antsiferov and Art Bestography in Russian Literature of 1920–1930s: The History of Interrelations of Russian Literature and Local History]. Moscow, 2010. (In Russian).

9. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii* [The Decline of the West]: in 2 vols. Vol. 2. *Vsemirno-istoricheskie perspektivy* [Perspectives of World History]. Moscow, 1998. (Translated from German to Russian).

10. Stepanova A.A. *“Zakat Evropy” Osva'da Shpenglera i literaturnyy protsess 1920–1930-kh gg. Poetologiya faustovskoy kul'tury* [“The Decline of the West” by Oswald Spengler and Literary Process of the 1920s–1930s. Poetry of Faust Culture]. Saint-Petersburg, 2015. (In Russian).

#### (Electronic Resources)

11. Emel'yanov-Luk'yanchikov K.M. *K.N. Leont'ev i O. Shpengler* [K.N. Leontiev and O. Spengler]. *Slovo: obrazovatel'nyy portal* [Word: Educational Portal]. Available at: <http://www.portal-slovo.ru/history/35117.php> (accessed 11.09.2017). (In Russian)

**Чечнёв Яков Дмитриевич**, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник, аспирант Отдела новой и новейшей русской литературы. Научные интересы: теория литературы, литература начала XX в., синтез искусств. E-mail: [ya.d.chechnev@yandex.ru](mailto:ya.d.chechnev@yandex.ru)

**Chechnev Jacob D.**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Researcher, post-graduate student of the Department of New and Contemporary Russian Literature. Research interests: theory of literature, literature of the early 20th century, art synthesis.

E-mail: [ya.d.chechnev@yandex.ru](mailto:ya.d.chechnev@yandex.ru)

И.С. Юхнова (Нижний Новгород)

ORCID ID: 0000-0003-2835-3070

#### ПУШКИНСКИЙ «ПРОРОК» В РАННЕЙ ПРОЗЕ В. НАБОКОВА И Г. ГАЗДАНОВА

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00026

**Аннотация.** В статье реализуется кластерный подход к изучению литературных сверхтекстов, объектом исследования стали художественные интерпретации стихотворения А.С. Пушкина «Пророк». Новизна авторского подхода состоит в том, что материалом для анализа стала не лирика, что характерно для данной методики, а проза русских писателей: ранние рассказы В. Набокова «Гроза» и «Слово», Г. Газданова «Третья жизнь», которые рассматриваются как вариации на тему пушкинского «Пророка». В ходе анализа убедительно доказывается, что структурное ядро сюжета этих произведений составили основные элементы лирической ситуации пушкинского текста-источника: состояние душевной опустошенности героя, встреча с посланцем Бога; озарение, потрясшее душу, и чудесное преобразование всех чувств и способностей человека; осознание человеком своей новой миссии. В процессе анализа объяснены причины обращения писателей к пушкинскому стихотворению (как биографические, так и творческие), показано, какими способами Набоков и Газданов актуализируют пушкинский контекст, рассмотрены структурные элементы лирического сюжета «Пророка», которые используют авторы, выявлены отличия (в частности, отмечено усиление роли реально-исторического и бытового фона в рассказах). Особый акцент в статье сделан на том, как решают авторы проблему Слова. Автор статьи приходит к выводу, что актуализация контекста пушкинского стихотворения позволяет В. Набокову и Г. Газданову обозначить тему творчества, показать процесс рождения художественного образа, создания произведения.

**Ключевые слова:** «Пророк»; А.С. Пушкин; В. Набоков; Г. Газданов; тема творчества; сюжет преобразования.

I.S. Yukhnova (Nizhny Novgorod)

ORCID ID: 0000-0003-2835-3070

#### Pushkin's "The Prophet" in Early Prose of V. Nabokov and G. Gazdanov

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00026

**Abstract.** Artistic interpretation of A. Pushkin's poem "Prophet" is researched in the article, cluster approach to the research of literary supertexts is realised. The novelty of the author's approach is that the material for analysis was not lyric poetry, which is characteristic of this technique, but the prose of Russian writers: early novels of V. Nabokov "Storm" and "The Word", G. Gazdanov "The Third Life", which are analysed as variations on the theme of Pushkin's "Prophet". In the course of the analysis it is convincingly proved that the structural core of the plot of these works constitut-





ed the main elements of the lyrical situation of Pushkin's source text: the state of the soul's emptiness of the hero, a meeting with the messenger of God; the illumination that shook the soul, and the wonderful transformation of all the senses and abilities of man; a person's awareness of his new mission. The purposes for recourse of the writers to the Pushkin's poem are explained, shown the method of making a reference to the primary source, revealed the structural parts of the lyrical plot of "The Prophet", that the authors use, differences are revealed (in particular, the role of the real-historical and domestic background in the stories was strengthened). Special attention in the article is paid to how the authors solve the problem of The Word. Noted, that the context of the Pushkin's poem denotes the theme of art, allows V. Nabokov and G. Gazdanov to show the mechanism of the birth of the artistic image, creating the work.

**Key words:** "The Prophet"; A.S. Pushkin; V. Nabokov; G. Gazdanov, the theme of creativity; the plot of transformation.

В последнее время при анализе лирики XIX–XX вв. все чаще вместо жанрового используют кластерный подход, который позволяет рассматривать ряд произведений разных авторов как некое формально-смысловое единство. А.К. Жолковский, который и вводит понятие «кластера», определяет его как «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов» [Жолковский 2005, 396]. О.В. Зырянов, анализируя в одной из своих последних работ ряд стихотворений, генетически восходящих к пушкинскому «Пророку», рассматривает «кластер как систему формально-содержательных признаков [которые позволяют] в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверткостные единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, по сути, некий устоявшийся в поэтической традиции рецептивный цикл» [Зырянов 2013, 45], и использует понятие «лирической ситуации», которое, по мнению исследователя, «наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания» [Зырянов 2013, 45]. Ситуация в его трактовке оказывается многоаспектным понятием, т.к. позволяет рассмотреть целый ряд текстов (так называемый рецептивный цикл) с разных точек зрения: выявить генезис ситуации, осмыслить ее онтологический смысл и вычленить структурное ядро.

Как уже было сказано, данный подход оказался продуктивным при изучении лирики. Исследователи выделили и рассмотрели сверткостные образования, восходящие к пушкинским стихотворениям «Я вас любил...», «Нереида» [Юхнова 2005, 119–122], державинской «Реке времен» [Зырянов 2015, 87–100], лермонтовской «Смерти поэта» [Юхнова 2013, 98–101]. О бессоннице как «тематическом жанроиде» писала Е.М. Табориская в статье 1999 г., и данное определение свидетельствует о потребности в термине, обозначающем подобное сверткостное единство [Табориская 1999, 224–235]. Тому, что именно лирика рассматривается в подобном ключе, есть множество причин, одна из которых связана с



тем, что в XIX в. в лирике начинается процесс разрушения традиционных жанровых форм и вместе с тем появляется целый ряд произведений, восходящих к одному источнику, вступающих с ним в диалог. И таким источником становится не только поэтическая антология, т.е. лирика античных авторов, но и произведения поэтов-современников. Проза, как правило, в русле данного подхода не рассматривалась, однако в XX в. намечается тенденция, когда и в основе сюжета прозаического произведения (прежде всего это касается произведений малых форм) лежит ситуация, восходящая к некоему лирическому претексту, когда воссоздается его структурное ядро, образный строй, получает развитие тема, актуальная для текста-источника. При этом сам текст-источник должен обладать высокой опознаваемостью, считываться при наличии минимального количества маркирующих его средств. Таким стихотворением в русской литературе стал пушкинский «Пророк». Это не случайно, т.к. «Пророки» Пушкина и Лермонтова, по словам Г.В. Москвина, «составляют для русской мысли базовую парадигму в той части, что касается духовной эволюции и деятельности человека» [Москвин 2016, 240].

Художественная рефлексия по поводу пушкинского «Пророка» в русской прозе XX в. осуществлялась в разных формах. А. Битов, например, включил в роман «Пушкинский Дом» развернутый пересказ статьи Левы Одоевцева «Три "Пророка"», в которой рассматриваются стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, представляется некая филологическая концепция о том, какую роль обращение к образу пророка играет в судьбе этих поэтов, но вместе с тем эта статья становится «автопортретом» самого Левы (а как известно, автопортрет – это то, каким художник себя видит, осознает), который как бы помещает себя в круг гениев. В этом романе пушкинское стихотворение становится предметом прямой научной, читательской рефлексии. Но есть примеры и более утонченных форм диалога с пушкинским стихотворением, когда оно не просто является импульсом к созданию нового произведения, представляющего собой явные «вариации на тему» пушкинского «Пророка», но когда воссоздается сама его лирическая ситуация, а наряду с реально-бытовым планом в произведении начинает проступать онтологический, символический смысл. Тем самым оно приобретает многоплановость, а сюжетная ситуация перестает быть просто случаем из жизни, происшествием – в ней обозначается метафизический план, т.к. воссоздается момент рождения творческой личности, осознания личностью себя как творца, как художника. Что, собственно, и составляет структурное ядро лирической ситуации пушкинского «Пророка».

Именно в этом видят ее смысл многие исследователи. Так, С.М. Бонди выделял в «Пророке» такие структурные элементы – «душевная опустошенность», «чудесное преображение всех чувств и способностей пророка, которое совершает посланец бога», «новая задача, новая миссия преображенного, обновленного душой и телом пророка...» [Бонди 1978, 5–168]. Заметим попутно, что исследователи не раз пытались объяснить



появление этого стихотворения некими биографическими факторами. Так, у М.О. Гершензона читаем: «Мицкевич несомненно был прав, когда назвал “Пророка” Пушкина его автобиографическим признанием. Недаром в “Пророке” рассказ ведется от первого лица; Пушкин никогда не обманывал. Очевидно, в жизни Пушкина был такой опыт внезапного преобразования» [Гершензон 1997, 15]. Об этом же пишет и В.С. Непомнящий: «С “Пророком”, очевидно, связано было какое-то ослепительное озарение, потрясшее душу и интеллект: не “мысль”, не “идея”, но именно *переживания*, по содержанию своему и мощи не уместившееся ни в понятнейшие, ни даже в привычные «поэтические» формы, выразимое только на языке мифа» [Непомнящий 2001, 113–114]. При этом В.С. Непомнящий обращает внимание на одну особенность всех интерпретаций пушкинского стихотворения: «Обычно главное место мы отводим судьбе самого героя стихотворения – тому, что с ним происходит. Но ведь это только часть сказанного; ясно, что происходящая с томимым “духовной жаждой” захватывающая и устрашающая метаморфоза важна не только для него и не сама по себе – а тем, ради чего она происходит. Но об этом обычно говорится в общих словах, хотя это и есть самое главное: ради чего» [Непомнящий 2001, 112]. Собственно, об этом пишет в уже упоминаемой статье о «Пророках» Пушкина и Лермонтова Г.В. Москвин. Он так формулирует тему пушкинского «Пророка» – «духовное преобразование человека и возведение его назначения в мире» [Москвин 2016, 240], и далее делает очень тонкое наблюдение: «Структура стихотворения (начальная ситуация, ее развитие и – что очень важно – не некий итог, а продолжение, выходящее за пределы текста) полностью соотносена с идеей восходящего пути человека к Пророку и истине» [Москвин 2016, 240]. Наличие того, что есть в тексте, и того, что выходит за его пределы, по сути, и является основой лирической ситуации: Пушкин изображает не пророческое служение как таковое, когда происходит возведение миру неких истин, не взаимодействие пророка с обществом через слово, а преобразование, переживание состояния «ослепительного озарения», «внезапного преобразования», когда рождается новая сущность, готовность к тому, что именно этот дар и становится твоей судьбой со всеми вытекающими из этого последствиями.

В русской литературе XX в. переживание подобного «ослепительного озарения» и рождение нового внутреннего состояния становится основной коллизией в рассказах В. Набокова «Слово» (1923) и «Гроза» (1924) и Г. Газданова «Третья жизнь» (1932). Сама параллель «Набоков-Газданов» не случайна. Сравнение позиций, художественных систем этих двух писателей стало чем-то вроде общего места в исследованиях литературы русского зарубежья. И обращение к пушкинскому стихотворению в переломные моменты жизни писателей вряд ли является случайным.

Оба рассказа Набокова исследователи относят к нетипичным для творчества писателя, т.к. в них происходит обращение в Священному писанию, при том, что, как замечает И.В. Мотеюнайте, «Библия не была для писателя учебником жизни и настольным чтением» [Мотеюнайте 2016, 38].



Сразу уточним, что у Набокова происходит совмещение (наложение) двух сюжетов: сюжета Священного Писания и сюжета пушкинского стихотворения. В результате «значимость собственно Священного Писания <...> у Набокова снижена: оно является одним из пластов, составляющих текст культуры» [Мотеюнайте 2016, 39].

Обычно говорят о «лабораторности» этих рассказов, их рациональности, сделанности, когда писателем сознательно осваивается тот или иной художественный прием. Вместе с тем появление сюжета преобразования в творчестве Набокова именно этого периода не случайно. В 1922 г. погибает его отец. В начале 1923 г. расторгнута помолвка со Светланой Зиверт, т.к. родители невесты не уверены, что не имеющий постоянной работы Набоков сможет обеспечить семью. При этом Набоков печатается в берлинских изданиях, т.е. определяется его путь как профессионального писателя. По сути, Набоков находится на некоем духовном перепутье. Утрата родины, влюбленность, творчество – все это и составляет биографический контекст рассказов. Вступая в диалог с пушкинским «Пророком», Набоков «подстраивает» этот сюжет под свой духовный опыт. И следствием этого становится то, что не реализованной оказывается главная особенность пушкинского произведения – та, которую В.С. Непомнящий называет «языком мифа». Набоков лишает сюжет мифической основы (оставляя мифологическую). В «Слове» происходящее с героем – сон (рассказ так и начинается: «Унесенный из дольней ночи вдохновенным ветром сновиденья, я стоял на краю дороги...» [Набоков 1999, I, 32]), в «Грозе» история с Ильей-пророком появляется после фразы: «В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею, – и сон мой был полон тобой» [Набоков 1999, I, 147], – и хотя затем следует пробуждение героя, все же «гроза с падением Ильи во двор в рассказе Набокова может быть воспринята и как видение, игра воображения рассказчика» [Мотеюнайте 2016, 39]. Характерно, что даже внешнее впечатление от Ильи-пророка двойственно: то он предстает как «громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении», «напряженным руками сдерживающий гигантских коней» [Набоков 1999, I, 148], то как «сутулый, тощий старик в промокшей рясе», который «бормотал что-то, поглядывая по сторонам» [Набоков 1999, I, 149], «топал тупыми сандалиями по лужам, и с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля» [Набоков 1999, I, 149].

В рассказах Набокова более подробным и конкретным, в отличие от пушкинского стихотворения, оказывается реально-исторический и бытовой фон. Он не прописан отчетливо, часто только намечен, но считывается. В «Слове» – это трагедия утраты родины и оценка происходящего в ней: «...моя страна, умирающая в тяжких мороках» [Набоков 1999, I, 33], «...я стал рассказывать свою скорбь. Хотелось мне объяснить, как прекрасна моя страна и как страшен ее черный обморок, но нужных слов я не находил» [Набоков 1999, I, 34]. В «Грозе» включены бытовые подробности из жизни героя: его хозяйка – «неопрятная вдова», он видит из окна вывеску



парикмахерской, вспоминает о белокурой тучной женщине, собирающей подаяние пением... Проступают в рассказе и некоторые реалии эмигрантской жизни. Таким образом, Набоков в «Грозе» обытовляет происходящее с героем, а сама ситуация вырастает из обыденной, повседневной жизни. То, что с ним происходит, – случай, а не закономерный итог духовных исканий. Герой и не пребывает в состоянии «духовной жажды», которое является исходным у Пушкина. В «Грозе» его состояние принципиально иное – он переживает что-то вроде эмоционального подъема.

Не реализован в этом рассказе и такой мотив, как одиночество пророка. В.С. Непомнящий говорит о нем как об основном качестве пушкинского пророка. Но это одиночество – не изоляция, т.к. пророк открыт миру, бытию (чему и служат новые органы чувств, позволяющие качественно по-иному воспринимать происходящее в мире и откликаться на него), он обращен к людям, обречен на жизнь вне себя.

Герой Набокова идет не «глаголом жечь сердца людей», а делиться глубоко личным переживанием. И не во всем миром, а с одним человеком (ему важна персональная адресованность, вместе с тем то, что изливается из него, и есть творческий акт – рождение рассказа).

Таким образом, для Набокова в «Грозе» важен момент встречи с чудесным, божественным, странным, о чем можно рассказать, а не факт внутреннего преображения.

Иначе решена данная коллизия в рассказе «Слово». Исходная ситуация одновременно и тождественна, и контрастна. Здесь также сон, вот только сон не становится явью, не выливается в творческое действие. Во сне герой переживает состояние внутреннего катарсиса, т.к. обретает истинное понимание настоящего и будущего своей страны и своего положения, к нему приходит осознание, что возврата на родину нет, а прежней России не будет. Сон появляется в момент духовного перепутья и как бы завершает его, т.к. в его процессе приходит то новое понимание своей судьбы, которое определит жизненные цели.

И второй существенный момент: действие сна разворачивается в раю – т.е. оно дважды вынесено за пределы реальности, в которой существует герой. Именно в раю возможно обретение того слова, которое способно спасти его страну «от черного морока» [Набоков 1999, I, 34]. Т.е. изначально герой по-пушкински верит в действенность слова, в его способность влиять на жизнь. Он верит, что словом можно изменить мир, вернуть историю в прежнее русло, верит во врачующую силу слова, но финал рассказа не оставляет на это надежды. О.А. Дмитренко трактует его как «ироничный отказ Набокова от претензий на роль пророка» [Дмитренко 2014, 32], хотя указывает на возможность иных интерпретаций, а ситуацию в целом воспринимает как ситуацию преображения. Но вот происходит ли оно? То, что Набоков акцентирует ситуацию сна (у Пушкина, как мы помним, происходящее с пророком – реальность), позволяет ему обнажить подсознание героя. То, что он не может принять наяву, в чем боится признаться себе (обратного пути домой нет, Россия не будет прежней), осознает во



сне. А потому утрата слова, способного изменить мир, – закономерность.

В рассказе не реализована ситуация преображения еще и потому, что внутренне герой в начале и конце произведения равен себе. Его исходное состояние если и меняется, то не сущностно, как происходит, когда формируется другая личность, – в сознании героя лишь окончательно оформляется то, что уже присутствовало в нем изначально, – невозможность изменить свою судьбу, судьбу своей страны, мир словом.

И еще один смысл прочитывается в финале. По сути, сюжет рассказа – это муки творца, не способного найти единственно возможное и верное слово, облечь в осязаемую форму то, что ищет выхода, ищет своего названия. Т.е. свое развитие получает та традиция в русской литературе, которая вырастает из стихотворения В.А. Жуковского «Невыразимое».

Таким образом, при обращении Набокова к сюжету «Пророка» срабатывает тот же самый механизм, что и при выборе того или иного жанра, когда тема, задача определяли выбор формы, в которой они будут выражены. Набоков использовал структуру пушкинского стихотворения для решения вполне определенных художественных задач, – дать свое понимание темы творчества, изобразить логику творческого процесса.

Набоков, вступая в диалог с Пушкиным, полемизируя с ним, использует и другие структурные элементы стихотворения «Пророк» (вспомним лабораторную природу рассказа). В «Слове» архаизирует лексику, дает аллюзию на первоисточник через искаженную цитату, уже первой фразой намекая на пушкинский текст («дольней ночи»). Но важнее другое – он воссоздает такие особенности пространственной организации «Пророка», как «вертикальный разрез мира» [Непомнящий 2001, 206] и «концентрический мир стихотворения»: «Один круг – от полета ангелов до “гад морских”». Другой – от “неба содроганья” до неслышного прорастания лозы. В центре же – человек; а над всем – “Бога глас”, обращенный к человеку и призывающий обращаться к человеку. Выходит – весь мир, все, что в нем есть, горнее и долнее, и гремящий над ним “Бога глас” – все это устремлено в человека, к сердцам людей» [Непомнящий 2001, 115]. В «Грозе» они реализуются через систему повторений (рассказ строится по принципу русской докучной сказки, когда его конец становится началом для нового этапа воспроизведения одной и той же истории), а также через принцип цикличности и мотив круга / колеса.

Пушкинская основа проступает и в рассказе Г. Газданова «Третья жизнь». Его по времени первой публикации датируют 1932 г. Существуют две рукописи этого произведения – обе без даты, в одной из них рассказу предпослан эпиграф из стихотворения А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный»: «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал?» [Газданов 2009, II, 715]. В 1932 г. Г. Газданов становится членом масонской ложи, с этим событием исследователи и связывают появление данного произведения. Но масонский ключ к прочтению не единственный: в рассказе выявляются и другие – собственно художественные – смыслы.

Как известно, «Третья жизнь» была опубликована одновременно с



романами «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды» и потому воспринималась как «своеобразный пролог» к ним, «ключ ко всей романной трилогии» [Сваровская 2004, 124]. Ю.В. Бабичева в монографии о творчестве писателя так определяет художественную формулу «третьей жизни» Газданова – «движение души к самознанию человека-творца» [Цит. по: Сваровская 2004, 124]. Т.е. происходящее с героем – это не мгновенное преображение, а последовательный и целенаправленный путь. Первоначально интуитивный, когда герой сам не осознает, что именно с ним происходит, постепенно этот путь приобретает целенаправленность и воспринимается как неизбежность, а само состояние, в которое погружается герой, становится предметом его самоанализа. Именно поэтому важна протяженность, процессуальность, этапность того внутреннего восхождения, которое он совершает. В этом контексте не случаен и главный композиционный принцип, реализуемый в повествовании, – «диалог героя-рассказчика с собственной памятью, выхватывающей из прошлого картины разных периодов жизни» [Сваровская 2004, 125].

Герой Газданова – творец («писал рассказы» [Газданов 2009, II, 371]), переживающий особые состояния («...ни обморок, ни сон, ни скудное забвение; это было как бы бесконечной душевной пропастью, подобной той, которая, наверно, предшествует смерти...») [Газданов 2009, II, 369]; в его сознании сплетены воображаемое и действительное; его влекут не отвлеченные предметы, а «простая, несложная жизнь». Он знает муки творчества и пребывает в состоянии внутренней неудовлетворенности тем, во что выливаются его творческие усилия: «...чувствовал себя машиной для запечатления происходящего» [Газданов 2009, II, 380].

В рассказе показан процесс формирования творческой личности – избранника («Мне суждено еще одно последнее знание, которого ни у кого нет и которое суждено только мне» [Газданов 2009, II, 371]), но одновременно с этим намечается еще один внутренний сюжет – сюжет рождения образа, т.к. основные этапы становления творческой личности совпадают с теми этапами, которые сопутствуют рождению художественного образа. Каждый раз, создавая мир нового произведения – новую художественную реальность, творец обречен снова и снова проходить этот путь.

В рассказе Газданова процесс творчества понимается как магический акт, который в буквальном смысле сопровождается физическими страданиями, метаморфозами, выпадением из реальности, особым эмоциональным и духовным состоянием, когда происходит встреча с Музой, а сам герой существует в нескольких реальностях.

Таким образом, и Набоков, и Газданов используют отсылку к пушкинскому «Пророку», чтобы обозначить тему творчества, рождения творческого дара, но им нужна мотивировка, объясняющая то особое состояние, при котором происходит осознание дара. С этой целью Набоков использует ситуацию сна, а Газданов описывает те особые состояния, которые сопутствуют творчеству. Для обоих авторов актуален мотив преображения, а в рассказах намечается внутренний сюжет, связанный с рефлексией по

поводу природы художественного слова.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бонди С.М. Рождение реализма в творчестве А.С. Пушкина // Бонди С.М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 5–168.
2. Газданов Г. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. Роман. Рассказы. Документальная проза. М., 2009.
3. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997.
4. Дмитренко О.А. Мифопоэтика ранних рассказов В.В. Набокова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 1. С. 30–34.
5. Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 46–59.
6. Зырянов О.В. Еще раз о лермонтовском «Пророке» (к проблеме кластерного подхода к лирическому интертексту) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2013. № 1. С. 40–53.
7. Зырянов О.В. «Река времен...» как сверхтекстовое образование в русской поэзии XIX–XX вв. // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2015. № 3. С. 87–100.
8. Москвин Г.В. Пророк: таинство преображения и жажда истока (Пророческая тема в поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 2. С. 240–245.
9. Мотеюнайте И.В. Библиейская аллюзия в рассказе В.В. Набокова «Гроза» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 2. С. 38–41.
10. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 1. СПб., 1999.
11. Непомнящий В.С. «Да ведают потомки православных». Пушкин. Россия. Мы. М., 2001.
12. Сваровская А.С. «Третья жизнь» Гайто Газданова (Бабичева Ю.В. Гайто Газданов и творческие искания серебряного века. Вологда: Русь, 2002. 86 с.) // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2004. Вып. 3 (40). С. 123–125.
13. Таборисская Е.М. «Бессонницы» в русской лирике (К проблеме тематического жанроида) // Studia metrica et roetica. Памяти П.А. Руднева. СПб., 1999. С. 224–235.
14. Юхнова И.С. Лирическая ситуация «смерть поэта» в творчестве Н.П. Огарева // Н.П. Огарев: историко-культурное измерение творческой личности. Саранск, 2013. С. 98–101.
15. Юхнова И.С. Сюжет о купальнице в русской лирике // Experimenta lucifera. Вып. 2. Нижний Новгород, 2005. С. 119–122.



**REFERENCES**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Dmitrenko O.A. Mifopoetika rannikh rasskazov V.V. Nabokova [Mythopoetics of Nabokov's Early Stories]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Filologiya [Philology], 2014, no. 1, pp. 30–34. (In Russian).
2. Moskvina G.V. Prorok: tainstvo preobrazheniya i zhazhda istoka (Prorocheskaya tema v poezii A.S. Pushkina i M.Yu. Lermontova). *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2016, pp. 240 – 245. (In Russian).
3. Zyryanov O.V. Eshche raz o lermontovskom “Proroke” (k probleme klasterного podkhoda k liricheskomu intertekstu) [Once More of Lermontov's “The Prophet” (to the Problem of Cluster Approach to Lyric Intertext)]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*, Series: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh system [Russian Classics: The Dynamics of Artistic Systems], 2013, no. 1, pp. 40–53. (In Russian).
4. Zyryanov O.V. “Reka vremen...” kak sverkhtekstovoe obrazovanie v russkoy poezii 19–20 vv. [“The river of time...” as Sverhtekstovoe Education Russian Poetry in 19–20 Centuries]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik*, Series: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh system [Russian Classics: The Dynamics of Artistic Systems], 2015, no. 3, pp. 87–100. (In Russian).
5. Moteyunayte I.V. Bibleyskaya allyuziya v rasskaze V.V. Nabokova “Groza” [Bible Allusion in V. Nabokov's Story “The Storm”]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 2, pp. 38–41. (In Russian).
6. Svarovskaya A.S. “Tret'ya zhizn'” Gayto Gazdanova (Babicheva Yu.V. Gayto Gazdanov i tvorcheskoe iskaniya serebryanogo veka. Vologda: Rus', 2002. 86 s.) [“Third Life”, Gaito Gazdanov (Yu.V. Babicheva, Gaito Gazdanov and Creative Quest of the Silver Age. Vologda: Rus, 2002. 86 p.)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Gumanitarnye nauki (Filologiya) [Humanities (Philology)], 2004, vol. 3 (40), pp. 123–125. (In Russian).

**(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)**

7. Bondi S.M. Rozhdenie realizma v tvorchestve A.S. Pushkina [The Birth of Realism in the Works of Alexander Pushkin]. *Bondi S.M. O Pushkine. Stat'i i issledovaniya* [About Pushkin. Articles and Studies]. Moscow, 1978, pp. 5–168. (In Russian).
8. Taborisskaya E.M. “Bessonitsy” v russkoy lirike (K probleme tematicheskogo zhanroida) [“Insomnia” in Russian Lyrics (To the Problem of Thematic Genre)]. *Studia metrica et poetica. Pamyati P.A. Rudneva* [Studia metrica et poetica. Memory P.A. Rudnev]. Saint-Petersburg, 1999, pp. 224–235. (In Russian).
9. Yukhnova I.S. Liricheskaya situatsiya “smert' poeta” v tvorchestve N.P. Ogareva [Lyrical Situation “Death of the Poet” in the Works of N.P. Ogarev]. *N.P. Ogarev: istoriko-kul'turnoe izmerenie tvorcheskoy lichnosti* [N.P. Ogarev: The Historical-cultural Dimension of the Creative Personality]. Saransk, 2013, pp. 98–101. (In Russian).
10. Yukhnova I.S. Syuzhet o kupal'shchitse v russkoy lirike [The Plot of the Bath-er in Russian Lyrics]. *Experimenta lucifera* [Experimenta lucifera]. Vol. 2. Nizhny Novgorod, 2005, pp. 119–122. (In Russian).



11. Zholkovskiy A.K. Intertekstual'noe potomstvo “Ya vas lyubil...” Pushkina [Intertextual Offspring of Pushkin's “I loved you...”]. *Zholkovskiy A.K. Izbrannye stat'i o russkoy poezii: invarianty, struktury, strategii, interteksty* [Selected Articles on Russian Poetry: Invariants, Structures, Strategies, Intertexts]. Moscow, 2005, pp. 46–59. (In Russian).

**(Monographs)**

12. Gershenzon M.O. *Mudrost' Pushkina* [The Wisdom of Pushkin]. Tomsk, 1997. (In Russian).
13. Nepomnyashchiy V.S. “Da vedayut potomki pravoslavnykh”. *Pushkin. Rossiya. My* [“Let the descendants of the Orthodox know”. Pushkin. Russia. We]. Moscow, 2001. (In Russian).

**Юхнова Ирина Сергеевна**, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы. Научные интересы: творчество А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, русская литература XIX в., поэтика диалога, коммуникативная проблематика в литературе, художественные интерпретации русской классики.

E-mail: yuhnova@flf.unn.ru

**Yuhnova Irina S.**, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, Associate Professor, professor at the Department of Russian Literature. Research area: Pushkin's art, M.Yu. Lermontov, Russian literature of the 19th century, poetics of dialogue, communicative problems in literature, artistic interpretations of Russian classics.

E-mail: yuhnova@flf.unn.ru

А.А. Арустамова (Пермь)  
ORCID ID: 0000-0003-3079-0253

А.В. Марков (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**ПРЕОДОЛЕВШАЯ АКМЕИЗМ:**

*литературная тактика Лидии Хаиндровой периода эмиграции*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00027

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию лирики Лидии Хаиндровой, одного из самых ярких поэтов русской эмиграции в Китае, и ее соотношению с поэтикой акмеизма. В ходе анализа устанавливается, что культ Гумилева в поэзии Лидии Хаиндровой не сводился к восхищению миром Гумилева, но состоял в готовности пройти мученический путь поэта, что восстанавливало привилегии поэта-жреца, на которые акмеизм смотрел скептически. Вместе с тем, Хаиндрова воспринимает психологизм Гумилева и Ахматовой, осмысляя ситуацию эмиграции не как судьбу, а как одно из психологических испытаний. Такое понимание жизни как испытания, в котором важны психологические жесты, сопровождающие разлуку, позволяют Хаиндровой смягчить экзотические мотивы Гумилева, поняв их не как мотивы приключений, а как мотивы психологического узнавания. Хаиндрова меняет само понимание времени, вводя взгляд на время из вечности как приоритетный взгляд и тем самым придавая новые свойства поэтике Гумилева, обогащая ее символистской многозначительностью вечности. Поэзия Хаиндровой поэтому не может описываться только как вторичная, но должна рассматриваться как опыт неосимволизма со всеми необходимыми свойствами символистской жанровой поэтики: сентенциозность, мифологизация психологии и связанное с этим размывание границ лирических жанров, сближение элегичности и трагичности, «настроенческий» выбор приемов и т.д. Последовательное сравнение ключевых мотивов и символов в поэзии Гумилева и Хаиндровой позволяет показать, что об акмеизме нужно говорить не только как об опровержении всех ценностей символизма, но и как о переосмыслении самой природы символа, который начинает пониматься не как статичный семантический комплекс, но как жест, как трансформация социального ритуала в лирическую интуицию. Тем самым символизм и акмеизм могут рассматриваться не как взаимоисключающие подходы к лирическому сюжету, а как разные этапы раскрытия природы лирической коммуникации как повышено насыщенной семантически.

**Ключевые слова:** Хаиндрова; Гумилев; Ахматова; литературные влияния; поэзия первой волны эмиграции; поэзия русского Китая; память жанра; акмеизм; экзотика; психологическая лирика.

A.A. Arustamova (Perm)  
ORCID ID: 0000-0003-3079-0253

A.V. Markov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Overcoming Acmeism:**

*Literary Tactics of Lydia Khaindrova at the Emigration Period*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00027

**Abstract.** The paper is dedicated to lyrical poetry by Lidya Khaindrova, prominent poet of the Russian emigration in China related to Acmeism poetics. The analysis proves, that Gumilyov's cult in the poetry of Lydia Khaindrova was not in admiring the creative world of Gumilev, but willed to follow the martyr's path of the poet, restoring the privileges of the poet-priest, sceptically denied by Acmeism school. At the same time, Khaindrova perceives the psychology of Gumilev and Akhmatova, interpreting the situation of emigration not as fate, but as one of psychological tests. This understanding of life as a trial in which psychological gestures accompanying exile allows Khaindrova to soften Gumilyov's exotic motives, understanding them not as depicting adventures, but as mood of psychological accomodation. Khaindrova changes the very understanding of time, introducing priority of the view from the eternity and thereby expanding Gumilyov's poetics to the religious feeling, enriching it with the symbolic significance of eternity. The poetry of Khaindrova therefore couldn't not be described as epigone or second-class, but should be regarded as experience of neo-symbolism, with all the necessary properties of symbolist genre poetics: sententiousness, the mythologization of psychology and the parallel erosion of the boundaries of lyrical genres, the convergence of elegicity and tragedy, etc. A consistent comparison of the key motifs and symbols in the poetry of Gumilyov and Khaindrova allows us to show that it is necessary to speak of acmeism not only as a refutation of all the values of symbolism, but also as a rethinking of the very nature of the symbol, which is not understood as a static semantic complex, but as transformation of social ritual into lyrical intuition. Thus symbolism and acmeism could be viewed not as mutually exclusive approaches to the lyrical plot, but as different stages in the disclosure of the nature of the lyrical communication as highly abundant semantically.

**Key words:** Khaindrova; Gumilyov; Akhmatova; literary influences; poetry of the first Russian emigration; poetry of Russian China; memory of the genre; Acmeism; exotics; psychological lyrical poetry.

Лидия Юлиановна Хаиндрова (1910–1986) – один из самых ярких поэтов русской эмиграции в Китае. Хаиндрова принадлежала к литературному объединению «Чураевка» (Харбин – Шанхай) и в целом разделяла общие принципы поэтики членов этого круга: отсутствие в географическом воображении деления на привычное и экзотическое, приоритет переживания пространства и времени как вертикального движения, а не горизонтального, как вертикальной реализации судьбы



и высшей воли, соединение символистской многозначительности с акмеистическим психологизмом и др. В творчестве Хаиндровой эти свойства литературной школы реализуются с большой убежденностью и последовательностью, что позволяет проследить как ограничения этих литературных явлений, так и судьбу достижений и ценностей символизма и акмеизма в поэзии эмиграции, а значит, и пределы влияния достижений начала века на литературный процесс кружкового типа.

Поэзия Л. Хаиндровой для многих исследователей растворяется в общем ряду поэзии китайской эмиграции: при этом отмечается, что в ее стихах «лейтмотивом сквозит ахматовская тональность» [Фетисова 2016, 290], а «как центральный выступает образ архетипического Дома» [Афанасьева 2014, 192]. Обе эти характеристики могли бы быть отнесены своей неопределенностью к поэтике акмеизма вообще, поэтому для уточнения художественных задач Хаиндровой исследователям приходится обращаться как к литературным влияниям, так и к параллельным рядам специфических культурно-исторических усилий харбинской эмиграции.

Специальные работы связывают, вслед за эмигрантской критикой, ее поэтику с поэтикой А.И. Несмелова [Гребенюкова 2017, 47]; [Забияко 2016, 165], отличавшегося в обращениях к ней особо «нежными интонациями» [Забияко 2016, 378], что отчасти и определило рассмотрение Хаиндровой исключительно как собеседницы Несмелова в ряде общих работ о русском Китае (напр.: [Лю Хао 2001]). Эта тема нежности, заданная эмигрантской критикой, господствует в литературоведческих высказываниях о Хаиндровой: приводятся замечания эмигрантских критиков о том, что ее стихи «подернуты» «мягкой вуалью грусти» [Гребенюкова 2017, 47], говорится об «интонаци[ях] эпической сказительницы» [Забияко 2016, 67], религиозно мотивированной «мудрой примиренност[и] с жизнью» [Эфендиева 2006, 112], иногда со ссылкой на воспоминания о ней как о «тихой» [Забияко 2016, 155]. Вместе с тем, эта попытка критики выделить частную черту ее поэтики входит в противоречия с мечтой в ее текстах о «сильной женщине» будущего, в связи с осмыслением опыта эмиграции как потребовавшего от женщин стать сильными [Хисамутдинов 2015, 8].

Противоречие между тихим настроением примирения и гумилевским мотивом силы может быть снято, если мы рассмотрим специфику образа Гумилева в объединении «Чураевка». Как указывает Р. Тименчик, в объединении «Чураевка» культ Гумилева был связан не столько с образом волевого и решительного человека, созданным поэтом в его собственных стихах, сколько с внимательным изучением обстоятельств последних дней жизни и гибели поэта, в которой участники объединения и увидели венец его усилий [Тименчик 2017, 360]. Такое «преодоление акмеизма», при котором заимствование акмеистической поэтики соединяется с переживанием миссии поэта, его мученичества и посмертной судьбы как чего-то значительного в символистском смысле, и составляет основной интерес нашей статьи. В связи с этим интересно замечание китайского исследователя о том, что позиция Хаиндровой как поэтессы,



склонной считать себя своеобразным соавтором Гумилева и Ахматовой, возникла под влиянием китайской традиции коллективного творчества поэтесс [Мяо Хуэй 2016, 84], хотя, к сожалению, эта мысль выражена только в самом общем виде, при том что при должном развитии она тоже могла бы говорить о преодолении акмеизма в качестве нормы индивидуального психологического мастерства и возвращении на новом этапе к символистскому принципу проницаемости поэтических миров. Недостаточно разработана китайским исследователем и так же выражена вскользь и другая важная для нашей работы мысль о том, что Хаиндрова «использовала методы, применяемые в символизме» [Мяо Хуэй 2016, 92], что в некоторых исследованиях связывают с «постсимволистской... линией... гармонизации художественной формы» [Соловьева 2002, 153], иначе говоря, с актуализацией символистской многозначительности формы после опыта акмеизма. Ни Соловьева, ни Мяо Хуэй не уточняют конкретные свойства постахмеизма поэтики Хаиндровой, и эти свойства мы и исследуем в данной статье специально, исходя из того, что концептуализация пространства и времени всегда дает первый ключ к поэтике, а уточнения в реконструкции поэтики одного автора вносятся далее при сравнении с предшествующими и современными автору поэтическими традициями.

Особенность переживания циклического времени у Хаиндровой в том, что это никогда не является переживанием простой дурной повторяемости, но переживанием возвращения – тема возвращения не решается пространственно, но только во времени: «И смешная летунья-планета / Нас к зиме возвращает назад» («Примиренность», [Хаиндрова 2003, 34]). В этом же стихотворении жизнь названа «кружевницей», причем имеется в виду не просто кружение жизни, но и образование новых узоров «на сердцах» при каждом возвращении к старому образцу. Этот образ мог быть навеян «Песней кружевницы» Георгия Иванова, одним из самых известных стихотворений о союзниках России в Великой войне: кружевница идет на войну, как только узнала, что ее жених убит на фронте, чтобы оплакать его уже после возвращения на родину. Возвращение в этом стихотворении Георгия Иванова тем самым мыслится не просто как приход к себе, но как необходимость разделить скорбь войны участием в ней и явиться в ореоле скорби на место скорби – что совершенно совпадает с пониманием Хаиндровой китайской эмиграции не как изгнания, а как места «небывшей любви», возвращающейся скорби и постоянного ее переживания.

Ход времени понимается не как смена состояний, а как воспроизведение одного и того же начального состояния при невозможности обозреть или как-либо возместить утраты: «Дни – корабли, уходящие в море» [Хаиндрова 2003, 35], равно как и пространство понимается не в качестве места перемещения, а места, которое можно увидеть только из другого, потустороннего:



В часы неустанной тревоги  
Приснится тебе лишь одной,  
Как розовый месяц двурогий  
Грустит над твоею страной [Хаиндрова 2003, 35].

Невозможность понять утраты в ходе событий означает и невозможность увидеть чудо при возвращении, например, при важнейшем для Хаиндровой временном возвращении от осени к зиме: «лес, / Застывший, в тщетном ожиданье / Неповторяемых чудес» [Хаиндрова 2003, 42]. Чудо возможно только как полный выход из-под власти времени: «И веди прямо к небу ступени, / К бесконечно благому Творцу» [Хаиндрова 2003, 43] – а не как событие во времени: ведь все события заведомо отданы на откуп времени.

Такое понимание времени делает нетривиальными даже те стихи Хаиндровой, где, казалось бы, она пытается добросовестно воспроизводить поэтику Гумилева. Так, поэтесса [Хаиндрова 2003, 31] приводит как будто цитату из Гумилева «Осень хмурит золотые брови» – на самом деле, это кратчайший конспект «Осенней песни», где «[д]ве золотые девы-тени» обозначают внимание («тихие, вдвоем»), внимательный взгляд, способный постичь тайны вселенной, и как раз тайну веков хранят не жрицы, как мы бы ожидали, а брови:

И меж бровями залегло  
Веков тяжелое томлень?

Два образа, нахмуренных бровей и молчаливой пары дев, уже у Гумилева – части единого образа посвящения, и осень, как время увядания, есть одновременно время переживания всей тяжести веков, в которую ты жречески посвящен. Эту тяжесть можно выдержать только повышенным вниманием к происходящему, уже проникающим за ткань событий. Но еще поразительнее, что образ Хаиндровой

А сегодня смутные потемки  
Приютили мысли, словно мать, –

идуший сразу за образом «в вечности колеблющийся ритм», переосмысливает начало «Анны Комнены»:

Тревожный обломок старинных потемок,  
Дитя позабытых народом царей,  
С мерцанием взора на зыби Босфора  
Следит беззаботный полет кораблей.

Если Анна Комнена изображается как роковая женщина, желающая любой ценой остаться в вечности, то повествовательница Хаиндровой исходит из того, что ей приходится созерцать уже сбывшуюся вечность,



ее смутные потемки, а созерцание моря, традиционный образ мечты, превратилось в зыбкость самой мысли, лишенной привычного образа родины.

Прошлое у Хаиндровой стало темным, не как у Гумилева, потому что в нем мрачные страсти и были единственной известной тогдашним людям игрой жизни, но лишь по той причине, что само прошлое уже не достижимо. У Гумилева Анна Комнена – роковая женщина, новая Клеопатра (к исторической Анне Комнене эта фантазия, разумеется, не имеет никакого отношения), постоянно создающая себе новый образ – а здесь роковое воспоминание как раз не притворное, не вживание в роль, а напротив, узнавание того, что существует «словно мать», что ни с чем не спутаешь.

Такое превращение ситуаций стихов Гумилева из изображения последовательности событий в переживание их невозможности встречается у Хаиндровой многократно. Так, в строках:

Горько услышать ангелу падшему,  
Как серафим поет;  
Вдаль уплывает лиловая туча,  
Медленно колокол бьет [Хаиндрова 2003, 31]

– легко увидеть вариацию «Канцоны» Гумилева:

Только любовь мне осталась, струной  
Ангельской арфы зывая,  
Душу пронзая, как тонкой иглой,  
Синими светлами рая.

Содержание эпизода у Гумилева и Хаиндровой одно, но при этом отношение к времени радикально различно. Пение ангела и есть единственная любовь, которую оплакивает повествовательница Хаиндровой, и если у Гумилева любовь напоминает о пронзительном образе утраченного рая как синего небосвода, то у Хаиндровой воспоминание уже не может быть мечтой, оно материализуется как «лиловая туча». Тогда и основной сюжет стихотворения Гумилева, возлюбленная как цель паломника, которая может остаться недостижимой, объясняет сюжет стихотворения Хаиндровой: «Счастья по-разному ждем» – потому что мы уже не паломники, а изгнанники.

Приведем также стихи [Хаиндрова 2003, 32] об оловянном солдате:

В парадной форме, вечно юный,  
Ты говоришь о мертвых днях,

которые содержат отсылку к специфически гумилевскому тропу: «мертвые» или «умершие» мечты в значении «исчезновение способности





мечтать», тяжелого разочарования, например:

И умерли слепящие мечты,  
Как умирают птицы и цветы.

Тогда «мертвые дни» означают не «дни войны» (дни множества смертей) и не «дни, оставшиеся в прошлом», а «дни, которые настолько невозвратимы, что даже мечтать о них невозможно». Но у Хаиндровой нет сравнений, которые бы выстраивали событийные ряды, только переживание мечты о самом времени как уже умершей, оставшейся лишь в виде следа или талисмана.

Стихи Хаиндровой

Ты возвращаешь крылья. Ты могуч!  
Бессилия твои не знают руки.  
Ты – Божий дивный, светозарный луч,  
Не ведающий боль земной разлуки.

Все ищешь в элегических стихах  
Небесных знаков, откровений новых...  
А мне все снится, как слепой монах  
С незрячих глаз срывает вдруг покровы [Хаиндрова 2003, 70]

– представляют собой инверсию гумилевских строк, тоже с превращением рядов событий (у Гумилева здесь – событий осуждения) в утверждение их невозможности: они могут быть только увидены из небытия, но невозможны в бытии даже как его идеализация. Речь идет об известных строках Гумилева:

За то, что эти руки, эти пальцы  
Не знали плуга, были слишком тонки,  
За то, что песни, вечные скитальцы,  
Томили только, горестны и звонки,

За все теперь настало время мести.  
Обманный, нежный храм слепцы разрушат,  
И думы, воров в тишине предместий,  
Как нищего во тьме, меня задушат.

У Гумилева поэт не смог построить храм своей мечты, потому что был томим своими скитаниями и разлуками; у Хаиндровой ангел, «не ведающий боль земной разлуки», не знает бессилия рук, тонкости пальцев, и потому если у Гумилева храм разрушают слепые варвары, то у Хаиндровой, напротив, слепой монах только и может объяснить смысл христианского подвига, т.е. эмигрантское изгнание.



Стихотворение «Смятенная душа не знает слез...» воспроизводит мотивы «Борьбы» Гумилева: «Пощады нет тому, кто раз смирился», соответствует гумилевской максиме «Обезоруженному нет пощады»; и конечный вывод Гумилева «Бог его забудет душу» о романтическом борце переходит в размышление Хаиндровой об ангеле, который

Благословляя огненным крестом,  
Вошел в мой всеми позабытый дом [Хаиндрова 2003, 32].

Этот ангел защищает от тех угроз, которым персонаж Гумилева бросает вызов, но он не может сохранить дом лирической героини, дом уже утрачен, как бы ни складывались иные обстоятельства жизни. Огненный крест можно рассматривать как намек на сборник Гумилева «Огненный столп», который должен был обозначить возможность перерождения души в огненном столпе испытаний: для Хаиндровой душа в эмиграции уже переродилась, поэтому огненное преобразование стало только благословением на тяжелую эмигрантскую жизнь, с необходимостью нести крест.

Переосмысление времени событий относится у Хаиндровой не только к поэтике Гумилева, но и к акмеистской поэтике вообще. Так, стихотворение «Прощание»:

Молчат настороженные глаза.  
Твой голос стал спокойнее и суше,  
Дождливый день. Заплаканный вокзал,  
Где мечутся потерянные души...  
Сигнал прощанья... Лишь пожатые рук,  
И машинист с веселыми глазами  
Тебя умчит, не зная наших мук  
И горечи, оставшейся на память [Хаиндрова 2003, 32].

– написано тем же размером (за исключением четвертой строки), что стихи Ахматовой памяти расстрелянного Гумилева, вошедшие в сборник «Anno Domini MCMXXI»:

Заплаканная осень, как вдова  
В одеждах черных, все сердца туманит...  
Перебирая мужнины слова,  
Она рыдать не перестанет.  
И будет так, пока тишайший снег  
Не сжалится над скорбной и усталой...  
Забвеньи боли и забвеньи нег –  
За это жизнь отдать не мало.

Воспроизведены все мотивы стихотворения Ахматовой: заплаканность



как знак вечной разлуки, беспрестанные рыдания или непрекращающийся дождь у Хаиндровой, подбор уточняющего синонима «спокойнее и суше» и «скорбной и усталой», сопоставление боли (муки) с эмоциональным следом любви (нега у Ахматовой, горечь у Хаиндровой) и главное – забвение, которое олицетворяется у Ахматовой осенью, проваливающейся в собственное страдание, а у Хаиндровой – беззаботностью машиниста, не ведающего о страданиях пассажиров. Страдание может быть остановлено только ценой жизни, говорит Ахматова, и Хаиндрова уже изображает страдальцев, которые «мечутся» как «потерянные души» и потому не могут ни вновь обрести жизнь, ни прекратить свое страдание. Этим позиция Хаиндровой, изображающей эмигрантское бытие, отличается от позиции Ахматовой, для которой тяжба жизни и страдания происходит не в среде изгнания.

Ахматова говорит о неопределенном будущем, и пока Хаиндрова говорит о такой же его неопределенности, она остается в рамках акмеистической поэтики. Но как только это будущее становится определеннее, неожиданно акмеистическая поэтика обогащается, казалось бы, преодоленной акмеистами символистской поэтикой, что становится несомненным при рассмотрении стихов, где как раз лиризм Хаиндровой пытается дать качественные характеристики будущему:

Я буду снова поклоняться свету,  
Как предки позабытые мои,  
Читать, читать любимого поэта  
О неразгаданной любви.

Слово «неразгаданный» весьма часто в поэзии Блока («с неразгаданной тайной земли», «с неразгаданным именем бога» и т.д.), оно восходит к Тютчеву («Как неразгаданная тайна...»), но у Гумилева этого слова нет. Самая убедительная отсылка к миру Блока содержится в первой строке – выражение «поклоняться свету» сразу указывает на название первой книги Блока «Ante lucem» («Перед светом» или «Накануне рассвета»), и сама идея жреческого служения поэта принадлежит Блоку и отвергалась акмеистами. Равно как почтение не просто к предкам, но к забытым предкам, которые наставляют в почитании света, религия предков как носителей религии творчества – эта особенность блоковской поэтики проявлена в сюжете стихотворения «У забытых могил пробивалась трава...»

В поэзии Хаиндровой, как только говорится о качественно, а не только эмоционально переживаемом будущем (о возможности качественного изменения эмоций в будущем), соединяются мотивы Блока и Гумилева: так, в стихотворении «И снова сумрак на окна ляжет» [Хаиндрова 2003, 34] строка «Спеша меж зарослей колючих» отсылает к поэме Гумилева «Мик» («...тропа, где вечно мгла, / В колючих зарослях вела»), но «бормочет ночь», вообще олицетворение сумрака – продолжение поэтики символизма (например, в стихотворении Блока «Вечереющий сумрак, поверь...», 1901). Тем самым, Хаиндрова объединяет символистское понимание ночи как возвращения к забытому себе, к добытийному опыту



себя и гумилевский сюжет возвращения через сто лет к чудесному порядку вещей в попытке смягчить боль утрат: идея больших сроков, проходящих от одного до другого чудесного переживания, не способного при этом преодолеть боль разлуки, объединяет мысль Блока и Гумилева.

Такое же соединение поэтики Блока и Гумилева у Хаиндровой встречается всякий раз, как только речь заходит о том, что в будущем произойдет качественное изменение бытия. Так, в строках:

Пускай идут медлительно года, –  
На них начертаны судьбы скрижали.  
(«Память, 1937») [Хаиндрова 2003, 40]

соединяется блоковская образность медлительности и непроницаемой сумрачности времени («Идут часы, и дни, и годы») и гумилевское переживание судьбы как неспособности чувствовать действительный ход времени, к примеру, в его стихотворении «Возвращение» (1912; стихотворение Гумилева обращено к Ахматовой, когда отношения между супругами уже стали весьма расстраиваться), явно многократно вдохновлявшем китайские и буддистские образы Хаиндровой:

Порою казалось – идем мы годы,  
Казалось порою – лишь день один.

Наконец, только соединением мотивов Блока и Гумилева можно объяснить загадочные строки:

Благословляю неудачу –  
Уйду в небытия туман,  
Чтоб подсмотреть, как ангел плачет,  
Забыв свой херувимский сан.  
(Не закричу, 1938) [Хаиндрова 2003, 44].

«Херувимский сан» здесь надо понимать не как один из девяти чинов ангельских, но как участие в Литургии на Херувимской песне, которое рассматривается как экстатический перенос в рай, исполнение желания спасения. Именно такое участие в Литургии в сани мирянина обычно для Гумилева и Ахматовой, но не для Блока, мыслившего себя поэтом-жрецом. У Блока постоянно ангел оказывается единственным проводником плачущей души («Люблю тебя, Ангел-хранитель, во мгле...», «Сусальный ангел...» и т.д.). У Хаиндровой плачет сам ангел – провожать некуда, душа уже ушла в небытие, но при этом вне времени остается херувимский сан – не только экстатическое переживание вневременности, но и смысл бытия, который может быть увиден уже только из инобытия, тогда как в здешнем бытии остается только оплакивание.

Так символизм, подразумевающий жреческую позицию поэта и понимание мировой истории как движения к качественному скачку бытия при исполнении пророчеств, оказался необходим внутри той концепции времени, исходя из которой Хаиндрова и воспринимала наследие Гумилева. Если Гумилев был важен для нее как тот, кто может говорить



о непосредственных эмоциональных реакциях на события, и тем самым позволяет сохранить эмоциональную эмпатию в бессобытийном мире эмиграции, где некуда возвращаться, то Блок оказался не менее важен как поэт, который позволяет при утрате чувства течения времени, времен и сроков, пережить смысл бытия или инобытия. Литургическое переживание инобытия времени внутри особого времени священнодействия («Сие творите в Мое воспоминание») выступает как взгляд из инобытия на концепцию времени у Хаиндровой как забвения и воспоминания, а не как повторения и возвращения, и тем самым позволяет соединить акмеистический психологизм со жреческим утверждением смысла бытия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева С.И. Концепт «дом» в русской лирике первой волны эмиграции: крымский дискурс: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Симферополь, 2014.
2. Гребенюкова Н. Чужая сторона // Иные берега. 2017. № 1 (45). С. 46–52.
3. Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронта. Новосибирск, 2016.
4. Лю Хао. Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2001.
5. Мяо Хуэй. Изображение традиционной китайской культуры в русской эмигрантской литературе в Китае: дис. ... к. культурологии: 24.00.01. Владивосток, 2016.
6. Соловьева Т.М. Лирика Валерия Перелешина: проблематика и поэтика: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Южно-Сахалинск, 2002.
7. Тименчик Р. Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М., 2017.
8. Фетисова Е.Э. Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века. М., 2016. (Проблемы философии).
9. Хаиндрова Л.Ю. Сердце поэта. Калуга, 2003.
10. Хисамутдинов А.А. Кто виноват в ее плачевной судьбе? Русские женщины в Китае (1922–1940-е гг.). Владивосток, 2015.
11. Эфендиева Г.В. Поэтическая религиозность русских поэтесс-эмигранток (по страницам харбинской лирики) // Религиоведение. 2006. № 4. С. 109–118.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Efendieva G.V. Poeticheskaya religioznost' russkikh poetess-emigrantok (po stranitsam kharbinskoy liriki) [Poetical Devotion of Russian Women Émigré Poets, Reading Lyrical Poetry Published in Harbin]. *Religiovedenie*, 2006, no. 4, pp. 109–118. (In Russian).
2. Grebenyukova N. Chuzhaya storona [Alien Side]. *Inye berega*, 2017, no. 1 (45), pp. 46–52. (In Russian).

### (Monographs)

3. Fetisova E.E. *Neoakmeizm kak sistema programmykh i latentnykh techeniy 20 veka* [Neoacmeism as System of Programmatic and Latent Influences in the 20 c.], Series: Problemy filosofii [Problems of Philosophy]. Moscow, 2016. (In Russian).



4. Khisamutdinov A.A. *Kto vinovat v ee plachevnoy sud'be? Russkie zhenshchiny v Kitae (1922–1940-e gg.)* [Who Blamed for Her Tragic Fate? Russian Women in China 1922–1940]. Vladivostok, 2015. (In Russian).

5. Timenchik R. *Podzemnye klassiki: Innokentiy Annenskiy. Nikolay Gumilev* [Undeground Classics: Annensky and Gumilyov]. Moscow, 2017. (In Russian).

6. Zabyako A.A. *Mental'nost' dal'nevostochnogo frontira* [Mentality of the Far East Frontier]. Novosibirsk, 2016.

### (Thesis and Thesis Abstracts)

7. Afanas'eva S.I. *Kontsept "dom" v russkoy lirike pervoy volny emigratsii: krymskiy diskurs* [The Concept of House in the Russian Lyrical Poetry of the First Wave of Emigration: Crimea Discourse]: PhD Thesis. Simferopol (Crimea), 2014. (In Russian).

8. Lu Hao. *Poeziya russkoy emigratsii v Kharbine: osnovnye imena i tendentsii* [Poetry of the Russian Emigration in Harbin, main names and trends]. PhD Thesis. Moscow, 2001. (In Russian).

9. Miao Hui. *Izobrazhenie traditsionnoy kitayskoy kul'tury v russkoy emigrantskoy literature v Kitae* [Representation of the Traditional China Culture in the Russian Émigré Literature in China]. PhD Thesis. Vladivostok, 2016. (In Russian).

10. Solov'eva T.M. *Lirika Valeriya Pereleshina: problematika i poetika* [Lyrical Poetry of V. Pereleshin: Problems and Poetics]. PhD Thesis. Yuzhno-Sakhalinsk, 2002. (In Russian).

**Арустамова Анна Альбертовна**, Пермский государственный национальный исследовательский университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы. Научные интересы: история русской литературы, литература русской эмиграции первой волны.

E-mail: aarustamova@gmail.com

**Марков Александр Викторович**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства. Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

**Arustamova Anna A.**, Perm State University

Dr. Habil. in Philology, full professor, Department of Russian Literature. Research interests: History of Russian literature, Russian emigre literature of the first wave.

E-mail: aarustamova@gmail.com

**Markov Alexander V.**, Russian State University for the Humanities.

Dr. Habil. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Art History Faculty. Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com

М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)  
ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

А.А. Мухина (Нижний Новгород)  
ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

**ЧЕХОВ И «ЧЕХОВСКОЕ»  
В РОМАНЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00028

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению рецепции личности и творчества А.П. Чехова в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Высказывания Б.Л. Пастернака об А.П. Чехове, отразившиеся в эпистолярной и мемуарной литературе разных лет, отчетливо показывают сложную эволюцию, которую претерпело пастернаковское восприятие А.П. Чехова. Характерное для раннего Пастернака осмысление «чеховского» как воплощения обыденности, к середине 1930-х гг. сменяется интересом к личности Чехова и его поэтике. В период работы над романом «Доктор Живаго» А.П. Чехов становится для Б.Л. Пастернака одним из главных художественных ориентиров, о чем свидетельствуют его многочисленные высказывания. В стремлении «дать исторический образ России за последнее сорокалетию» Б.Л. Пастернак ориентируется на «русскую детскость Пушкина и Чехова», отсутствие проповеднической установки и дидактизма. В статье последовательно комментируются все чеховские реминисценции в романе, сложным образом взаимодействующие с пастернаковским текстом. Их рассмотрение показывает, что чеховские формулы в романе Пастернака начинают прирастать новыми смыслами; «чеховское» осознается как некогда устойчивый мир, с которым постоянно резонирует разрушающийся. Вместе с тем, в чеховском мире, воспринятом Пастернаком, уже заложены и потенциал распада, и возможность обновления, хотя последняя в большей степени отзовется не в прозе, а в стихах из романа. Еще одним аспектом взаимодействия двух художественных миров становится наделение Юрия Живаго одновременно писательским и диагностическим даром. Полемицируя с заложенной в русской литературе традицией «исцеления», Пастернак делает своего героя гениальным диагностом – и это вероятно резонирует с опытом А.П. Чехова, признававшим, что его писательское зрение в значительной степени было сформировано влиянием медицины. Чеховское начало в романе проявляется на различных уровнях его организации и составляет один из значимых подтекстов «Доктора Живаго». Проведенное сопоставление позволяет прийти к выводу о том, что Чехов присутствовал в писательском сознании Б.Л. Пастернака и как автор, структурирующий художественный мир, и как герой – писатель, диагност, интеллигент, принадлежащий к той «сошедшей со сцены» «среде», от имени которой говорит в своем итоговом романе Б.Л. Пастернак.

**Ключевые слова:** Б.Л. Пастернак; «Доктор Живаго»; А.П. Чехов; рецепция.

M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0002-0865-0724

A.A. Mukhina (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0002-9323-8848

**Chekhov and “Chekhovian” in  
B.L. Pasternak’s Novel “Doctor Zhivago”**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00028

**Abstract.** The article is devoted to the reception of personality and A.P. Chekhov’s works in B.L. Pasternak’s novel “Doctor Zhivago”. B.L. Pasternak’s statements about A.P. Chekhov, reflected in the epistolary and memoirs of different years, clearly show the complex evolution in Pasternak’s perception of A.P. Chekhov. The understanding of “Chekhovian” as the embodiment of everyday life, typical of the young Pasternak, by the mid-1930s was replaced by his interest in the personality of Chekhov and his poetics. While working over the novel “Doctor Zhivago”, A.P. Chekhov becomes for B.L. Pasternak one of the main artistic reference points, as evidenced by his numerous statements. In his effort to “give a historical image of Russia for the last forty-five years”, Pasternak is guided by the “Russian childishness of Pushkin and Chekhov”, the lack of preaching and didacticism. The article consistently comments on all Chekhovian reminiscences in the novel, which interact with Pasternak’s text in a complex manner. Their consideration shows that Chekhov’s formulas in Pasternak’s novel begin to acquire new meanings; “Chekhovian” is recognized as a world that used to be stable, and with which the collapsing one constantly resonates. At the same time, in Chekhov’s world, perceived by Pasternak, the potential for decay and the possibility of renewal have already been laid, and the possibility of renewal, although the latter will largely respond not in prose, but in verses from the novel. One more aspect of the interaction between the two artistic worlds, is the fact that Yuri Zhivago is endowed both as a writer and a diagnostician. Polemicizing with the tradition of “healing” inherent in Russian literature, Pasternak makes his character an ingenious diagnostician, which probably resonates with the experience of A.P. Chekhov, who recognized that his writing vision was largely shaped by the influence of medicine. The Chekhovian beginning in the novel is shown at various levels of its organization and constitutes one of the most significant implications of “Doctor Zhivago”. The comparison allows us to conclude that Chekhov was present in B.L. Pasternak’s artistic consciousness, firstly, as an author, structuring the artistic world, and, secondly, as a character – the writer, diagnostician, an intellectual belonging to that “descended from the scene” “environment,” on behalf of which he speaks in his final novel.

**Key words:** B.L. Pasternak; “Doctor Zhivago”; A.P. Chekhov; reception.

«Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескром-



ностей, – не до того и не по чину!» [Пастернак 2003–2005, IV, 284].

Приведенная запись Юрия Андреевича Живаго резко диссонирует с тем отношением к Чехову, которое сложилось у большинства поэтов – сверстников Б.Л. Пастернака и его героя. К творчеству Чехова равнодушно относился О.Э. Мандельштам [Левин 1977, 174–175], несколько презрительно – В.Ф. Ходасевич, его не принимала А.А. Ахматова. Характерно ее высказывание, приведенное Л.К. Чуковской: «Я не люблю его потому, что все люди у него жалкие, не знающие подвига. И положение у всех безвыходное. Я не люблю такой литературы. Я понимаю, что эти черты чеховского творчества обусловлены временем, но все равно – не люблю» [Чуковская 1997, 210]. Л.В. Лосев обращает внимание на равнодушие к Чехову и того поколения русских прозаиков, которое формировалось в 1920–1930-е – т.е. в пору первых пастернаковских подступов к прозе. «Метод “орнаментальной” – экспрессионистской – прозы Бабеля, Белого, Булгакова, Замятина, Заяицкого, Иванова, Мандельштама, Олеси, Пастернака, Пильняка исключал простое именование описываемых предметов лексическими средствами стандартного литературно-разговорного языка, требовались оригинальные, часто основанные на субъективных ассоциациях тропы» [Лосев 2010, 96]. По мысли А.С. Кушнера, Чехов «не мог убедить тех, кто жил в XX веке» [Кушнер 2002, 193], поскольку общая установка на революционную героиню была несовместима с миром чеховских обывателей. Описанная Чеховым среда к началу 1920-х была безвозвратно утрачена – и в сознании читателей последующих двух десятилетий Чехов, по точному наблюдению Л.В. Лосева, включался «в им же созданную парадигму анонимного бесцельного существования» [Лосев 2010, 95].

В отношении Б.Л. Пастернака к А.П. Чехову в значительной степени отразилась эволюция его мировоззрения и поэтики. В юности, в период длительного становления и вхождения в литературу «чеховское» было для него воплощением обыденности, т.е. той самой среды, ценность которой долгое время не осознавалась (принадлежность к ней будет заявлена позже, в «Высокой болезни»). Так, в письме родителям, датированном ноябрем 1916 г., Б.Л. Пастернак пишет: «Я ни на минуту не теряю способности и умения отличать серьезное, важное и реальное от интеллигентской, подчас страшно симпатичной – весь Чехов таков и Ибсен – блажи...» [Пастернак 2003–2005, VII, 283]. Месяцем позже, в письме к родителям из тех же Тихих Гор, Б.Л. Пастернак рассказывает о службе: «Комната, в которой находится мой “стол” – называется “продовольственным” отделом; им заведует московский интеллигент, милый средний чеховец» [Пастернак 2003–2005, VII, 293]. «Чеховец» в данном контексте – человек, наделенный узнаваемым набором социальных стереотипов; судя по приведенным фрагментам, в пору самоопределения Пастернака «чеховское» вызывало у него не интерес, а, скорее, легкое раздражение: оно принадлежало к тому миру, от которого он отталкивался и которому противопоставлял «родник безусловности и определенности нечеловеческой – вдохновение» [Пастернак 2003–2005, VII, 283]; курсив автора. Характерно, что упоминания о



Чехове возникают лишь в письмах к родителям, т.е. соотносятся с узнаваемым, домашним миром.

Подлинный интерес к Чехову начинает складываться у Пастернака два десятилетия спустя – на фоне закрепляющегося отторжения от советской действительности и подступов к работе над «большой прозой». В письме отцу от 2 мая 1937 г. звучит признание, совсем не похожее на прежние небрежные упоминания: «... Мне все время в голову приходит Чехов, а те немногие, которым я кое-что показывал, опять вспоминают про Толстого. Но я не знаю, когда это напечатаю, и об этом не думаю...» [Пастернак 2003–2005, IX, 127]. По словам Л.С. Флейшмана, в период работы над «Гамлетом» «завершается освобождение Пастернака от ощущения внутренней связи с авангардистским поколением и замещение его самоотождествлением с чеховской эпохой в искусстве» [Флейшман 2006, 707]. Имя Чехова входит в лирику Пастернака, становясь знаком и образом ушедшей эпохи: «Осенние сумерки Чехова, / Чайковского и Левитана» [Пастернак 2003–2005, II, 125].

Оказавшийся в 1942 г. вместе с Б.Л. Пастернаком в эвакуации в Чистополе А.К. Гладков записал такое признание поэта: «Я давно предпочитаю Лермонтову Пушкина, Достоевскому, и даже Толстому Чехова...» [Гладков 2006, 391–392]. В биографии отца Е.Б. Пастернак со ссылкой на А.К. Гладкова вспоминает, что в годы войны у Б.Л. Пастернака был замысел пьесы в прозе, первая сцена которой должна была происходить на картофельном поле, а последующие – в старинном имении. «Тема – предметность культуры... Я мечтаю возродить в этой пьесе забытые традиции Ибсена и Чехова» [Пастернак Е.Б. 1997, 574]. В новом контексте эти имена воплощают собой уже не «интеллигентскую блажь», а те «забытые традиции», которые, очевидно, дороги Б.Л. Пастернаку. В частности, сцена на картофельном поле могла быть подсказана чеховским «Студентом» – рассказом, который, по всей вероятности, оказал непосредственное воздействие на ряд стихотворений доктора Живаго.

Чеховское начало постепенно распространяется не только на мышление о творчестве, но и на образ героя начатого романа. В письме М.П. Громову от 6 апреля 1948 г. Пастернак пояснял замысел романа таким образом: «Первая книга обнимет время от 1903 до конца войны 1914. Во второй, которую я надеюсь довести до Отечественной войны, примерно так в году 1929 должен умереть главный герой, врач по профессии, но с очень сильным вторым творческим планом, как у врача Чехова...» [Пастернак 2003–2005, IX, 515–516]. О чеховском воздействии не только на образ главного героя, но и на художественную концепцию романа свидетельствует неожиданное признание Б.Л. Пастернака, адресованное Екатерине Крашенинниковой, о том, что «все свое богословие он вычитал у Чехова» [Пастернак Е.Б. 1997, 615]. Примечательно, что тома Чехова в это время Б.Л. Пастернак брал из библиотеки К.И. Чуковского – не только глубокого знатока Чехова, но и человека, отчасти воплотившего в своей жизни чеховский тип биографии [Чуковская 2007, 32–33].



Чеховское влияние на «Доктора Живаго» Б.Л. Пастернак подчеркивал и после завершения романа. Жаклин де Пруайяр вспоминала, что при первой встрече в Переделкине Пастернак спросил ее и ее спутника о том, чье влияние можно усмотреть в его романе.

«Мой сосед указал на Толстого, но этот очевидный ответ не удовлетворил Пастернака, который повернулся ко мне и спросил: “А чье еще?”. Меня охватило беспокойство, я сосредоточилась, интуитивно чувствуя, что правильность моего ответа может привести в будущем к чему-то огромному и чрезвычайно важному. Я весьма приблизительно представляла себе роман Пастернака, а его самого видела в первый раз. У меня в голове вертелись только какие-то отрывки из “Живаго”, и мне виделась возможность совпадения только на самом глубоком духовном уровне. После всего того, что было перечислено от Верлена до Блока, на Пастернака мог влиять лишь писатель редкой, из ряда вон выходящей исключительности. Несмотря на очевидную парадоксальность, я рискнула назвать Чехова.

– Молодец! Вы правильно отгадали, – вскричал Пастернак и рассказал нам, как он перечитывал Чехова, когда начинал писать свой роман. Сын лучших чеховских героев, Живаго обладал всеми их достоинствами и недостатками. В силу этой преемственности, а также из почтения к Чехову Пастернак сделал своего героя врачом» [Пастернак 1992, 129].

В чем же сказались в «Докторе Живаго» чеховское воздействие?

Обратимся вначале к прямым упоминаниям Чехова и его героев в романе. Три из пяти возникают в прямой речи героев и отсылают их собеседников к подчеркнутым сюжетным и характерологическим клише. Юрий Андреевич Живаго сравнивает революцию с «побегами чеховских школьников в Америку» [Пастернак 2003–2005, IV, 296], Самдевятков, рассказывая о сестрах Тунцевых, упоминает, что «их на одну больше, чем у Чехова» [Пастернак 2003–2005, IV, 261], Лара, размышляя о причинах своего разлада с Павлом Антиповым, говорит о том, что он вообразил себя «сахаром, посредственностью, человеком в футляре» [Пастернак 2003–2005, IV, 402]. Но каждое из этих клише в контексте романа обретает новый смысл.

Говоря о революции как о «ребяческой арлекиnade незрелых выдумок» и «побегах чеховских школьников в Америку» [Пастернак 2003–2005, IV, 296], Юрий Живаго испытывает раздражение, причина которого вполне понятна. Не столь ясно, почему оно распространяется на мальчиков из одноименного чеховского рассказа – их мечта о побеге в Калифорнию наивна, нелепа, но в сущности не опасна и даже напротив, способна вызвать восхищение (вспомним, что вымышленным именем одного из мальчиков – Монтигомо Ястребиный Коготь – подписывался капитан Иван Татаринков, герой романа В.А. Каверина «Два капитана»). Атмосфера чеховского рассказа отчетливо резонирует с начальными главами романа Пастернака: семейные приготовления к рождественской елке, мороз, закутанные мальчики-гимназисты, стоящие на пороге. Но все то, что вызывало снисходительную усмешку по отношению к чеховским мальчикам, начитавшимся Майн Рида: увлеченность игрой, вера в собственное предназначение, рав-



нодушие к близким – невозможно простить выросшим мальчикам, революционерам и вершителям судеб, поставившим «римскую гражданскую доблесть» [Пастернак 2003–2005, IV, 299] выше «явления жизни» [Пастернак 2003–2005, IV, 296].

Слово «мальчики» – одно из ключевых в пастернаковском романе. Один из ранних вариантов заглавия прозы конца 1930-х – «Когда мальчики выросли» [Борисов 1989, 415] – в равной мере может отсылать к чеховскому и блоковскому [Борисов 1989, 421] контекстам; в первом варианте заглавия романа «Мальчики и девочки» [Пастернак 2003–2005, IV, 645; IX, 470] блоковский выходит на первый план, но не отрицает чеховского. Лара, слышащая выстрелы в 1905 г., думает: «Мальчики стреляют. <...> Хорошие, честные мальчики. Хорошие, оттого и стреляют» [Пастернак 2003–2005, IV, 52]. Революция здесь отчасти еще соотносится с игрой: «Мальчики играли в самую страшную и взрослую из игр, в войну, притом в такую, за участие в которой вешали и ссылали. Но концы башлыков были у них завязаны сзади такими узлами, что это обличало в них детей и обнаруживало, что у них есть еще папы и мамы» [Пастернак 2003–2005, IV, 52]. Один из этих мальчиков – Патуля Антипов, будущий Стрельников, в соответствии с молвой, наращивающей «и без того зловещий псевдоним» [Немзер 2013, 784] – Расстрельников; именно разговор о его деяниях и предполагаемом будущем заставляет Юрия Живаго вспомнить чеховских героев. Новые мальчики и девочки вырастают в конце романа, но у друзей покойного Живаго их судьбы вызывают ужас и сострадание: «А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны, вот в чем разница» [Пастернак 2003–2005, IV, 513].

История женитьбы Аверкия Микулицына на Агриппине Тунцевой сопровождается отсылкой к заглавию чеховской пьесы. Аналогия не поверхностна: дом Тунцевых, подобно дому Прозоровых в «Трех сестрах» – воплощение той провинциальной интеллигентской среды, которая в пьесе Чехова разрушалась изнутри, а в романе Пастернака уничтожается революционной эпохой. Отметим и еще одну точку соприкосновения: городом-прототипом Юрия в «Докторе Живаго» была Пермь; действие пьесы Чехова, по его признанию, вероятно, известному Пастернаку, также происходит «в провинциальном городе вроде Перми» (из письма А.П. Чехова А.М. Горькому от 16 октября 1900 г. [Чехов 1974–1972, XIII, 427]). Однако если чеховские три сестры рвутся из провинции в Москву, то пастернаковские четыре сестры прочно связаны с Юрием. Узнав от одной из них, Глафиры, о судьбе своей семьи, Живаго начинает думать о близких рефреном чеховской пьесы: «В Москве! В Москве!» – с каждым шагом отдавалось в душе у него, пока он в третий раз подымался по чугунной лестнице» [Пастернак 2003–2005, IV, 385]. Если для чеховских трех сестер мечта о переезде в Москву несбыточна в силу не бытовых, а скорее экзистенциальных причин, то Пастернак изображает то состояние мира, в котором героям вначале приходится совершать бегство из Москвы, а затем – уже одному Живаго – возвращаться пешком в Москву вдоль желез-



нодорожных рельсов и занесенных снегом составов.

Павел Антипов, решивший о себе в канун Первой мировой войны, что он «сухарь» и «человек в футляре», связан с чеховским Беликовым лишь родом занятий – оба преподают в гимназии. Типологически Стрельников близок, конечно, не к чеховскому герою, а к тем «младшим бунтующим персонажам» [Пастернак 2003–2005, IV, 175] Достоевского, черты которых Живаго видит в Маяковском. Его «юношеское, ложно направленное самолюбие», обида «на ход жизни, на историю» [Пастернак 2003–2005, IV, 402] не имеют ничего общего с охранительным «футляром» чеховского Беликова, но та идеология, служению которой он с жаром отдается, в какой-то момент сама начинает играть роль «футляра»: «Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи» [Пастернак 2003–2005, IV, 399]. Так чеховские формулы в романе Пастернака начинают прирастать новыми смыслами; «чеховское» осознается как некогда устойчивый мир, с которым постоянно резонирует мир разрушающийся. Вместе с тем в чеховском мире, воспринятом Пастернаком, уже заложены и потенциал распада, и возможность обновления, хотя последняя в большей степени отзовется не в прозе, а в стихах из романа.

Чеховское начало в романе Пастернака распространяется не только на мир героев, но и на манеру повествования: фраза из романа Веры Иосифовны, героини «Ионыча», «Мороз крепчал...», ставшая формулой литературной вторичности, повторяется в «Докторе Живаго» дважды, в главе «Против дома с фигурами» и при описании утра в Варыкине [Сухих 2004, 223]. Так в романе почти буквально воплощается декларируемая Пастернаком установка на массового читателя и «примитивное» письмо, которая должна «приниматься с некоторыми оговорками», но не может «попросту игнорироваться» [Поливанов 2015, 50]. Однако, если Вера Иосифовна заведомо пишет о том, «чего никогда не бывает в жизни» [Чехов 1974–1982, X, 37], то задача Пастернака (не говоря, разумеется, о художественной несоизмеримости романа чеховской героини и «Доктора Живаго») принципиально иная – «дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие» [Пастернак 2003–2005, IX, 472]. В своем стремлении сделать это он ориентируется на «русскую детскость Пушкина и Чехова» [Пастернак 2003–2005, IV, 284] – запись из варыкинского дневника Юрия Андреевича очевидно автометаописательна и почти дублируется словами Пастернака, записанными И. Берлином: «...все русские писатели обращаются к читателям с проповедью, даже Тургенев говорит нам, что время – великий целитель. <...> Лишь один Чехов свободен от этого. Он – чистый художник, все растворено в искусстве» [Берлин 2001, 467]. Одной из важнейших художественных установок Пастернака-прозаика становится отказ от любых форм дидактичности, от высказывания, претендующего на завершающую истину и ее навязывание читателю. Ориентиром в этой свободе по отношению к потенциальному читателю и собственным взглядам для него наряду с Пушкиным становится Чехов.



Представление о Чехове как «чистом художнике», лишенном какой бы то ни было назидательности, вступает в некоторое противоречие с его профессией врача, которой Б.Л. Пастернак, вероятно, в том числе и в память о Чехове [Пастернак 1992, 129], наделяет своего героя. В русской традиции, восходящей к М.Ю. Лермонтову и А.И. Герцену, литература воспринималась как своего рода социальный аналог медицины. Эта параллель декларативно заявлена в Предисловии к «Герою нашего времени»: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж бог знает!» [Лермонтов 1959, IV, 277]; ее последовательно развивает в сочинении «О концах и началах» А.И. Герцен: «Боль не лечит, а вызывает лечение. Патология может быть хороша, а терапия скверная; можно вовсе не знать медицины и ясно видеть болезнь. Требование лекарства от человека, указывающего на какое-нибудь зло, чрезвычайно опрометчиво. <...> мы вовсе не врачи – мы боль; что выйдет из нашего кряхтения и стога, мы не знаем – но боль заявлена» [Герцен 1959, XVI, 147].

Подобных аналогий между медицинским и социальным в пастернаковском романе нет, но Живаго (в сущности, в русле этой же традиции) практически не претендует на то, чтобы лечить и даже несколько тяготеет этой необходимостью, причем не только в партизанском отряде, но и мирной зимой в Варыкино. Живаго прежде всего не врач, а гениальный диагност, обладающий интуитивным целостным знанием. Это знание опережает получаемые им образование и опыт. «В подвале пахло формалином и карболкой, и присутствие тайны чувствовалось во всем, начиная с неизвестной судьбы всех этих простертых тел и кончая самой тайной жизни и смерти, располагавшейся здесь в подвале как у себя дома или как на своей штаб-квартире. Голос этой тайны, заглушая все остальное, преследовал Юру, мешая ему при анатомировании» [Пастернак 2003–2005, IV, 66]. При этом доктор Живаго может, но отнюдь не стремится ставить социальные диагнозы; его дар ярче и выше этого; ему дано то осмысление жизни, на фоне которого социальные катаклизмы утрачивают свой масштаб (тот же тип видения мира присущ и Ларе – и полнее всего он выражается в ее плаче по Живаго).

На протяжении романа мы практически не видим Живаго как лечащего врача, но постоянно видим его как врача мыслящего. Природу врачебного дарования Живаго точно улавливает умирающая Анна Ивановна, одним движением предлагающая ему спрятать стетоскоп. Талант Юры нужен ей не для медицинской помощи (хотя диагноз поставлен им правильно и его слова приносят больной неожиданное облегчение), а для того чтобы благодаря ему прикоснуться к тайне жизни и смерти: «Анна Ивановна замолчала. Слезы градом катились у нее по щекам. Юра ничего не говорил. Через минуту Анна Ивановна продолжала:

– Ты талантливый... А талант, это... не как у всех... Ты должен что-то знать... Скажи мне что-нибудь... Успокой меня» [Пастернак 2003–2005, IV, 68]. Монолог студента-медика Юры Живаго носит, конечно, не медицинский, а скорее богословский характер: он рассуждает не о болезни и



здоровье, а о смерти и бессмертии. Важнейшее положение экспромтом прочитанной юным Живаго лекции – реальность бессмертия: «Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали: талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант в высшем широчайшем понятии есть дар жизни» [Пастернак 2003–2005, IV, 69]. Рассуждения Юры во многом восходят к мысли его дяди, Николая Веденяпина, о том, что «человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем ее понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование» [Пастернак 2003–2005, IV, 12]. История же, по его словам, есть «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» [Пастернак 2003–2005, IV, 13]. Близкую к этой мысли – впрочем, без отчетливой привязки ее к христианской истории – высказывает у Чехова художник, герой рассказа «Дом с мезонином»: «Как иногда мужики миром починают дорогу, так и все мы, сообщая миром, искали бы правды и смысла жизни, и – я уверен в этом – правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха и даже от самой смерти» [Чехов 1974–1982, IX, 186]. Отметим, что эту мысль чеховский герой высказывает в споре с Лидой Волчаниновой, которая, стремясь к общенародному благу, подчиняет жизнь близких собственной идее – и тем самым разрушает счастье своей сестры. Как в рассказе Чехова, так и в романе Пастернака сталкиваются два типа сознания – творческий и идеологический; при уважительном признании возможной правоты второго авторское сочувствие, безусловно, вызывает первый.

Дар Живаго-диагноста, хотя и в несколько более упрощенном, привычном понимании профессиональной одаренности безоговорочно признают его коллеги – вначале в Москве: «Вот это, говорят, диагност! Только и разговору» [Пастернак 2003–2005, IV, 106], а затем в Юрятине: «Но ведь сами они в один голос кричат: гениальный диагност, гениальный диагност. И правда, я редко ошибаюсь в определении болезни» [Пастернак 2003–2005, IV, 404]. Характерно, что именно дар диагноста и попытка осмыслить его в ходе лекций становится причиной грозящего Живаго в Юрятине ареста: «Но ведь это и есть ненавистная им интуиция, которой якобы я грешу, цельное, разом охватывающее картину познание» [Пастернак 2003–2005, IV, 404].

Соединение писательского начала и диагностического дара Живаго во многом сродни чеховскому. Блестящие способности Чехова-диагноста не раз отмечались его современниками [Эйхенбаум 1969, 363], а сам он признавал, что его писательское зрение в значительной степени было сформировано влиянием медицины: «Занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность, они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как писателя, может понять только тот, кто сам врач...» («Автобиография») [Чехов 1974–1982, XVI, 271]. Избегая прямого названия диагнозов – как медицинских, так и социальных – Чехов тем не



менее точно дает их почувствовать читателю. При этом характер и те или иные черты патологии чеховских героев настолько взаимосвязаны, что установить первичность социальных, психических или физиологических отклонений почти невозможно – все они обусловлены единством человеческой природы. «Гениальность его диагнозов, – писал Б.М. Эйхенбаум о Чехове, – заключалась не только в их точности, яркости и убедительности, но и в том, что он ставил их на основе самых незаметных, маленьких признаков» [Эйхенбаум 1969, 364]. Отметим, что по возвращении в Москву Юрий Андреевич Живаго издает книжки, в которых наряду со стихами и соображениями об истории и религии излагаются его медицинские взгляды, «определения здоровья и нездоровья, мысли о трансформизме и революции, о личности как биологической основе организма» [Пастернак 2003–2005, IV, 472]. Естественное равенство между духовным и телесным уровнями бытия сближает чеховское видение мира с мировоззрением пастернаковского героя. Близки – и в то же время очень просты и их врачебные убеждения. «Желание служить общему благу непременно должно быть потребностью души, условием личного счастья» [Чехов 1974–1982, XVII, 8], – записывает А.П. Чехов. Ему почти вторит Б.Л. Пастернак, объясняя выбор, совершенный его героем: «Но как ни велика была его тяга к искусству и истории, Юра не затруднялся выбором поприща. Он считал, что искусство не годится в призвание в том же самом смысле, как не может быть профессией природная веселость или склонность к меланхолии. Он интересовался физикой, естествознанием и находил, что в практической жизни надо заниматься чем-нибудь общепользным. Вот он и пошел по медицине» [Пастернак 2003–2005, IV, 66]. Конечно, было бы явной натяжкой говорить о последовательной передаче доктору Живаго чеховских взглядов – речь идет именно о сложном и многоаспектном воплощении чеховского начала в романе.

Чеховское присутствие в романе «Доктор Живаго» скорее растворено, нежели локализовано. Оно проявляется на разных уровнях романной организации: в изображении дореволюционного уклада жизни, своеобразной меркой которого оказываются чеховские словесные формулы, в воплощенном Пастернаком многоголосье чеховской России – от московской интеллигентской среды до каторжного тракта, в наделении главного, автобиографического героя чертами чеховского сознания и мышления. Но, вероятно, в наибольшей степени чеховское начало проявилось не в прозе, а в стихах из романа, что, в свою очередь, заслуживает отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берлин И. История свободы. Россия. М., 2001.
2. Борисов В.М. Река, распаханная настежь. К творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 409–429.





3. Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 16. М., 1959.
4. Гладков А.К. Не так давно: Мейерхольд, Пастернак и другие М., 2006.
5. Кушнер А.С. Почему они не любили Чехова? // Звезда. 2002. № 11. С. 190–196.
6. Левин Ю.Д. Заметки к статье Мандельштама о Чехове // Russian Literature. 1977. Vol. 3. P. 174–175.
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. IV. Проза, письма. М.; Л., 1959.
8. Лосев Л.В. Нелюбовь Ахматовой к Чехову // Лосев Л.В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб., 2010. С. 88–101.
9. Немзер А.С. При свете Жуковского. М., 2013.
10. Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайяр // Новый мир, 1992, № 1. 127–189.
11. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М., 2003–2005.
12. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997.
13. Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015.
14. Сухих И.С. Двадцать книг XX века. Эссе. СПб., 2004.
15. Флейшман Л.С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006.
16. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М., 1974–1982.
17. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М., 1997.
18. Чуковская Л.К. Памяти детства. М., 2007.
19. Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 358–370.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kushner A.S. Pochemu oni ne lyubili Chekhova? [Why Didn't They Love Chekhov?]. *Zvezda*, 2002, no. 11, pp. 190–196. (In Russian).
2. Levin Yu.D. Zametki k stat'e Mandel'shtama o Chekhove [Notes to Mandelstam's Article about Chekhov]. *Russian Literature*, 1977, vol. 3, pp. 174–175. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Borisov V.M. Reka, raspakhnutaya nastezh'. K tvorcheskoy istorii romana V. Pasternaka "Doctor Zhivago" [A River Wide Open. To the Creative History of V. Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"]. *Pasternak B. Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow, 1989, pp. 409–429. (In Russian).
4. Eykhenbaum B.M. O Chekhove [About Chekhov]. *Eykhenbaum B.M. O proze* [About Prose]. Leningrad, 1969, pp. 358–370. (In Russian).
5. Losev L.V. Nelyubov' Akhmatovoy k Chekhovu [Akhmatova's Dislike to Chekhov]. *Losev L.V. Solzhenitsyn i Brodskiy kak sosedi* [Solzhenitsyn and Brodsky as Neighbours]. Saint-Petersburg, 2010, pp. 88–101. (In Russian).



## (Monographs)

6. Berlin I. *Istoriya svobody. Rossiya* [History of Freedom. Russia]. Moscow, 2001. (In Russian).
7. Chukovskaya L.K. *Pamyati detstva* [Memories of the Childhood], Moscow, 2007. (In Russian).
8. Chukovskaya L.K. *Zapiski ob Anne Akhmatovoy. 1938–1941* [Notes about Anna Akhmatova. 1938–1941]. Vol. 1. Moscow, 1997. (In Russian).
9. Fleyshman L.S. *Ot Pushkina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poetike i istorii russkoy literatury* [From Pushkin to Pasternak. Collected Works on the Poetics and History of Russian Literature] Moscow, 2006. (In Russian).
10. Gladkov A.K. *Ne tak davno: Meyerhol'd, Pasternak i drugie* [Not So Long Ago: Meyerhold, Pasternak and Others]. Moscow, 2006. (In Russian).
11. Nemzer A.S. *Pri svete Zhukovskogo* [By the Light of Zhukovsky]. Moscow, 2013. (In Russian).
12. Pasternak E.B. *Boris Pasternak. Biografiya* [Boris Pasternak. Biography]. Moscow, 1997. (In Russian).
13. Polivanov K.M. *"Doktor Zhivago" kak istoricheskiy roman* ["Doctor Zhivago" as a Historical Novel]. Tartu, 2015. (In Russian).
14. Sukhikh I.S. *Dvadsat' knig 20 veka. Esse* [Twenty Books of the 20<sup>th</sup> Century. Essays]. Saint Petersburg, 2004. (In Russian).

**Гельфонд Мария Марковна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, доцент Департамента литературы и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской поэзии XIX–XX вв., интерпретация поэтического текста, мемуарная проза.

E-mail: mgelfond@hse.ru

**Мухина Анна Анатольевна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Студентка 3 курса бакалавриата факультета гуманитарных наук. Область научных интересов: поэзия и проза XX в., Б.Л. Пастернак.

E-mail: anyam.97@mail.ru

**Gelfond Mariya M.**, National Research University Higher School of Economics. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Intercultural Communication. Research interests: Russian poetry of the 19–20<sup>th</sup> centuries, interpretation of lyrics, memoirist prose.

E-mail: mgelfond@hse.ru

**Mukhina Anna A.**, National Research University Higher School of Economics. Third-year student, B.A. at the Faculty of the Humanities. Area of scholarly interests: poetry and prose of the 20<sup>th</sup> century, B.L. Pasternak.

E-mail: anyam.97@mail.ru

Е.А. Сафрон (Петрозаводск)  
ORCID ID: 0000-0002-7752-3403

**ОНЕЙРОСФЕРА КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ПОВЕСТЕЙ М. ФРАЯ**  
(на примере сборника «Чужак»)  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00029

**Аннотация.** В статье рассматривается роль онейросферы в поэтике фэнтезийных повестей Макса Фрая из сборника «Чужак». Актуальность работы обусловлена фактом обращения к произведениям массовой литературы, которые ранее не становились объектом глубокого научного анализа. Автор статьи предполагает, что онирические состояния героев указанных повестей необходимо рассматривать как одну из ведущих составляющих сюжетного целого. По мнению современных исследователей, тема сновидения в классической русской литературе всегда была ориентирована на фольклорно-мифологическую составляющую культуры. Анализ повестей цикла «Чужак» показывает, что современные писатели в лице М. Фрая также придерживаются этой традиции. Выясняется, что сны главного героя служат отправной точкой для создания сюжета: Макс сначала видит мир города Ехо во сне, а потом непосредственно переселяется в него. Данный факт воплощает традиционное для фольклора понимание сна как открытия границы между «этим» и «тем» светом. Антиномия *сна* и *бессонницы* в повестях не теряет привычной для читателя коннотации: страдающий от невозможности во время уснуть герой в мире Земли – рядовой неудачник, а в мире Ехо – выдающийся сотрудник Тайного Сыска, видящий особые сны, помогающие ему выполнять свои служебные обязанности. В результате проделанной работы выясняется, что в повестях номинатив *сон* приравнен к номинативам *обучение*, *инициация*, *нападение*, *смерть*, *реальность*. Делается вывод о том, что Макс Фрай следует принципам русской классической литературы и перерабатывает фольклорную традицию изображения сновидений с учетом потребности литературы фэнтези, к которой и относится «Чужак». Материалы исследования значимы как для изучения современной отечественной фэнтези, так и для изучения традиции изображения онейросферы в русской литературе в целом.

**Ключевые слова:** сон; онейросфера; фэнтези; мотив; реальный мир; магия; шаманская инициация; фольклорная традиция.

Е.А. Safron (Petrozavodsk)  
ORCID ID: 0000-0002-7752-3403

**Oneirosphere as an Element of the Poetics of M. Frei's Stories**  
(On the Example of the Collection “The Stranger”)  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00029

**Abstract.** The article studies the role of the oneirosphere (all altered states of consciousness: dreams, hallucinations, visions) in the poetics of Max Frei's fantasy stories from the collection “The Stranger”. The relevance of this research is conditioned by

addressing the works of mass literature, and that has not been so far the object of a profound scientific analysis. The author of the article suggests that the onyric states of the heroes of these stories should be regarded as one of the leading components of the plot integrity. According to modern researchers, the theme of dream in classical Russian literature has always been oriented towards the folklore and mythological components of culture. The analysis of the stories of the cycle “Stranger” shows that such contemporary writers as M. Frei also adhere to this tradition. It is discovered that the onyric motifs determine the principal character of Max Frei's fantasy stories: by immersion into a dream, the protagonist erases the boundaries between the real and the surreal world. It turns out that the hero's dreams become a starting point for creating the plot: Max first sees the world of the city of Eho in a dream, and then immediately moves into it. This fact embodies the traditional folklore understanding of sleep as a way to open the boundary between “this” and “that” world. The antinomy of sleep and insomnia in the stories does not lose its usual connotation: suffering from the inability to fall asleep on time the protagonist is an ordinary loser in the world of the Earth. At the same time in the world of Eho, he is an outstanding employee of the Secret Search who sees special dreams that help him to fulfill his official duties. It turns out that in the stories the nominative *dream* is equated to the nominatives *learning*, *initiation*, *attack*, *death*, *reality*. The article cites a number of examples proving that Max Frei uses the folkloric tradition of depicting dreams, taking into account the needs of fantasy literature, to which “The Stranger” belongs. The findings are essential both for the study of modern domestic fantasy, and for the study of the tradition of depicting the oneirosphere as a whole in Russian literature.

**Key words:** dream; oneirosphere; fantasy; motive; real world; magic; shamanic initiation; folkloric tradition.

«Чужак» Макса Фрая (псевдоним Светланы Юрьевны Мартынчик, изначально работавшей вместе с художником Игорем Викторовичем Степиным, автором концепции мира, в котором живут персонажи) – первый сборник повестей цикла «Лабиринты Ехо», чью популярность среди современных отечественных читателей невозможно переоценить.

При прочтении произведений сборника невозможно не обратить внимание на то, какую важную роль в тексте играет онейросфера. (Некоторые исследователи используют термин «онейрический», ориентируясь на Эразмову традицию произношения греческих слов, тогда как вариант «онирический», используемый, в частности, Н.Г. Шарапенковой, ориентирован на Рейхлиново произношение, где дифтонг *ei* (*эи*) передается звуком *и* [Шарапенкова 2012]). Под термином онейросфера (от греч. *ὄνειρος* – «сон») мы будем подразумевать измененное состояние сознания, противоположное реальности яви [Нагорная 2004, 3], [Панкратова 2015, 57]. Цель работы – посмотреть на онирические состояния в повестях М. Фрая «как на особый элемент структуры художественного произведения, выполняющий определенные функции в составе целого» [Федунина 2013, 13].

Изучением онирических литературных форм занимаются как писатели, так и ученые-филологи. Так, анализируя русскую литературу XIX в.,



писатель А. Ремизов в работе «Огонь вещей. Сны и предсонье» указал на сон как на особый литературный прием, чья универсальность определяет идейное единство произведений А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева с будущими, еще не написанными книгами других авторов [Чепорнюк].

Отдельная глава в монографии «Странный Тургенев» В.Н. Топорова посвящена выделению и описанию снов в произведениях писателя. Со ссылкой на А. Ремизова исследователь говорит о «художественной гипнологии», т.е. о воплощении в тексте онирических переживаний писателя и его персонажей [Топоров 1998, 137–138], однако описанные переживания представлены В.Н. Топоровым исключительно в контексте биографии И.С. Тургенева и не подвергаются глубокому литературоведческому разбору.

К термину «художественная гипнология» обращается и В.В. Савельева в монографии «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей». Она, как и А. Ремизов, считает сон литературным приемом, используемым для создания его максимально правдоподобного портрета [Савельева 2013, 13].

Одно из направлений изучения онейросферы в контексте литературного произведения подразумевает «онтологическое восприятие мифа и сна», «анализ структуры сновидения и структуры мифа не только как поэтической формы, но и структуры сознания» [Савельева 2013, 17]. В соответствии с этим подходом, Н.А. Нагорная выделяет такие функции сновидения, как: философско-эстетическая, художественно-психологическая, сюжетно-композиционная, информативная и т.д. [Нагорная 2004, 3].

В свою очередь, автор статьи будет также рассматривать сон как литературный прием, «служащий для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора» [Дынин 1925, 645].

Как замечает Е.Н. Чепорнюк, описание сновидений в классической русской литературе всегда ориентировалось на фольклорно-мифологическое наследие [Чепорнюк]. Закономерно возникает вопрос: придерживаются ли этой традиции при изображении онейросферы современные писатели в лице М. Фрая?

Согласно научным изысканиям Н.И. Толстого, интерпретация народной сновидческой традиции зиждется на следующих постулатах:

«1. Сон противопоставляется не-сну, яви, обычной жизни.

2. Сон – перевернутая явь <...> повседневно не зримая сторона жизни.

3. Сон равносильен смерти. Как смерть, по народным представлениям, не является концом жизни, а лишь переходом в другое состояние, так и сон есть временный переход в другое состояние, в “параллельную жизнь”.

4. Сон как “тот” свет. Сон – посещение “того” света. Отсюда во сне естественное, как правило, вполне обыденное, общение с людьми, с близ-

кими (обстановка общения, при этом, обычно “как на этом свете”).

5. Сон – это также открытие границы между настоящим и будущим и в то же время между настоящим и прошедшим. Отсюда восприятие сна как предсказания» [Толстой 1993, 95].

По мнению З. Фрейда, «любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, которое может быть в соответствующем месте включено в душевную деятельность бодрствования» [Фрейд 1991, 7]. Если речь идет о героях фэнтези, происходящее с ними в состоянии измененного сознания, будь то сон или видение, становится не «психическим феноменом», а полноценной составляющей художественной реальности.

Автор статьи полагает, что онирические мотивы определяют и фэнтезийный характер произведения М. Фрая (мы относим «Лабиинты Ехо» к фэнтези благодаря наличию оригинального фантастического мира, управляемого законами магии, главному герою, занимающемуся спасением этого мира, жанровой обусловленностью цикла фольклорно-мифологическими мотивами и т.д.). Погружаясь в сон, Макс полностью стирает границы между реальным и ирреальным миром: «За двадцать девять лет своей путаной жизни тот Макс, каким я был тогда, ночной диспетчер редакции умеренной во всех отношениях газеты, привык придавать особое значение своим снам. Доходило до того, что если мои дела во сне шли не так хорошо, как хотелось бы, я был мрачен <...>: сны были так же реальны и значительны, как жизнь... или жизнь так же нереальна и незначительна, как сны. <...> я не видел особой разницы, а потому таскал за собой из снов в явь и обратно все проблемы, ну и радости, конечно» [Фрай 2017, 241–243].

Уникальность способностей главного героя обусловлена свойством видеть сны, которые не просто служат проявлением бессознательного, а транслируют события, имеющие место в реальной жизни: «– Знаешь, Макс, что бы это ни было, но ты не из тех, кому кошмары снятся от расстройства пищеварения. Иногда твои сны – не совсем обычные сны. Если это повторится, лучше бы тебе провести у меня еще денек-другой, пока мы разберемся, что к чему» [Фрай 2017, 119].

В мире планеты Земля сон для главного героя – недостижимое благо, а мучавшая его на протяжении всей жизни бессонница – главная причина неудач:

«Я не мог спать по ночам <...>. Зато прекрасно спал по утрам, в то время суток, когда, собственно, и происходит распределение удачи. <...>

Мои воспоминания детства – это воспоминания <...> о времени, проведенном под одеялом, долгих часах безнадежно испорченных тщетными попытками заснуть. <...> И мучительные пробуждения по утрам, вскоре после того, как наконец удалось заснуть. Разумеется, школу, ради посещения которой мне приходилось так издеваться над собой, я возненавидел. <...>

Со временем <...> моя привычка, препятствующая гармоничному слиянию с обществом, усугублялась. Но к тому моменту, когда я окончательно убедился, что такой неисправимой “сове”, как я, ничего не светит в этом мире, принадлежащем



“жаворонкам”, я встретил своего будущего босса, который искал парня, предпочитающего ночной образ жизни. Так я оказался на максимально возможном расстоянии от дома и получил максимально соответствующую моим способностям и амбициям должность: стал Ночным Лицом Почтеннейшего Начальника Малого Тайного Сыскного войска города Ехо сэра Джужфина Халли» [Фрай 2017, 11].

Факт созерцания Максом мира Ехо в измененном состоянии сознания с последующим полным физическим перемещением в него воплощает традиционное для фольклора понимание сна как открытия границы между «этим» и «тем» светом [Толстой 1993, 91]: «Люди болтают, что сэр Почтеннейший Начальник нашел вас на том свете, это так?» [Фрай 2017, 361].

Мир сновидений сначала служит сэру Максиму утешением, а потом становится единственно возможной, улучшенной моделью реальности, в которой низкий статус героя, занимаемый им ранее в мире планеты Земля, меняется на противоположный. Таким образом, сны Макса – это, в некотором смысле, источник создания художественного мира яви, внутри которого живут все герои «Чужака».

Вместе с тем, творческий характер сна отнюдь не всегда носит положительный характер: именно нахождение в состоянии сна делает героев повестей реально уязвимыми для сил зла, т.е. мы можем говорить в данном случае не просто о сне-кошмаре, а о корреляции *сон = нападение*: «Малеш Пату утверждает, что ему хотят выдать глаза, сэр Алараек Васс жаловался, что его “трогали за сердце”, третий случай довольно забавный, – Ханед смущенно улыбнулся, – парень клянется, что ему пытались заклеить задний проход, и если это удастся, он никогда больше не сможет справиться нужду... – Все трое постепенно утрачивают Искру! <...> Я присвистнул: “утратить Искру” – значит внезапно потерять жизненную силу, ослабеть настолько, что смерть приходит, как сон после тяжелого дня <...> Эта загадочная болезнь – самая большая неприятность, в которую может попасть человек, родившийся в этом Мире» [Фрай 2017, 56].

В отдельных случаях негативные состояния спящих героев достигают своего максимума, в результате чего в тексте реализуется мифологема *сон есть смерть*. Так, в повести «Король Банджи» ресторатор Итуло кормит некоторых посетителей своего заведения особой магической пищей, вследствие чего они засыпают и сами постепенно превращаются в паштет: «Я оглянулся. В этой клетке тоже лежал человек <...> Это был кусок мяса, все еще не утративший очертания человеческой фигуры. Кусок ароматного мягкого мяса» [Фрай 2017, 348].

Измененное состояние сознания, грозящее смертью, описывается и в повести «Путешествие в Кеттари» в эпизодах, связанных с образом восставшего из могилы Магистра Кобы Аццаха. Неудачная попытка ожившего покойника наслать смертоносный сон на сэра Макса («Колдовство мертвого Магистра действовало, как примитивный наркоз» [Фрай 2017, 610]) выполняет в тексте двойную функцию: с одной стороны, служит двигателем сюжета, с другой стороны, подчеркивает чуждость самого



Макса миру Ехо: «Коба Аццах попытался к окну.

– Ты мертвый? – спросил он с таким интересом, словно на свете не было ничего важнее, чем информация о состоянии моего организма. В этом городе живые не могут спорить с мертвыми, значит, ты мертвый» [Фрай 2017, 610].

Усиливающаяся влюбленность сэра Макса в леди Меламори сначала заставляет ее являться к нему в виде некоего суккуба («Мой сладкий сон снова был со мной. Меламори появилась в оконном проеме» [Фрай 2017, 425]), а потом становится причиной невольной телепортации последней в спальню героя, т.е. сон становится ключом к материализации мечты:

«– Это хуже, чем свинство, Макс! – взвизгнула живая и настоящая леди Меламори. <...>

– Я ничего такого специального не делал. Просто ты мне снилась» [Фрай 2017, 425–426].

Сон – лучшее лекарство от душевного потрясения: «Я бы на вашем месте отправился сейчас к какой-нибудь подруге... или, на худой конец, к кому-то из родственников. Поднимите их с постели, расскажете о своем несчастье. Они будут поить вас всякими зельями, в конце концов, вы устанете от их глупых утешений и заснете. Все это будет ужасно, но... В общем, есть такой способ не сойти с ума» [Фрай 2017, 317].

В повести «Путешествие в Кеттари» имеет место корреляция *сон = созидание*: сэр Макс сначала видит во сне город с канатной дорогой и расположенный рядом парк, а потом сам их создает внутри художественной реальности мира Ехо: «Ты не дурак стряпать Миры, парень! Хотелось бы мне проделывать это с такой же легкостью. Правда, ты не слишком соображал, что творил, поэтому лишился львиной доли удовольствия <...> Раньше Кеттари окружала пустота, а теперь по соседству с нами вырос чудесный город. <...> Да еще и роскошный парк в придачу. Ты гений, парень» [Фрай 2017, 582–583].

Номинатив *сон* приравнен М. Фраем к номинативу *обучение*: «Вы что, научили меня варить камру, пока я спал? – До меня начало доходить» [Фрай 2017, 366].

В художественном мире «Чужака» номинатив *сон* также оказывается идентичным и номинативу *инициация*: друзья и коллеги сэра Макса обучают его во сне новым магическим умениям, т.е. герой в некотором смысле уподобляется шаману, который во сне / трансе встречается с представителями потустороннего мира. Отметим, что «сонная» шаманская инициация представлена двумя типами: *революционная* и *эволюционная*. Революционную инициацию проходит Шурф Лонли-Локли, а эволюционную – сам Макс. Далее проиллюстрируем данный постулат.

1. Как мы уже говорили ранее, прежде чем попасть в мир Ехо, Макс видит его во сне. Эти сновидения, согласно М. Элиаде, соответствуют первому этапу на пути обретения шаманского статуса – «экстатическому наставлению» [Элиаде 2000, 14]. По прошествии нескольких лет будущий начальник сэра Макса переносит его в мир Ехо, т.е. наступает второй



этап – «традиционный» [Элиаде 2000, 14], когда старый шаман или представитель мира духов (а сэр Джуффин Халли является и тем, и другим одновременно) дает иницилируемому ряд наставлений (обучение шаманским техникам, пересказ мифов, раскрытие имен духов и т.п.).

Мы обозначили описанный тип инициации как *эволюционный*, т.к. сэр Макс, получающий во сне новые магические умения и навыки, обретает их «естественным» образом, не испытывая никакого дискомфорта, т.е. при пробуждении он может даже не осознавать изменения, а о произошедшем с ним ему сообщают коллеги.

2. Магический сон насыщается на другого персонажа «Чужака», Шурфа Лонли-Локли, за совершенные им преступления: он был послушником магического Ордена Дырявой Чаши, но захотел стать самым могущественным колдуном: «Поэтому однажды выпил воду из всех аквариумов, за которыми должен бы присматривать <...> Неосторожный молодой человек обрел огромную силу. <...> Вот только он был не в состоянии с ней справиться <...> Моя память пока не способна восстановить большую часть того, что этот глупый юноша делал после того, как спешно покинул резиденцию своего Ордена. Но в городе меня прозвали Безумным Рыбником» [Фрай 2017, 520–521].

Новое прозвище героя, подчеркивающее его неспособность здраво оценивать происходящее, указывает на «кризис, временное нарушение психического равновесия будущего шамана» [Элиаде 2000, 2].

Далее герой убивает двух магов и отрывает им руки. Мертвецы начинают его преследовать. Ему грозит сон-наказание, приравненный к небытию, несуществованию, поэтому герой пытается полностью *отказаться от сна*: «Безумного Рыбника остановили два мертвеца, хозяева присвоенных мною рук. В первую же ночь они пришли в мой сон. <...> Они собрались поместить меня где-то между жизнью и смертью, в область бесконечного мучительного умирания. <...> Тогда я решил бодрствовать столько, сколько смогу, а потом убить себя, чтобы ускользнуть от мести мертвых Магистров. Мне удалось прожить без сна около двух лет» [Фрай 2017, 522].

Далее героя ждет сон-избавление, который уподобляется *временному* умиранию, т.е. иницилируемый шаман должен покинуть мир живых, чтобы вернуться в него в новом качестве:

«Вместо того чтобы убивать, сэр Джуффин меня усыпил. <...> Джуффин швырнул меня в объятия мертвецов, истосковавшихся по мести. А потом была целая вечность слабости и боли <...> [Джуффин] вытащил меня из этого кошмара. Разбудил, привел в чувство и объяснил, что у меня есть только один выход <...>.

Эти двое [мертвецы] искали Безумного Рыбника. Мне нужно было стать кем-то другим. <...>

Поэтому сэр Джуффин поместил меня в некоторое удивительное место, <...> показал несколько дыхательных упражнений <...>. Помню, что в том странном месте я не мог заниматься ничем, кроме этих упражнений. <...> Я и сам не заме-



тил, как умер Безумный Рыбник. <...> А потом пришел тот, кто известен тебе под именем Шурфа Лонли-Локли. У меня нет никаких претензий к своей новой личности. Она не мешает сосредоточиться на действительно важных вещах» [Фрай 2017, 523–524].

Очевидно, что в случае с персонажем Лонли-Локли «сон указывает на нравственный потенциал личности, реальность же есть искажение нравственной сути героя. Сон, таким образом, в данной ситуации можно рассматривать как возвращение к нравственному состоянию человека» [Чепорнюк].

Как мы уже успели заметить, специфической чертой повестей М. Фрая является расширение семантики номинатива *сон*; согласно авторской концепции, это не только отдых, но и время для работы: обмена информации между коллегами, обучения новым приемам магии и проч. Таким образом, очевидно, что в анализируемом сборнике наблюдается не прямое воспроизведение, а новое переосмысление онирической традиции фольклора. Это обусловлено фэнтезийной ориентированностью повестей.

Вместе с тем, несмотря на максимально правдоподобно выстроенную фэнтезийную реальность, жизнь Макса в мире Ехо продолжает отчасти напоминать ирреальное сновидение: жители Ехо приветствуют друг друга, как будто постоянно находятся в состоянии сна («Вижу тебя, как наяву!» [Фрай 2017, 24]), герой почти не рефлексировал по поводу покинутой им реальности планеты Земля, не вспоминает ни своих близких, ни произошедших с ним ранее событий, не называет свою фамилию, ссылаясь на то, что у него ее вообще нет; более того, даже сам неосознанно создает новые миры, ранее увиденные им во сне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дынник М. Сон, как литературный прием // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925. Стб. 641–649.
2. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. М., 2004.
3. Панкратова М.Н. Проблема взаимодействия онирической мотивы и постмодернистского логоцентризма // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 8. С. 56–58.
4. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы, 2013.
5. Толстой Н.И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993. С. 80–93.
6. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
7. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013.
8. Фрай М. Чужак. М., 2017.



9. Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван, 1991.
10. Чепорнюк Е.Н. Сны и видения как формы субъективного времени в романах В.М. Шукшина. URL.: <http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formi-subektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html> (дата обращения 27.08.2017).
11. Шарапенкова Н.Г. Роман «Москва» Андрея Белого: от Хаоса к Космосу. СПб., 2012.
12. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. М., 2000.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Pankratova M.N. Problema vzaimodeystviya oniricheskoy motifemy i postmodernistskogo logotsentrizma [The Problem of the Interaction Between the Onyric Motifeme and Postmodern Logocentrism]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki*, 2015. no. 8, pp. 56–58. (In Russian).

##### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Dynnuk M. Son, kak literaturnyy priem [Dream as the Literary Device]. *Literaturnaya entsiklopediya: slovar' literaturnykh terminov* [The Literary Encyclopedia: The Dictionary of Literary Terms]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow; Leningrad, 1925. Column 641–649.

3. Tolstoy N.I. Slavyanskije narodnye tolkovaniya snov i ikh mifologicheskaya osnova [The Slavic Folk Interpretations of Dreams and Their Mythological Basis]. *Son – semioticheskoe okno. Snovidenie i sobytie. Snovidenie i iskusstvo. Snovidenie i tekst. XXVI-e Vipperovskie chteniya* [Dream As a Semiotic Window. A Dream and an Event. Dream and Art. Dream and Text. The XXVI Vipper's Readings]. Moscow, 199, pp. 80–93. (In Russian).

##### (Monographs)

4. Eliade M. *Shamanizm: arkhaischeskie tekhniki ekstaza* [Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy]. Moscow, 2000. (Translated from English to Russian).

5. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti 20 veka v kontekste traditsii)* [The Poetics of Dream (Russian Novel of the First Third of the 20th Century in the Context of Tradition)]. Moscow, 2013. (In Russian).

6. Freud S. *Tolkovanie snovideniy* [Interpretation of Dreams]. Erevan, 1991. (Translated from German to Russian).

7. Nagornaya N.A. *Oneyrosfera v russkoy proze 20 veka. Modernizm, postmodernizm* [Onyrosphere in the Russian Prose of the Twentieth Century. Modernism, Postmodernism]. Moscow, 2004. (In Russian).

8. Savel'eva V.V. *Khudozhestvennaya gipnologiya i oneyropoetika russkikh pisateley* [The Art Hypnology and Onyropoetics of Russian Writers]. Almaty, 2013. (In Russian).

9. Sharapenkova N.G. *Roman "Moskva" Andrey Belogo: ot Khaosa k Kosmosu*



[The Novel "Moscow" by Andrei Bely: from the Chaos to the Outer Space]. Saint-Petersburg, 2012. (In Russian).

10. Toporov V.N. *Strannyy Turgenev (Chetyre glavy)* [The Strange Turgenev (Four Chapters)]. Moscow, 1998. (In Russian).

##### (Electronic Resources)

11. Chepornyuk E.N. *Sny i videniya kak formy sub'ektivnogo vremeni v romanakh V.M. Shukshina* [Dreams and Visions as Forms of Subjective Time in the Novels by V.M. Shukshin]. Available at: <http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formi-subektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html> (accessed 27.08.2017). (In Russian).

**Сафрон Елена Александровна**, Петрозаводский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии и скандинавистики Института филологии. Область научных интересов: скандинавский и славянский фольклор, мифология, фэнтези.

E-mail: 00inane@gmail.com

**Safron Elena A.**, Petrozavodsk State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Germanic Philology and Scandinavian Studies, Institute of Philology. Research interests: Scandinavian and Slavic folklore, mythology, fantasy.

E-mail: 00inane@gmail.com

Е.А. Смышляев (Челябинск)  
ORCID ID: 0000-0002-4848-4986

**МИФОЛОГИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА ЧЕЛЯБИНСКА  
В ПОЭЗИИ В.О. КАЛЬПИДИ**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00030

**Аннотация.** В современных литературоведческих исследованиях проблемным полем является изучение локального текста регионов. Ключевым элементом конструирования локального текста, как отмечают такие ученые, как В.В. Абашев, В.Н. Топоров, служит мифологизация пространства в художественных текстах. Челябинск является пространством, которое активно мифологизируется в поэзии современных авторов (например, в поэзии А. Самойлова, Я. Грантса и др.). Поэты стремятся «обжить» локус Челябинска с помощью мифа, сделать городское пространство семантически значимым и, тем самым, осмыслить свое существование в Челябинске через его сакрализацию. Формирование геопоэтики и мифопоэтики челябинского локуса во многом связано с культуртрегерской и поэтической деятельностью В.О. Кальпиди – автора и идеолога такого мифотворческого проекта как Уральское поэтическое движение. В данной статье представлен анализ стихотворений известного уральского поэта В.О. Кальпиди. В поэзии автора выявляются основные принципы и приемы мифологизации пространства Челябинска: травестирирование классических форм и сюжетов мифа; конструирование новой реальности из мифологем и архетипов. Мифологизируя пространство Челябинска, поэт обращается к традиционным мифологическим сюжетам, образам и мотивам (миф о Полифеме, Мнемозине, Одиссее; языческие-славянские мифологемы), выстраивает личную авторскую неомифологию (травестирированный образ ангела, вампира; антропоморфизация Челябинска; обыгрывания ритуальной символики в космогоническом мифе о Челябинске). В ходе анализа выявляется, что ведущую роль в творчестве В.О. Кальпиди выполняет актуализация фигуры автора. Поэт, как мифологический культурный герой-демиург, организует и озвучивает окружающее его пространство. Конструируя неомифологию Челябинска, В. Кальпиди пытается открыть его как самоценную поэтическую реальность и дать городу голос.

**Ключевые слова:** мифологизация; мифологема; архетип; культурный герой; неомифология; городской текст; семиотика пространства; уральская поэзия.

Е.А. Smyshlyayev (Chelyabinsk)  
ORCID ID: 0000-0002-4848-4986

**Mythologization of Chelyabinsk's Space in the Poetry of V.O. Kalpidi**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00030

**Abstract.** The problematic field in contemporary literary studies is the study of the local text of regions. A key element in the structure of a local text is the mythologization of space in literary texts, as noted by such scientists like V. Abashev and V. Toporov.

Chelyabinsk is a place that is actively mythologized in the poetry of contemporary authors (for example, in the poetry of A. Samoilov, J. Grants). Poets seek to “settle” the locus of Chelyabinsk through the myth, to make the urban space semantically meaningful, to comprehend their existence in Chelyabinsk through its sacralization. The formation of geo-poetics and mythopoetics of the Chelyabinsk locus is connected with organizational activity and poetry of V. Kalpidi, who is the author and ideologist of such a myth-making project as the Ural poetic movement. The article presents an analysis of the poems of the famous Ural poet V.O. Kalpidi. The main principles and techniques of mythologizing the Chelyabinsk space are identified in the author's poems: remake classical forms and myths; creating a new reality from mythologies and archetypes. The poet uses for mythologization of space both traditional mythological subjects, images and motifs (the myth of Polyphemus, Mnemosyne, Odyssey, pagan Slavonic mythologies), and personal authorial neomifology (transformed images of an angel and vampire, playing out ritual symbols in cosmogony myths about Chelyabinsk). Actualization of the author's figure is the most important in the artistic model of V.O. Kalpidi. The poet organizes the surrounding space like a mythological cultural hero. By constructing the neo-mythology of Chelyabinsk, V.O. Kalpidi tries to open Chelyabinsk as a valuable poetic reality.

**Key words:** mythologization; mythology; archetype; cultural hero; neomythology; urban text; semiotics of space; Ural's poetry.

Мифологизация городского пространства является характерной особенностью поэзии челябинских авторов. Поэты стремятся сделать пространство Челябинска семантически значимым и оправдать свое существование в данном локусе через его сакрализацию. Поэзия В.О. Кальпиди (главного мифотворца и идеолога такого феномена, как «Уральское поэтическое движение») как нельзя лучше подходит для выявления приемов и принципов мифологизации Челябинска, поскольку ключевой темой в стихотворениях данного автора является тема города, рефлексия над жизнью в столице Южного Урала.

В советский период Челябинск был лишь частью большой страны, одним из множества *городов-заводов*, рабочих городов, «опорного края державы – Урала». Историко-культурная ситуация конца 80-х – начала 90-х гг. (распад СССР, ослабление моноцентризма страны и литературы) стала катализатором развития региональной идентичности. Москва перестает рассматриваться как авторитетный центр, происходит переосмысление значимости региональных центров. В этой ситуации пробуждаются древние представления о сакральной значимости города, о городе как целостном микрокосме.

В этот период из «подполья» выходят уральские поэты: В. Кальпиди (Пермь–Челябинск), А. Гашек (Челябинск), В. Дрожащих (Пермь) и др., и открыто декларируют свою провинциальную позицию как в поэтическом творчестве, так и в культуртрегерской деятельности: «Москва для провинциала – это формула бегства. Нельзя бежать вперед. Невозможно. Бежать при любом географическом раскладе можно только назад. <...>



Убегая с того места, где ты родился, можно изменить только автобиографию. А вот твердая почва судьбы в этот момент исчезает из-под твоих ног <...> Создание провинциальной литературной схемы не есть конкуренция с Москвой... Но провинциальная литературная схема – это жест свободы» [Кальпиди 2000, 167]. По мнению таких исследователей уральской литературы, как В.В. Абашев, М.П. Абашева, А.А. Сидякина, именно фигура В.О. Кальпиди стала ключевой в изменениях культурного ландшафта региона. Стремление В. Кальпиди к обустройству родного места, как отмечает А.А. Сидякина, стало «целеустремленным вектором “героической” модели поведения» [Сидякина 2004, 34]. Этот вектор проявляет в контексте жизни и поэзии Кальпиди.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу поэтического творчества В.О. Кальпиди и выявлению способов и приемов мифологизации пространства Челябинска, дадим определения ключевым терминам, используемым в данной статье.

Под *мифом*, вслед за Е.М. Мелетинским, мы понимаем «средство концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом» [Мелетинский 2000 а, 25]. Терминологические дефиниции «мифологизация», «мифологема», «мифопоэтика», «неомифологизм» и т.д. у разных исследователей имеют разное смысловое наполнение, но сводятся к общей сути – наличию множества форм проявления мифа в художественной литературе. В исследованиях таких ученых, как В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, Е. Фарыно, А.Ф. Лосев, под *мифологизацией* понимается включение в художественный текст мифологических элементов (героев, мотивов, мифологем, использование мифологических композиций и хронотопа). В.Н. Топоров в своем исследовании «Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического» рассматривает мифологизацию как «создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности» [Топоров 1995, 5]. В современном литературоведении под *мифологемой* имеется в виду устойчивая мифологическая тема, мотив или образ, заимствованный из мифологии. Мифологема может быть традиционной или созданной в результате мифотворчества, появившейся при формировании неомифа. Термин *неомифологизм* вводится Е.М. Мелетинским для идентификации ремифологизации культуры и литературы, продолжающейся в XX в. Е.М. Мелетинский указал на «сознательное совершенно неформальное, нетрадиционное использование мифа (не формы, а его духа), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества» [Мелетинский 2000 б, 215], таким образом неомифологизм предстает как трансформация, метаморфоза, разыгрывание классического мифа в новом месте и времени.

Кальпиди Виталий Олегович – поэт, культуртрегер, издатель. Родился в 1957 г. в Челябинске. Жил в Перми, Свердловске, с 1990 г. снова в Челябинске. В. Кальпиди – лауреат множества литературных премий, автор 11 книг стихотворений. Автор и главный редактор многотомного проекта «Антология современной уральской поэзии», проекта «Энциклопедия.

Уральская поэтическая школа», составитель, издатель и оформитель более 40 книг современной уральской литературы.

Мифологичность поэтического творчества В.О. Кальпиди – сознательная авторская модель творческого поведения, которую он открыто декларирует и развивает в каждой своей книге: «Миф – это сверхреальность. Стихи – сверхречь. Поэзия – выражение мифа стихами, т.е. сверхреальности сверхречью» [Кальпиди 1995, 11].

Виталий Кальпиди в каждой предстает в качестве харизматического автора-героя, «осознавшего свою призванность, принявшего вызов и разыгрывающего драму судьбы на апокалиптически подсвеченных площадках уральских городов: “косоносой Перми”, “протокольного Свердловска” и “города Ч.”» [Абашев 2000, 358]. Биография поэта, таким образом, сюжетизируется и, как отметил в своей книге «Пермь как текст» современный исследователь уральской литературы В.В. Абашев, «развертывается в квазироманный сюжет» [Абашев 2000, 358], который объединяет все творчество поэта. Таким образом, авторское «Я» сливается в стихотворениях В.О. Кальпиди с фигурой лирического героя.

В своих ранних поэтических работах, относящихся еще к «Пермскому циклу» (условное обозначение нескольких десятков стихотворений В.О. Кальпиди 1982–1993 гг.), В. Кальпиди намечает основные принципы и приемы мифологизации пространства, которые становятся доминирующими и разрабатываются в дальнейшем: травестирование классических форм и сюжетов мифа («Город стоит за спиной деревянной коня, / в прожекторах на кифаре Гомерище воет» [Кальпиди 1990, 113]) и конструирование новой реальности из семантических первоэлементов мифологического языка («Словно взломанный череп коня, Пермь лежала, и профиль Олега / (здравствуй тезка отца) запечатал окно караулки» [Кальпиди 1990, 348]).

Несмотря на то, что в книгах стихов, относящихся к «Пермскому циклу», Пермь является доминантной темой и объектом мифологизации, образ Челябинска периодически встраивается в контекст житнетворчества как ностальгический город детства, «потерянный рай», своеобразная Итака, которую был вынужден покинуть лирический герой – автор:

Уверен, что детство в Челябине мое не исчезло, а просто свернулось под взглядом изнанки бинокля:

Вот оно лилипутствует, обжимая мой нынешний письменный стол [Кальпиди 1990, 351].

Двойною слезой занавешен от певчего У’лисс  
он вспомнил Итаку. Итак, завершается миф <...>  
<...> в Челябине хранит мультяганов с «Арго».

Пусть бурным вином наполняются рыжие кубки –  
за круглое небо! – которое выше всего [Кальпиди 1990, 67].





В своей седьмой книге стихотворений «Запахи стыда», написанной в 1999 г., В. Кальпиди активно обращается к мифологизации челябинского пространства. Неомифологизм становится главным инструментом упорядочивания художественного пространства книги и проявляется в творческом заимствовании древних мифологических мотивов, сюжетов и образов, а также в сознательном вскрытии заимствования:

<...> слепой фрагмент, что за уши слегка  
притянут мной из мифа Полифема [Кальпиди 2015, 110].

<...> то струны, а то пространства странной тетки Мнемозины,  
без которой страх – не танец, а березовая боль... –  
сам-то я не понимаю что сие обозначает <...> [Кальпиди 2015, 114].

Персонификация фигуры автора в тексте выстраивает доверительные отношения автор-читатель, необходимые для создания убедительной мифологической системы. Автокомментарий и исповедальность автора апеллируют к эмоциональной составляющей мышления читателя, к его бессознательному, которое активно усваивает мифическую матрицу текста, поскольку, является хранилищем архетипических структур.

В поэме «Вампиры позорной Челябы» из книги «Запахи стыда» актуализация фигуры автора играет ведущую роль. Фигура автора-нарратора встраивается в ткань повествования. Автор, одновременно обыгрывая роль культурного героя, создателя мифологического пространства текста, является также активным участником событий, происходящих внутри этого мира:

Замечу в скобках, но зато  
я сами скобки не замечу:  
вампиры в розовых пальто  
там появляются под вечер. <...>

Я знаю кое-что про них:  
что одному уже – за тридцать,  
во-первых. Знаю, во-вторых,  
что их блистающие лица  
не будут, в-третьих, нам нужны  
для розыска убийц и гадов,  
поскольку кровь людей страны  
они не пить, а сплюнуть рады в  
любое время... На краю  
Челябы, в 23.15,  
они стоят, и я стою <...> [Кальпиди 2015, 116].

Автор, становясь героем своих произведений, выступает в качестве



фиксатора собственного творческого акта. Он словно наблюдает за самим собой в процессе творения. Подобный прием эксплицирован как некий творческий ритуал, в результате которого расширяется точка зрения автора, вмещающая в себя все большие контексты. Он будто впадает в транс, в котором ему открывается истинная суть вещей:

Вот бы зрение утроить,  
чтобы тайну раскусить,  
что из камня глупо строить,  
если камень можно пить [Кальпиди 2015, 139]

<...> не перчить сухой люцерной  
(или даже поперчить),  
а добавить в память нашу  
и немного подогреть,  
из нее совсем не страшно  
испарится слово «смерть» <...> [Кальпиди 2015, 137].

Ритуально-церемониальный комплекс является важнейшим элементом формирования мифологической системы и связан с мистико-экстатическими практиками. Большое значение в ритуально-церемониальном комплексе, по мнению известного культуролога Мирчи Элиаде, имеют сакральное место и время проведения ритуала. Так, в поэтическом тексте описывается ритуал, который проводят «вампиры» с целью защиты города («вампиры собственной слюной / нас занавесили от блуда»). Ритуал этот проводится в сакральном месте («на краю Челябы») в точное время (23:15):

<...> На краю  
Челябы, в 23.15,  
они стоят <...>  
<...> в сатурново кольцо  
вращающейся крови каждый  
из них сует свое лицо,  
используя ночную жажду  
для расщепленья, т.е. кровь  
становится сухой <...>  
<...> В 00 часов, похожих на  
сортир для вечности, на город  
уже наброшена слюна <...> [Кальпиди 2015, 118].

Авторский образ вампира являет собой аллюзию на образ поэта – героя, трансформирующего реальность посредством языка. Вампиры выступают в качестве сил, упорядочивающих хаос пространства «Челябы» через *космогонический ритуал* «вскапывания» Челябинску, как некоему добытийственному хтоническому существу, земляной глотки. Космого-



ничность ритуала заключается в попытке придать пространству голос, вложить в пространство дар речи, т.е. из немого добытийственного хаоса сконструировать упорядоченный словом космос:

И я увидел, как Гавил  
копает яму, сняв пилотку,  
как роет из последних сил  
Челябе земляную глотку,  
как появляются на свет,  
допустим, глиняные гланды... [Кальпиди 2015, 118].

В. Кальпиди, осмысляя посредством мифа окружающую действительность, пытается открыть Челябинск как самоценную поэтическую реальность и выработать для него новый модус поэтического языка, дать голос городу – «вырыть глотку», как это было проделано им с пространством Перми: «Он (Кальпиди – прим. ред.) принял и открыл Пермь как состояние маргинальной речи. В современной русской поэзии нет аналогов такого широкого принятия в поэзию маргинального языка городской улицы, какое рискованно продемонстрировал Кальпиди» [Абашев 2000, 280].

Челябинск в поэзии В.О. Кальпиди персонифицируется, предстает как гермафродитный добытийственный персонаж, существо из мира хаоса:

Челябинск с сиськами Челябины –  
себя поглОтит – поглотИт  
изнанкой самопальной ямы,  
не потому что он/она –  
Она и Он... [Кальпиди 2015, 137].

Обыгрывание и травестирование гендерных различий мужского и женского часто встречается в текстах В. Кальпиди о Челябинске. Так, в тексте «Шамаханское время, что не означает...» челябинские женщины наделяются брутальными чертами, свойственными скорее мужскому полу:

Уцелевшие женщины в мире уральских людей  
различимы, поскольку у них к завершению дня  
из небритых подмышек соленый свистит соловей,  
то есть свист соловья [Кальпиди 2015, 161].

В образах женского тела у В. Кальпиди зачастую отражается гротескная эстетика безобразного. Женские тела чаще всего ассоциативно связаны только с плотским желанием, изображаются как вульгарные, уродливые, несуразные, обреченные на старение и увядание:

Женщина лежит и любит,  
лижет, трогает, лежит;



то инъекцией остудит  
тривиальный вагинит,  
то шутя к сопрано меццо  
присобачит, то цветы  
мне сажает прямо в сердце,  
видимо, для красоты [Кальпиди 2015, 98].

Через подобную гротескную образность В. Кальпиди обращается к карнавальной культуре как «ритуальной части мифа» (по М.М. Бахтину).

В челябинских текстах В. Кальпиди распространены ругательства, «срамословия божества» (М.М. Бахтин), а также разного рода непристойности, «т.е. часть лексикона, запрещенного официальными нормами» [Бахтин 1965, 9], что свойственно карнавальной культуре:

Челябинск население мацает,  
как впукловыпуклое тесто [Кальпиди 2015, 160]

<...> случайной юности, покуда  
их факелы, как факела,  
шипят от собственного зуда [Кальпиди 2015, 135].

Такие исследователи, как М.М. Бахтин, Е.М. Мелетинский, О.Д. Буренина, указывают на то, что миф обращается к приемам народной культуры, фольклора, гротеску и поэтике абсурда и служит в современной литературе для описания сознания личности. По мнению исследователя поэтики и мифологии абсурда О.Л. Чернорицкой, миф и карнавал отражают состояние сознания, которое является «нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью» [Чернорицкая]. Таким образом, опираясь на народную смеховую культуру и карнавальную эстетику В.О. Кальпиди трансформирует объективную реальность, превращая ее в фантазмагоричный неомиф, в котором сложное мироустройство сводится к простым гротескным формам, представленным в контрастном освещении.

Через карнавализацию и гротескную образность В. Кальпиди маркирует челябинское пространство как абсурдное, находящееся в эстетическом и бытийственном кризисе. На всех этапах исторического развития карнавальная культура была связана с кризисными вехами в жизни человека (смерть и рождение, смены и обновления). Как отмечает О.Д. Буренина в своем исследовании «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX в.», карнавал имеет сходство с абсурдом, который также появляется в переломных ситуациях «как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру, эстетической, или кризиса определенных иллюзий, например, эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями»



[Буренина 2005, 34].

Пространство Челябинска в поэтических текстах В. Кальпиди изображается как хаотичное, неструктурированное. Именно пространство хаоса, пустое и враждебное, позволяет автору проявить максимальные возможности своей модели творческого поведения. Как отмечает сам В.О. Кальпиди в одном из своих интервью: «<...> именно здесь, где энергетика находится “ниже уровня моря”, только и стоит что-нибудь строить. Во всех других местах мы вынуждены будем только перестраивать, путаясь в чужих удачах и неудачах» [цит. по: Абашев 2000, 356]. Исходя из понимания пространства Челябинска как пространства с «отрицательной энергетикой», В.О. Кальпиди актуализирует в поэтических текстах inferнальные, эсхатологические и хтонические мотивы и сюжеты, архетипы и мифологемы.

На протяжении всего творческого пути в поэзии В.О. Кальпиди происходит трансформация мифологемы «культурный герой». Один за другим сменяются автобиографические мифы (Гамлет, Одиссей, Орфей). После утверждением себя в качестве демиурга культурного пространства Перми и попытками развития той же модели взаимодействия с пространством по отношению к Челябинску, на первый план выходит новый автобиографический миф – В. Кальпиди как культурный герой, демиург. Подобно мифологическому культурному герою В. Кальпиди становится персонажем уральской литературы: «“Гений К” в прозе Н. Горлановой, персонаж стихов Дмитрия Долматова и Антона Колябина <...> биографическим мифом становится сам Кальпиди» [Абашев 2000, 340], – очень точно отмечает В.В. Абашев.

В.О. Кальпиди через автобиографический миф взаимодействует с мифом локальным: старается открыть место во всех его онтологических возможностях, или даже организует и озвучивает окружающее пространство. Точно демиург, В. Кальпиди пытается создать с помощью авторской неомифологии, культурное пространство в добытийственном, хаотичном и немом (в его понимании) мире – Челябинске.

Продуцирование челябинского мифа – часть более масштабного мифотворческого проекта В.О. Кальпиди – «Уральского поэтического движения» (УПД). Феномен УПД акцентирует внимание на геопозитике и мифопозитике, формирует парадигму пространственного представления челябинских поэтов. Принципы мифологизации городского пространства В.О. Кальпиди активно усваиваются местными поэтами. Так, А. Самойловым в 2015 г. был создан интерактивный литературный проект «Маршрут 91». Формальной основой для книги послужил маршрут челябинского такси № 91. Читателю предлагается проследовать путем, которым поэт добирался из дома в Ленинском районе на Северо-Запад, где он работает, и обратно. Гипертекстовая структура проекта «Маршрут 91» за счет сложного нелинейного построения, направление пути в котором постоянно изменяется, создает у читателя ощущение блуждания по мифическому лабиринту. Характерной чертой известного челябинского поэта Яниса Грантса, сближающей его с мифопозитикой В. Кальпиди, является изображение Че-

лябинска как сакрального центра жизни. Таким образом, сгенерированный В. Кальпиди широкомасштабный миф современной уральской поэзии прочно входит в творчество современных поэтов Челябинска.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь, 2000.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
3. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX в. СПб., 2005.
4. Кальпиди В.О. Избранное = Izbrannoe: стихи. Челябинск, 2015.
5. Кальпиди В.О. Мерцание: стихи с автокомментариями. Пермь, 1995.
6. Кальпиди В.О. Пласты. Свердловск, 1990.
7. Кальпиди В.О. Провинция как феномен культурного сепаратизма (лирическая реплика) // Уральская новь. 2000. № 6. С. 166–175.
8. (а) Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2000.
9. (б) Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
10. Сидякина А.А. Маргиналы. Уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы. Челябинск, 2004.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995.
12. Черноричка О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии. URL: [http://samlib.ru/c/chernorickaja\\_o\\_l/abs.shtml](http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml) (дата обращения 8.04.16).

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kal'pidi V.O. Provintsiya kak fenomen kul'turnogo separatizma (liricheskaya replika) [The Province as a Phenomenon of Cultural Separatism (Lyrical Replica)]. *Ural'skaya nov'*, 2000, no. 6, pp. 166–175. (In Russian).

### (Monographs)

2. Abashev V.V. *Perm' kak tekst* [Perm as a Text]. Perm, 2000. (In Russian).
3. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Creative Activity of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1965. (In Russian).
4. Burenina O.D. *Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny 20 v.* [Symbolist Absurdity and Its Traditions in Russian Literature and Culture of the First Half of the 20th Century]. Saint-Petersburg, 2005. (In Russian).
5. (a) Meletinskiy E.M. *Ot mifa k literature* [From Myth to Literature]. Moscow, 2000. (In Russian).
6. (b) Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [Poetics of the Myth]. Moscow, 2000. (In Russian).



Russian).

7. Sidiyakina A.A. *Marginaly. Ural'skiy andegraund: zhivye litsa pogibshey literatury* [Marginals. The Urals Underground: Living Faces of Lost Literature]. Chelyabinsk, 2004. (In Russian).

8. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the Field of Mythopoetic: Favorites]. Moscow, 1995. (In Russian).

**(Electronic Resource)**

9. Chernoritskaya O.L. *Poetika absurda v aspekte literaturno-hudozhestvennoj metodologii* [The Poetic of Absurd in the Aspect of Literary and Artistic Methodology]. Available at: [http://samlib.ru/c/chernorickaja\\_o\\_/abs.shtml](http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_/abs.shtml) (accessed 08.04.2017). (In Russian).

**Смышляев Евгений Александрович**, Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет).

Преподаватель кафедры русского языка и литературы. Научные интересы: современная поэзия, локальный текст, городской текст, интертекст, мифопоэтика пространства в современных поэтических текстах.

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

**Smyshlyev Eugeny A.**, South Ural State University (National Research University).

Lecturer at the Department of Russian Language and Literature. Research areas: contemporary poetry, local text, urban text, intertext, mythopoetics of space in modern poetic texts.

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



## ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ Foreign Literatures

S.V. Saveliev (Kolomna)

ORCID ID: 0000-0002-7234-3286

I.G. Savelieva (Kolomna)

ORCID ID: 0000-0001-5162-3273

### AN OUTLOOK ON APPROACHES TO THE THEORY OF TRAVEL WRITING IN UK AND US ACADEMIA

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00031

**Abstract.** The purpose of the preset article is to give an overview of the current trends in Anglophone travel writing from the Russian research perspective. Travel writing, being a complex and ambiguous phenomenon has too rarely been a subject of extensive theoretical research in Russia. At the very same time within the Anglophone research tradition there exists and flourishes a whole plethora of theoretical approaches to it, something quite unthinkable of in Russian research tradition, which relies heavily on the principle of interpreting the text within a theoretical framework, rather than constructing a theory around the text. Thus, we decided to give an overview of the current trends in travel writing research, which proved to be productive, widely supported by the academia on the global scale and often either omitted or misread by researchers in Russia. In order to achieve this aim we considered the ‘short comparative introduction’ to be the most appropriate from as, on the one hand, it allowed us to familiarize the potential reader with the names and publication we consider good starting points for a further independent research into the subject, and on the other – show how the theories which dominated literary studies in the Western world in the second half of the 20<sup>th</sup> century contributed to the development of travel writing theory. The structure and the nature of the data available, allowed us to make a very interesting observation, being that the gender aspect of travel is something often either overlooked or oversimplified in Russian research.

**Key words:** travel literature; travelogue; gender studies; colonial studies; ethnography.

С.В. Савельев (Коломна)  
ORCID ID: 0000-0002-7234-3286

И.Г. Савельева (Коломна)  
ORCID ID: 0000-0001-5162-3273

**Англо-американская традиция изучения путевой прозы:  
к постановке проблемы**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00031

**Аннотация.** Цель настоящей статьи – дать обзор текущего состояния и тенденций в исследованиях литературы путешествий в англоязычной академической традиции с позиций российских исследователей. Будучи весьма сложным и противоречивым по своей сути явлением, литература путешествий достаточно редко становится предметом теоретических изысканий российских исследователей. В то же самое время англоязычная традиция может похвастаться целым рядом школ, направлений и подходов к изучению литературы путешествий, что является весьма нетипичным для российской традиции, пытающейся вписать произведение в рамки теоретической модели, а не конструировать теорию вокруг произведения. Таким образом, авторы дают обзор актуальных и ключевых тенденций в исследованиях литературы путешествий, доминирующих в зарубежных исследованиях жанра, но при этом не получающих достаточного освещения в российских исследованиях. Специфика проблемы и материала предопределила концепцию статьи, которую можно охарактеризовать как «краткое сравнительное введение в проблему». Такой подход позволил, с одной стороны, познакомить читателя с актуальными текстами и авторами, которые мы считаем хорошей отправной точкой для дальнейшего самостоятельного научного поиска, а с другой – показать, как теории, преобладавшие в литературоведении второй половины XX в. отразились на формировании теории литературы путешествий. Характер рассмотренных в статье данных дал нам возможность сделать весьма интересное наблюдение, заключающееся в том, что в российских работах по литературе путешествий гендерный аспект данных произведений либо игнорируется, либо рассматривается достаточно однобоко и упрощенно.

**Ключевые слова:** литература путешествий; гендерные исследования; травелог; колониальные исследования; этнография.

In the present paper, we will try, as stated in the title, to give an overview of the current state of travel writing theory in the English speaking world and, hopefully, provide some sort of frame of reference for those who research travel writing in other academic environments. If we resort to the discourse of a travel narrative, we will try to “chart our version of the map” of this much understudied topic. Venturing on a project like this we understood that we will not, in the space, time and format provided, be able to preset a concise overview of theories of travel writing, since the tradition of this type of writing in the English-speaking world does not exist as the monolith. Rather, it is a heterogeneous

mixture of ideas and reading and a whole array of competing theories.

Consequently, we decided to focus on the major topics and outlooks and try to relate that with the approaches to literary theory in Russia. We will also try to illustrate our ideas with some examples of or references to pre-18<sup>th</sup> century travelogues, with a particular focus on the Early Modern period. The rationale behind the choice of this particular timespan lies not in the personal idiosyncrasies for or fascination with particular period, but rather in the fact that from that very moment we have text from English travelers both real and fictional, as only then do English travelers start ‘leaving a trace’. The notable exception of the travel of some Englishman Willibald in ca. AD 718 just confirms this statement. Further in the article we will show how current theories of travel writing emerged and were tested against the travelers’ narratives of the period.

It would make sense to begin with at least some definition of travel writing. The seminal work of J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* [Cuddon 1999] is a good starting point and, arguably, a benchmark for our text not just because in the past twenty years it has become a standard and even classic work reference, but because it, in a sense, summarizes the key dilemmas connected with the genre in question. To begin with, Cuddon’s dictionary does not have an entry on ‘travel writing’ or ‘travel literature’ per se. What it has, is an entry on ‘travel book’ which already is quite suggestive and implies a wider interpretation with a particular focus on the social and cultural implications of travel their narratives, including texts which within Russian research tradition would normally be excluded from the scope of genre research, i.e. travel and survival guides and other *vade mecums*, as well as texts created by ‘armchair travelers’. This vagueness of borders between what we can treat as travel writing within Anglophone research tradition, results not only in the blurring of borders between literature and journalism but also in the tendency to study travel narratives in conjunction with the history of ideas, like, for example in the recent publication by Lisa Colleta in which the travel writing of the Romantic Age and present-day narratives are viewed through the prism of Grand Tour, which is treated as a cultural phenomenon which, arguably, is still relevant today [The Legacy of the Grand Tour... 2015, ix–xv]. However, this umbrella definition of travel writing is a significant leap forward from the 1980s bibliographic rubric of the Modern Language Association of America: ‘travel, treatment of’, which is too generic even for a broad definition. Thus, we have can safely proceed further, accepting that, at least within the Anglophone research paradigm, any piece of writing which resulted from going on a journey, either real or fictional, or planning such a journey or even being not at home can count as travel writing. However, Tony Davenport argues, that we have to be very cautious when dealing with medieval travels, as the travel motif is often used as an element of allegory [Davenport 2004, 184–185], though narratives of ‘travelling around’, though magical are not uncommon [Прохоров / Prokhorov 2017, 17–19].

It appears that within the Anglophone tradition the study of travel literature is very rarely reduced to the study of the poetics of travel narrative. The same is



true of genre studies. The explanation of this approach might lie in the inherent skepticism concerning theoretical frameworks, which are viewed as possible distortion mirrors [Hewitt 1997, 64–67]. Strangely enough, we do not have a lot of travel writing research from the 1950s, as travel writing in that period was treated mainly as a sub-sub-genre, not worthy of serious scholarly research. The commonly accepted explanation links the rise of travel writing research with the post-World War II decolonization and immigration movements. These processes resulted in the emergence of new literatures, new writing personas, themes, experiences, etc. This polyphony in the true Bakhtinian sense created a body of ideas and texts which were sort of *terra incognita* for the exploration of which travel narratives, both dated and recent, suddenly appeared quite relevant. Indeed, to assess and explain the post- and neo-colonial literary and media discourse it is very helpful to have some textual context, a sort of benchmark. This way the observations, interpretations, explanations of the rise and subsequent collapse of this colonial world was done through analysis of writings about ‘foreign’ and especially ‘exotic’ places in which the Europeans had travelled and where the ancestor of the ‘post-colonials’ lived: as colonial masters, pilgrims, explorers, ambassadors, ambivalent women, soldiers, eccentrics, conquistadores, missionaries, merchants, cast-aways, dare-devils of all sorts and even ur-tourists. This focus on the ‘colonial’ reading arguably continues to be relevant for the study of Renaissance and Early Modern period, as it allows to bring together aspects of race, ethnicity, politics and even Englishness [Hadfield 1998, 1–2].

This broader cultural and political context defined the first theories of travel writing which emerged within the theoretical frameworks of structuralists who suggested some interesting readings of travel accounts, which before that were reduced by scholars to mere examples of archival data which was either boring or of little use for a literary study. The ideas of structuralists contributed to the techniques of ‘tearing the text apart’, which was of great help in the study of authenticity and authorship, some of the most troublesome aspects of travel writing. Within the American New Criticism the ‘close reading’ approach became extremely popular. The rise of discourse theories in 1980s did also affect travel writing research which now focuses not on individual texts or authors, but rather on the collectively produced ‘texts’. In this respect the seminal work of Hayden White is worth mentioning as it manifests a turn from the proper travel writing studies to historiography and the analysis of both ‘discourse’ and specific examples of non-fictional representation [White 1978].

The consecutive turns to structuralism, semiotics, structuralism, close reading, new historicism and discourse studies had a very peculiar outcome. One result of this variety of approaches was the emergence of interest to travel writing as a source of data for political and colonial studies and imperial criticism which in recent years has been focusing not the ‘old European colonial and imperial powers’ but also on the United States and Russia, which in Early Modern, and arguably contemporary discourse of travel writing is rather a discursive formation, like ‘the Middle East’ [Boterbloem 2008, 79]. History, including ancient



history, composes itself now from different images, different facts, and most importantly, different and multiple points of view. Students in most English-speaking countries are asked to read against the grain of what they are now regularly taught to see, at least at the post-secondary level, as situated and ideological texts, and they are also enabled to study a wider range of texts, produced by a wider range of authors and ‘cultures’, than they had before. At the very same time, current phenomena which, very much unlike the Russian research tradition are considered to be subject matter for literary theory, i.e. globalisation, diaspora, ‘nomadism’, and cyberspace. Mary Baine Campbell points out that current research of travel writing focuses on the cultures and people that have a location, have an imperial or colonial past and can be tied to certain nations [Campbell 1991]. This in turn results a theoretical and practical contradiction, as, arguably, the notes of English travelers in the Eastern Mediterranean in the 1920s and 1930s, and even the 1950s are not necessarily relevant for the explanation of the current situation there [Савельева / Savelieva 2011, 253–255].

Thus we can say that currently travel writing research, or, rather, ‘readings’ of it within Anglophone academic environment focuses on historical and cultural revision of both texts and interpretations. As a kind of writing, travelogue provokes certain questions which are of rather literary, then historical or ethnographic nature. Most interesting here are works of literary criticism that directly explore issues of power, knowledge, and identity as a consequence of the very nature of the formal matters raised [Whitfield 2011].

The study of bibliographies and ‘introductions’ to travel writing allow us to say that cultural studies, history (including art history and history of science), anthropology, geography, and area studies appear to be both the areas in which either contribute greatly to the development of theoretical frameworks of travel writing research or are the main ‘consumers’ of such travel writing research findings [Carey, Jowitt 2009, 95–98]. We will now focus on some key texts and topics, which, as we assume, might allow the reader to have some points of reference. Special attention will be paid to Pre- and Early Modern texts not only because of our personal interest in them, but rather because the readings and interpretations of modern post-colonial travelogues and narrates of the ‘exotic’ use those early texts as backdrops. Another important consideration here is the recent revival of interest in the Early Modern travelogue per se [Hadfield 1998, 2–5].

### Travel and Gender. Women on the Go

One of the most popular lines of inquiry into travel writing would probably be linking it with gender studies. Indeed, if we look at the earliest travelogues like *The Odyssey* or even *Travels of Sir John Mandeville* or *St. Brendan's Voyage*, texts which, except maybe for the *Odyssey*, are in Russian research tradition not exactly travel narratives, we will see that the vast majority of such texts were written by men and often men, not women were the supposed readers of such texts. This proved to be a very good ground for feminist and later gender



approach to the study of travelogue. A part of ideological stance of feminist revival of the early 1970s was a conscious revision of the history, which was perceived as written by men. This in turn resulted in the growth of interest in women travelers. This rise of feminist travel studies resulted in a very interesting paradox: it seemed that. In Paul Fussell's study of travel writing, women are non-existent [Fussell 1980]. The first stages of the revival were therefore to make available works that had all but disappeared and to remind readers of the number of women travellers who had written about their journeys. The UK feminist publishing house, Virago, reprinted classic travel books by women such as Isabella Bird and Mary Kingsley, while a number of insightful studies of women traveler narratives from as early as 1630s began to appear [Saunders 2014, 2–5].

The titles of some of these studies reflect a particular way of looking at women travelers. Though praising their efforts and achievements, the authors hint nevertheless that they are slightly eccentric, and introduce a comic note that can easily be interpreted as mocking and focusing on their refusal to conform to social norms of the day [Ladies on the Loose... 1981, x–xii]. Women travelers are therefore if not still stigmatized, but definitely categorized as an apparently different sort of traveler, as, on the one hand they do not appear to be accepting the stereotype of a sit at home woman, on the other hand, from men, travel for material gain or simply to test the level of his ability. Thus, the research of this kind focuses on women travelers as escapees from the society which constrains them.

A significant change in attitude to women travelers and a view of them happened after the publication by Jane Robinson, which, apart from providing a vast bibliography of texts created by women travelers, also contains brief biographical highlights of those 400 women travelers writing in English [Robinson 1990]. In her subsequent book Robinson argues, that women 'have rarely been *commissioned* to travel, hence in the absence of a patron or authority figure women can afford to be more discursive, more impressionable, more *ordinary*' [Robinson 2001, xii]. This statement can be supported with a lovely quote from Mary Wollstonecraft's travelogue on her travels in Scandinavia, where you find a more humane, and emotional response to what she sees, especially when it concerns nature:

"Arriving at the ferry (the passage over to Moss is about six or eight English miles) I saw the most level shore I had yet seen in Norway. The appearance of the circumjacent country had been preparing me for the change of scene which was to greet me when I reached the coast. For the grand features of nature had been dwindling into prettiness as I advanced; yet the rocks, on a smaller scale, were finely wooded to the water's edge. Little art appeared, yet sublimity everywhere gave place to elegance. The road had often assumed the appearance of a gravelled one, made in pleasure-grounds; whilst the trees excited only an idea of embellishment. Meadows, like lawns, in an endless variety, displayed the careless graces of nature; and the ripening corn gave a richness to the landscape analogous with the other objects" [Wollstonecraft, Horrocks 2013, 63].



From this follows a very peculiar statement of women more observant on the 'mundane' and often more open-minded about it in their travel narratives. In this respect it is worth mentioning Gillian Rose who examines the distinction between public and private spaces for women, and discusses the importance of what she calls 'time-geography' [Rose 1993, 6]. Here were an extreme case of travel writing research in which the concept of 'going somewhere' transforms into the idea of the world mapped by men, and thus requires a female 'remapping'.

One of the omnipresent themes of many popular studies of women travel writing is the difference between their lives at home and life on the road. Women travelers are often presented as having been somehow able to break free of the constraints of contemporary society, realising their potential once outside the boundaries of a restrictive social order. This is particularly of the exceptional travelers like Margery Kempe, whose apparent freedom and eccentricity often resulted in puzzlement and even accusations of heresy [Goodman 2002, 124]. Travel writing is always a product of a particular time and a particular culture: the women travelers of the eighteenth century and earlier, deemed to be exceptional, reflected social attitudes towards women's mobility, just as the need for so many women travel writers to reinvent themselves in the age of empire derived from their reactions to their position in a hierarchical society of unequal opportunity. As travel writing has increased in popularity, so distinctive sub-genres have emerged. We still have texts that present the narrator as an all-action, heroic figure, though there are also ironic texts narrated by anti-heroes, there are texts full of scholarly detail, and texts consisting of superficial anecdotes and casual conversations. Travel writers today are producing texts for an age characterized by increasing interest in concepts of hybridity, an age in which theories of race and ethnicity, once used as means of dividing peoples, are starting to crumble under the pressure of the millions in movement around the world.

### Travel Writing and Ethnography: Mapping Peoples and Lands

The description of peoples, their nature, customs, religion, forms of government, and language, is so embedded in the travel writing produced in Europe after the sixteenth century that one assumes ethnography to be essential to the genre. In England this assumption became part of the justification for the most representative form of this writing, the travel collections published from the sixteenth to the nineteenth centuries. Therefore, the description of peoples became the empirical foundation for a general rewriting of 'natural and moral history' within a new cosmography made possible by the navigations of the period. A quotation from Awnsam and John Churchill fits in quite well here:

"What was Cosmography before these discoveries, but an imperfect fragment of science, scarce deserving so good a name? ... But now Geography and Hydrography



have received some perfection by the pains of so many mariners and travellers ... Natural and Moral History is embellished with the most beneficial increase of so many thousands of plants ... drugs and spices ... beasts, birds and fishes ... minerals, mountains and waters ... [and] such unaccountable diversities of climates and men, and in them complexions, tempers, habits, manners, politicks and religions ..." [Churchill A., Churchill J. 1704, lxxiii].

Indeed, as Peter Whitfield points out the seventeenth century travelers unlike their earlier counterparts are "observing but not conquering" [Whitfield 2011, 79], thus introducing the concept of 'moral history' of the world. The concept of a 'moral' history (moral as involving human rational capacities) had been clearly defined in the sixteenth century by writers like Samuel Purchas, the most influential English travel collector of the seventeenth century who explained that, amongst the vast material of natural and human history he had omitted the most common and dry, selecting either 'rarities of nature' or accounts of non-European (and 'remote' European) peoples. It was the moral element, 'things humane', and in particular 'varieties of men and humane affairs', which he emphasized [Purchas 1625, 'To the reader'].

Since the Renaissance, the depiction of alien people was both a lively source of amusement and entertainment and an indispensable source of evidence for philosophical debates on the existence of universal human traits. However, not all colonial cultures produces large corpuses of such descriptive texts. The abundance of English texts was the product of a unique combination of colonial expansion and intellectual transformation of English society. Despite the variety of forms of travel writing, it may be possible to generalize that the desire for information, for mainly practical purposes, lies behind the growth of the European genre of non-fictional travel writing throughout the Renaissance Early Modern period. The problem of the nature of ethnographic knowledge, so important for modern anthropology, did not often seem crucial to its earlier European practitioners, who simply described what they saw or expected to see with the quality and vigor of the writing solely depended on the skill of the observer.

### Travel Writing and Politics: Writing Down the Empire

It would be safe to say that an overwhelming majority of those writing while traveling were a part of the grand imperial scheme, in which the curious had to be subdued and put to good use for the sake of the Empire. The accounts of the Muscovy company, as well as the less formalized and more lively narratives of its affiliated people are a good example of it [Mayers 2005, 124–130]. From this emerges a fundamental issue about the political dimension of the description of other peoples in travel writing, which becomes a justification, or a tool, for empire. In some cases the evidence is clear enough. The famous line from Edmund Spenser about a number of Irish customs being 'repugnant to the good government of the realme', very overtly shows it is the English dominion that will benefit, since the Irish did not clearly wish to be brought by force and



through loss of liberty from 'licentious barbarisme' to 'the love of goodnes and civilitie'. Thus the Irish traditional means of clothing, the mantle, is 'a fit house for an outlaw, a meet bed for a rebel, and an apt cloke for a theife' – that is, it empowers the Irish against the English and thus must be forbidden [Spenser, Hadfield, Maley 1997, 20–1, 56–8].

However, one should not be misled by the catchy titles of some works and papers that ethnography can and is reduces to imperialism. Far from it. Even ethnographic works clearly written within the discourse of the rising British Empire could be impressively systematic and neutral, or even sympathetic, in tone. A very good example here is the text of Peter Mundy, a prolific English travel writer and a globetrotter, who seems be less prone to the sin of 'European superiority' to the 'barbarous locals':

Their dwelling houses after the Manner of their Churches, of wood, allsoe differing in bignesse; the walls off trees placed one over another, the ends inlaid one within another, and beetweene caulked with Mosse. The better sort off them are within sides playne, smooth, Nett and Sweete, nott unwholesom, allthough daungerous For Fire [The Travels of Peter Mundy... 2010, 210].

Finally, the considerable evidence of imperialist uses and assumptions within the ethnographic discourse of travel writing must be set against not a small number of ethnographies which were anti-imperialist in general intent. Some of these romanticized natives, introducing, especially in the Romantic Age, the idea of the 'noble savage', or tried to go beyond the stereotype and try to rationalize the differences between the cultural systems [Struys, Butler, Morrison 1684, 175–179].

### Ethnography and Science: Rationalizing the Bizarre

The predictable outcome of the tendency to look at travel writing as both a direct product of the dominant discourse of the age, and a source text which allows us to look into the ways of rationalizing the world around us those who wrote and, arguably, more important read them. The Early Modern Era is as Michael McKeon point out the period when we see how science, philosophy, literary discourse and observation merge into a new type of travel narrative [McKeon 2002, 101]. This results in the new theory of writing about the far away lands, as now travel accounts have to stand the test of corroboration and are often not taken at face value, as for example the accounts of Purchas, mentioned earlier in the article [Hayden 2012]. This in turn results in a different contemporary reading of the travelogues, as well as proper fictional texts created at the time. Following Stephen Shapin we can argue that in the Early Modern Era credibility of a witness, in our case the authorial figure of the travel narrative, is often linked to the status of this traveler [Shapin 1988, 376]. This obsession with 'anti-Mandevillism' explains certain trends in the wider literary culture, as, for example, the famous passage from Aphra Behn's *Oroonoko: Or, The Royal Slave* which has a very suggestive opening:

"I do not pretend, in giving you the History of this Royal Slave, to entertain





my Reader with the Adventures of a feign'd Hero, whose Life and Fortunes Fancy may manage at the Poets Pleasure .... I was my self an Eye-Witness to a great part, of what you will find here set down; and what I cou'd not be Witness of, I receiv'd from the Mouth of the chief Actor in this History, the Hero himself" [Behn, Lipking 1997, 57].

Thus the focus of the travelers, particularly English, is to rediscover the regions which were 'dubiously if at all charted'. Here it is worth looking at the travelogue of Sir Henry Blount, who around 1620s visited the parts of eastern Europe which at the time were under Ottoman rule, with the purpose to discover whether Turkish culture was 'absolutely barbarous, or rather another kind of civility, different from ours'. The Turkish Empire had invaded the world, he says, and an understanding of its principles and its conduct was imperative. He was determined to investigate this subject not through books but through unprejudiced eyes, in person, in Turkey itself and among the peoples who lived subject to them. Landing at Spalato, Blount toured the remains of the Palace of Diocletian, then crossed the Dinaric Alps into Turkish territory, dressed as a Turk, but wearing a cross on his turban. He was more than once confronted by bandits, but he hit upon a pose of bravado and good humor in dealing with them that won their respect and ensured his own safety. Arriving in Sarajevo he was astounded by the giant-like stature of the men, whom he thought must be descendants of Teutons described by Caesar and Tacitus. From Sarajevo he moved on to Belgrade, where he found himself surprisingly free to roam around the castle and fortifications. He was given a sharp insight into the deep ethnic hatreds of this region when he befriended a brutal and embittered Serbian eunuch in the garrison:

"I, going to visit him in his house, nigh the River Danubius, found him alone, very drunk; he out of that heat, and experience of my engagement, fell to rail against the Turks, and withal showing me how they had marred his game, well, (quoth he) do you see that River, there seldom hath past week since I have been in this city (which was half a year) but some night or other, I have thrown some of their children therein, and he told me that formerly in other places, he had done many such secret revenges, for their gelding of him" [Blount 1977, 133].

It is worth noting here that the focus of the research of such travels would be on the contrast between the travelers criticism of the politics of the country they visit, and open-mindedness concerning everyday life and practical matters. This approach, very typical of recent UK studies of travel narratives of the period can be easily traced in Whitfield's work, who brilliantly summarizes that the central point about the narratives like Blount's is that they are permeated by a sense of superiority, a faint contempt for whatever is foreign, their eyebrows raised at the strange pantomime of life abroad. The writer is portrayed as if stirring the waters of some exotic pool and revealing bizarre life forms in its depths. The purpose of the travel writer was to investigate these alien regions and bring back reports on them to England, the land of sanity and sense. The traveler juggles with familiar and unfamiliar environments, crossing over from the known to the



unknown, the familiar to the bizarre, and probing the differences between them [Whitfield 2011, 120].

The present paper was prepared within the framework of the research grant No. 16-34-00017: *Obscure Early Modern European Travelogues: Textology. Poetics. Bibliography* funded by the Russian Foundation for Basic Research.

#### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Прохоров Г.С. О перформативности и нарративности в травелогах в свете их жанровой природы // Новый филологический вестник. 2017. № 3 (42). С. 14–24.
2. Савельева И.Г. Образ Родоса в травелогe Лоренса Даррелла «Размышления о Венере морской» // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 11 (103). С. 252–257.
3. Behn A. Oroonoko: An Authoritative Text, Historical Backgrounds, Criticism. J. Lipking (ed.). Vol. 3. New York, 1997.
4. Blount H. A Voyage into the Levant: London, 1636. Amsterdam; Norwood, N.J., 1977.
5. Boterbloem K. The Fiction and Reality of Jan Struys: A Seventeenth-Century Dutch Globetrotter. Basingstoke, 2008.
6. Campbell M.B. The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing 400–1600. Ithaca, NY, 1991.
7. Carey D., Jowitt C. Introduction: Early Modern Travel Writing: Varieties, Transitions, Horizons // Studies in Travel Writing. 2009. Vol. 13. № 2. P. 95–98. DOI: 10.1080/13645140902891439
8. Churchill A., Churchill J. A Collection of Voyages and Travels: Some Now First Printed from Original Manuscripts Others Translated out of Foreign Languages and Now First Publish'd in English to Which Are Added Some Few that Have Formerly Appear'd in English. London, 1704.
9. Cuddon J.A., Preston C.E. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 4<sup>th</sup> ed. London, 1999.
10. Davenport W.A. Medieval Narrative: An Introduction. Oxford, 2004.
11. Fussell P. Abroad: British Literary Traveling between the Wars. New York; Oxford, 1980.
12. Goodman A. Margery Kempe and Her World. Harlow, 2002.
13. Hadfield A. Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance, 1545–1625. Oxford, 1998.
14. Hayden J.A. Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, 2012.
15. Hewitt K. Understanding English Literature. Oxford, 1997.
16. Ladies on the Loose: Women Travellers of the 18th and 19th Centuries / edited, with an introduction by L. Hamalian. South Yarmouth, Mass., 1981.
17. Mayers K. North-East Passage to Muscovy: Stephen Borough and the First Tudor Explorations. Stroud, Gloucestershire, 2005.
18. McKeon M. The Origins of the English Novel, 1600–1740. Baltimore; London,



2002.  
 19. Purchas S. *Purchas His Pilgrims*. London, 1625.  
 20. Robinson J. *Unsuitable for Ladies: An Anthology of Women Travelers*. Oxford, 2001.  
 21. Robinson J. *Wayward Women: A Guide to Women Travelers*. Oxford, 1990.  
 22. Rose G. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge, 1993.  
 23. Saunders C.B. *Women, Travel Writing, and Truth*. New York; London, 2014.  
 24. Shapin S. The House of Experiment in Seventeenth-Century England // *Isis*. 1988. Vol. 79. № 3. P. 373–404. DOI: 10.1086/354773  
 25. Spenser E., Hadfield A., Maley W. *A View of the State of Ireland: From the First Printed Edition (1633)*. Oxford, 1997.  
 26. Struys J.J., Butler D., Morrison J. *The Voiages and travels of John Struys through Italy, Greece, Muscovy, Tartary, Media, Persia, East-India, Japan, and Other Countries in Europe, Africa and Asia: Containing Remarks and Observations upon the Manners, Religion, Politics, Customs and Laws of the Inhabitants; and a Description of Their Several Sities, Towns, Forts, and Places of Strength: together with an Account of the Authors Many Dangers by Shipwreck, Robbery, Slavery, Hunger, Torture, and the Like. And Two Narratives of the Taking of Astracan by the Cossacks, Sent from Captain D. Butler. Illustrated with Copper Plates, Designed and Taken from the Life by the Author Himself. Done out of Dutch by John Morrison*. London, 1684.  
 27. *The Legacy of the Grand Tour: New Essays on Travel, Literature, and Culture* / ed. by L. Colletta. Madison, 2015.  
 28. *The Travels of Peter Mundy, in Europe and Asia, 1608–1667. Vol. 4: Travels in Europe 1639–1647 (Hakluyt Society)* / Temple R.C., Lt -Col (ed.). Cambridge, 2010.  
 29. White H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London, 1978.  
 30. Whitfield P. *Travel: A Literary History*. Oxford, 2011.  
 31. Wollstonecraft M., Horrocks I. *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Peterborough, Ontario, Canada, 2013.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

- Carey D., Jowitt C. Introduction: Early modern travel writing: varieties, transitions, horizons. *Studies in Travel Writing*, 2009, vol. 13, no. 2, pp. 95–98. DOI: 10.1080/13645140902891439. (In English).
- Prokhorov G.S. O performativnosti i narrativnosti v travelogakh v svete ikh zhanrovoy prirody [A Mixture of Performance and Narrativity, or Travelogue as a Genre]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 3 (42), pp. 14–24. (In Russian).
- Shapin S. The house of experiment in seventeenth-century England. *Isis*, 1988, vol. 79, no. 3, pp. 373–404. DOI: 10.1086/354773. (In English).
- Savel'eva I.G. Obraz Rodosa v traveloge Lorenza Darrella "Raz-myshleniya o Venere morskoj" [The Image of Rhodes in Travelogue Reflections "On A Marine Venus" by Lawrence Durrell]. *Vestnik Tambovskogo universiteta*, Series: Gumanitarnye



nauki [Humanities], 2011, no. 11 (103), pp. 252–257. (In Russian).

### (Monographs)

- Boterbloem K. *The Fiction and Reality of Jan Struys: A Seventeenth-Century Dutch Globetrotter*. Basingstoke, 2008. (In English).
- Campbell M.B. *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing 400–1600*. Ithaca, NY, 1991. (In English).
- Colletta L. (ed.). *The Legacy of the Grand Tour: New Essays on Travel, Literature, and Culture*. Madison, 2015. (In English).
- Cuddon J.A., Preston C.E. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4<sup>th</sup> ed. London, 1999. (In English).
- Davenport W.A. *Medieval Narrative: An Introduction*. Oxford, 2004. (In English).
- Fussell P. *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*. New York; Oxford, 1980. (In English).
- Goodman A. *Margery Kempe and Her World*. Harlow, 2002. (In English).
- Hadfield A. *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance, 1545–1625*. Oxford, 1998. (In English).
- Hamalian L. (ed.). *Ladies on the Loose: Women Travellers of the 18th and 19th Centuries*. Edited, with an introduction by L. Hamalian. South Yarmouth, Mass., 1981. (In English).
- Hayden J.A. *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, 2012. (In English).
- Hewitt K. *Understanding English Literature*. Oxford, 1997. (In English).
- Mayers K. *North-East Passage to Muscovy: Stephen Borough and the First Tudor Explorations*. Stroud, Gloucestershire, 2005. (In English).
- McKeon M. *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. Baltimore; London, 2002. (In English).
- Robinson J. *Unsuitable for Ladies: An Anthology of Women Travelers*. Oxford, 2001. (In English).
- Robinson J. *Wayward Women: A Guide to Women Travelers*. Oxford, 1990. (In English).
- Rose G. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge, 1993. (In English).
- Saunders C.B. *Women, Travel Writing, and Truth*. New York; London, 2014. (In English).
- Spenser E., Hadfield A., Maley W. *A View of the State of Ireland: From the First Printed Edition (1633)*. Oxford, 1997. (In English).
- Temple R.C., Lt -Col (ed.). *The Travels of Peter Mundy, in Europe and Asia, 1608–1667. Vol. 4: Travels in Europe 1639–1647 (Hakluyt Society)*. Cambridge, 2010. (In English).
- White H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London, 1978. (In English).
- Whitfield P. *Travel: A Literary History*. Oxford, 2011. (In English).



26. Wollstonecraft M., Horrocks I. *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Peterborough, Ontario, Canada, 2013. (In English).

**Saveliev Sergey V.**, State University for the Humanities and Social Studies.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: Middle English Literature, multilingualism, translation studies, John Gower, travel writing.

E-mail: saveliev.v.sergey@gmail.com

**Savelieva Inna G.**, State University for the Humanities and Social Studies.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: travel writing, Lawrence Durrell, John Fowls, fan fiction.

E-mail: inna.savelieva@gmail.com

**Савельев Сергей Владимирович**, Государственный социально-гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков. Научные интересы: средневековая английская литература, многоязычие, переводоведение, Джон Гауэр, литература путешествий.

E-mail: saveliev.v.sergey@gmail.com

**Савельева Инна Геннадиевна**, Государственный социально-гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков. Научные интересы: литература путешествий, Лоренс Даррелл, Джон Фаулз, маргинальные литературные жанры.

E-mail: inna.savelieva@gmail.com



В.Ю. Попова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-5388-0641

### **МНОГОВЕКОВАЯ «ДРАМА ВЕЛИКОГО НАРОДА»:**

**«Девственная Испания» Уолдо Фрэнка**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00032

**Аннотация.** Статья посвящена испанским литературным контактам американского писателя Уолдо Фрэнка, в том числе его поездкам в Испанию (1921, 1924, 1938 гг.), творческой и издательской истории его книги «Девственная Испания: эпизоды из духовной драмы великого народа» (1926; 1942). В статье применяется историко-литературный подход: рассматривается биографический контекст создания «Девственной Испании», исследуется рецепция книги в Испании и США, даются обзор, систематизация и сопоставление газетных и журнальных рецензий на нее – в ходе работы над статьей были рассмотрены материалы из Фонда газет Национальной библиотеки Испании. Также прослеживается эволюция взглядов У. Фрэнка на историю и культуру Испании и испаноязычного мира, формирование его идеи о единстве Испании и Латинской Америки. Данный аспект творчества У. Фрэнка практически не изучен в отечественной американистике, а в зарубежном литературоведении не проводилось полного анализа прижизненной критики книги Фрэнка, – это обуславливает новизну исследования. Обращение к воспоминаниям писателя, опубликованным посмертно в книге «Мемуары» (1973), дает представление о причинах его интереса к Испании, его реакции на отзывы о «Девственной Испании» и его восприятию испанской гражданской войны. Испания часто возникает в публицистике У. Фрэнка 1920-х гг. – 1930-х гг., в 1942 г. в США выходит «послевоенное» переиздание «Девственной Испании», однако затем писатель все реже возвращается к испанской теме: свои поиски он перемещает в Латинскую Америку, видя в ней преемника испанского духа.

**Ключевые слова:** литературные контакты; Уолдо Фрэнк; европейско-американские связи; США; Испания; Латинская Америка.

V.Yu. Popova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-5388-0641

### **The Age-Old “Drama of a Great People”:**

**“Virgin Spain” by Waldo Frank**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00032

**Abstract.** The article is devoted to Waldo Frank’s Spanish literary contacts, his trips to Spain (1921, 1924, 1938), and the analysis of his book “Virgin Spain: Scenes from the Spiritual Drama of a Great People” (1926; 1942). The article applies historical approach to the literary material: it examines the biographical context of the creation of the “Virgin Spain”, considers the reception of the book in Spain and the United States, systemizes and compares newspaper and magazine reviews of the book – in the course of work on the article materials from the Newspaper Library of the National Library of



Spain were analyzed. The article also traces the evolution of W. Frank's views on the history and culture of Spain and the Hispanic world, and his concept of the basic unity of Spain and Latin America. This aspect of Waldo Frank's work is practically not studied in Russian American studies; while the foreign literary studies have never produced a complete analysis of the lifetime criticism of Frank's book. These two aspects provide the novelty of the study. The American writer's memories, published posthumously in his book "Memoirs" (1973) give an idea of the reasons for his interest in Spain, his reaction to reviews of "Virgin Spain" and his attitude to the Spanish Civil War. Spain often arises in W. Frank's journalism in the 1920s and 1930s, in 1942 the "postwar" edition of "Virgin Spain" comes out in the United States. Later, however, the writer's references to the Spanish theme become more and more rare: he shifts the focus of his interest to Latin America, seeing in it the receiver of Spain's spirit.

**Key words:** literary contacts; Waldo Frank; European-American contacts; USA; Spain; Latin America.

Культура и история Испании оказали значительное влияние на американскую литературу. Многие американские писатели стремились отправиться в самую неевропейскую из всех стран Европы, объединившую элементы восточной и западной культур. На рубеже XIX–XX вв. отстающая в плане технологического прогресса Испания для американской нации, живущей в машинном веке, стала объектом идеализации, представлялась «полезным противоядием тому направлению, которое для своей страны американцы полагали излишним – тенденции к неконтролируемому прогрессу» [Suárez Galbán 2011, 365] (здесь и далее перевод с англ. мой – В.П.). «Романтическая Испания, украшенная или созданная воображением» [Williams 1955, 278], ее духовная жизнь интересовала многих американских авторов – Г. Стайн, Э. Хемингуэя, Дж. Дос Пассоса и др. Исключением не был и Уолдо Фрэнк (1889–1967).

Еще в ходе работы над книгой «Наша Америка» («Our America», 1919), много путешествуя по своей стране, У. Фрэнк в 1918 г. посещает Нью-Мексико, где наблюдает за жизнью испаноязычного населения штата. В 1921 г. он принимает решение отправиться в Испанию, страну, где испаноязычные народы Америки берут свои истоки. Свое желание он объясняет так: «Все постоянно ездили в Европу. Однажды я вдруг подумал: "Для меня Европа – это Англия, Франция, Германия, Италия... Почему не Испания?"» (курсив Фрэнка – В.П.) Испаноязычное население юго-запада Америки поразило меня – и я признавал это на страницах "Нашей Америки". Но тогда я не пытался разобраться, что именно меня тронуло. Почему бы не отправиться в Испанию? (курсив Фрэнка – В.П.) <...> Я бы хотел увидеть Испанию, написать несколько ярких заметок для журналов, чтобы возместить расходы на поездку» [Frank 1973, 109–110].

В 1921 г. Фрэнк пересек Атлантику и через Португалию добрался до Испании. Первая увиденная им сцена уже привлекла его внимание: он наблюдает за солдатами в Бадахосе, которые переходят строевым шагом из одного вагона в другой. Это событие произвело на него огромное впечат-



ление, он писал: «Разителен был их контраст с европейской расой <...> В этих людях что-то было, что-то такое, что я раньше не чувствовал, а что именно – это мне предстояло выяснить» [Frank 1973, 110–111].

Первое время американский писатель не был знаком со своими испанскими братьями по цеху. Он начал изучение испанского языка и затем, уже в Испании, принялся за чтение: освоил «Испанскую идеологию» А. Ганивета («Idearium español», 1897), работы Х. Ортеги-и-Гассета, М. де Унамуно и др. В одной из этих книг – «Угроза янки» Луиса Аракистайна («El peligro yanqui», 1921) – У. Фрэнк встречает упоминание о себе и своей книге «Наша Америка», после чего обращается с приветственным письмом к автору. Аракистайн, в то время руководивший еженедельником «España» и имевший большое количество контактов, знакомит Фрэнка с Х. Ортегой-и-Гассетом, П. Барохой, Асорином, Р. Пересом де Айалой и др. Путешествие продлилось около двух месяцев (с июля по август); по возвращении в Штаты У. Фрэнк продолжил трудиться над романом «Раав» («Rahab», 1922), отложив планировавшуюся работу над статьями по итогам путешествия и чувствуя необходимость тщательнее изучить испанскую культуру: «Я знал, что я желал вернуться в Испанию, а не извлечь выгоду из нее» [Frank 1973, 112].

В 1923–1924 гг. У.Фрэнк отправляется в Северную Африку, а затем снова едет в Испанию, следуя, таким образом, историческому пути арабских завоевателей Пиренейского полуострова. В этой поездке он знакомится с Ф. де Онисом, В. Кент, А. Рейесом и др. В феврале-марте 1924 г. У. Фрэнк вступает в полемику с Р. Пересом де Айалой на страницах ежедневника «El Sol», где были опубликованы фельетоны де Айалы об экономической свободе в США [Ayala 1924a, 8]. Перес де Айала рассуждал о технологическом развитии американской нации, ее подчиненности материальному, а не духовному прогрессу. «Ехать из Европы в Америку – будто двигаться от сложного к простому», – писал де Айала. В мартовских номерах «El Sol» на первой полосе были напечатаны возражения У. Фрэнка, приславшего письмо в редакцию и пожелавшего выступить в защиту США и призвать Переса де Айалу к глубокому, а не поверхностному анализу американской действительности. Редакция «El Sol» публиковала полемику Фрэнка и П. де Айалы в трех номерах (от 2, 4 и 9 марта 1924 г.) [Ayala 1924b] [Frank 1924], писатели, несмотря на спор, давали друг другу положительные характеристики, что значительно повышало авторитет Фрэнка в глазах испанской читательской аудитории. Кроме того, идеи о чрезмерном стремлении американской нации к материальному благополучию, высказанные П. де Айалой в его фельетонах, были созвучны взглядам У. Фрэнка, нашедшим отражение в его книге «Наша Америка». На страницах «El Sol» прозвучала и другая важная идея Фрэнка, в значительной степени определявшая его творческий путь, – о единстве обеих Америк, США и Латинской Америки. У. Фрэнк делится с П. де Айалой: «Мне больно от бездны невежества и недоверия, разделяющих две наши Америки. Мне еще больнее осознавать, насколько мы сами углубили эту пропасть. <...> Пришло



время слить воедино наши духовные устремления» [Remate de una conversación 1924, 2] (здесь и далее перевод с исп. мой – В.Л.). Испания должна была помочь ему в этом: в Мадриде Фрэнк познакомился с Альфонсо Рейесом, мексиканским писателем, журналистом, будущим послом Мексики в Аргентине, который, заметив интерес Фрэнка к Испании и узнав о его работе над книгой, которая будет посвящена духовной истории страны, дал ему следующий совет: «Не забывай, что Испания – это путь в нашу Америку» [Reyes 1942, 196]. Позднее У. Фрэнк напишет А. Рейесу: «Если я сблизился с Испанией, так это потому, что я хочу отправиться в Испанскую Америку по царскому пути истории» [Reyes 1942, 198].

Фрэнк вернулся в Штаты в сентябре 1924 г., уже завершив работу над одной из частей будущей книги «Девственная Испания: эпизоды из духовной драмы великого народа» («Virgin Spain: Scenes from the Spiritual Drama of a Great People», 1926); в американской прессе появился ряд его «испанских» заметок. В том же году в аргентинской газете «La Prensa» (22.11.1925) У. Фрэнк снова выступил в защиту американцев, реагируя на статью Рамиро де Маэсту «Англия и Соединенные Штаты» («Inglaterra y Estados Unidos»). Маэсту задавался вопросом об отношениях между двумя странами: о составе американского населения, новом иммиграционном законе (отводившем наибольшую квоту на въезд в США мигрантам из Великобритании). Правящий класс желал сохранить господство англосаксов в США, в то время как этнические меньшинства (в особенности евреи) выражали свой протест против всего британского; в пример Маэсту приводил литераторов еврейского происхождения Г.Л. Менкена, У. Фрэнка и Л. Льюисона. В присланном в редакцию «La Prensa» письме Фрэнк, во-первых, опровергает слова Маэсту об антианглийских настроениях в обществе, а во-вторых, заявляет о недопустимости деления молодого поколения на расы и национальности, поскольку это делает невозможным «создание единой американской нации, если таковая должна существовать» [Una carta de Waldo Frank 1926, 347].

Безусловно, такая активность У. Фрэнка в испаноязычной прессе способствовала его большой популярности в литературных кругах Испании, несмотря на то, что испанская публика на тот момент еще не была знакома с его художественной прозой. В марте 1926 г. в нью-йоркском издательстве «Boni and Liveright» выходит долгожданная в Испании книга У. Фрэнка «Девственная Испания», написанная по итогам его двух путешествий в 1921 и 1924 г. Менее чем через год «Revista de Occidente» выпускает ее испанский перевод, выполненный поэтом Леоном Фелипе.

Книга открывается эпиграфом из «Испанской идеологии» А. Ганиветта и посвящением испанским коллегам и друзьям Фрэнка – Ф. де Онису, Х. Ортеге-и-Гассету, Х.Р. Хименесу, П. Барохе, Асорину, Р. де Маэсту, П. Салинасу и др., с которыми общался У. Фрэнк, чьи труды изучал и на чьи идеи опирался. В предисловии автор называет свою книгу «симфонической историей». Почувствовать дух Испании, услышать ее звучание можно, только изучив ее историю, литературу, политику, искусство. Ис-



пания У. Фрэнка – это живой организм, где все взаимосвязано, а потому писатель отказывается по отдельности анализировать ее составляющие – историю, географию, традиции: «Я всего лишь намеревался позволить им взойти на сцену, одному за другим и в порядке значимости, играя свои роли, подобно актерам драмы, и развиваясь, подобно музыкальным темам в симфонии» [Frank 1926, 2]. В своих дневниковых записях писатель указывал, что первоначально основной темой книги должна была стать драма об изгнании евреев с Пиренейского полуострова – интерес к этой странице истории был обусловлен происхождением писателя. Однако затем он обращается к изучению становления испанской культуры в целом и влияния на нее еврейской культуры в частности [Carter 1967, 70].

Книга делится на три части или, будучи «драмой», на три акта: «Испания», «Трагедия Испании», «По ту сторону Испании». В первой части У. Фрэнк исследует историческое и духовное прошлое страны: обращается к «идее ислама», укрепившейся на юге Испании, в Андалусии, и повлиявшей на всю испанскую нацию, что отличает ее от других европейских государств. Фрэнк опирается здесь на идею М. де Унамуну об Испании *sui generis* – синтезе африканских, семитских и европейских корней.

Во второй части Фрэнк исследует важнейшее для поколения писателей 98 года понятие «воли» – по Фрэнку, именно в ней и заключается «трагедия Испании». Воля католических королей Изабеллы I Кастильской и Фердинанда II Арагонского, направленная на объединение земель, приводит к изгнанию евреев, усилению инквизиции и продолжению войны, ставшей уже естественной составляющей Испании. Христос «приносит на землю не мир, но меч». Воля Дон Кихота, его стремление возродить рыцарство, а значит и весь мир, – это «подражание Христу» («Christlike»), однако Дон Кихот никого не убеждает, не обретает последователей и учеников и, «в конце концов, отрекается от своей миссии и называет ее безумством» [Frank 1926, 214]. Воля – поток энергии, который может сделать человека счастливым, «если все его мысли и чувства подчиняются его воле» [Frank 1926, 248]. Испания несчастлива, поскольку поток ее жизненной энергии остановлен, она движется подобно спящему лунатику.

О пробуждении от этого сна У. Фрэнк рассуждает в третьей части. По ту сторону Испании, в землях Каталонии и Страны Басков, живут другие народы, некогда подчиненные кастильскими королями, но сохранившие первозданную энергию и силу духа, которую теперь могут передать Испании, несмотря на отсутствие единства между ними. Испанский народ еще не утратил своей цельности, в отличие от ряда европейских стран. «Девственная» (первозданная, духовная) Испания должна преодолеть Испанию «официальную» (правительственную), и «испанский дух» может стать спасением цивилизации.

Испанские критики встретили вышедшую книгу более чем благожелательно. Рецензии на нее печатались не только в литературных журналах, но и в центральной прессе («El Liberal», «El Sol» и др.). У. Фрэнк приобрел особый статус иностранца, хорошо пишущего об Испании, что было



редкостью: «Часто об Испании пишут очень плохие книги. Возможно, чем дальше от нас находится автор, тем хуже получается книга. <...> Мы должны поздравлять друг друга и радоваться, когда кто-нибудь приезжает к нам издалека и на страницах интересной книги составляет практически безошибочное, правдивое мнение о нас, и более того, делится наблюдениями о нашей духовной жизни, такой интимной и тайной» [Chabas 1926, 6]. Перу испанского драматурга и журналиста Мануэля Абриля принадлежит двухстраничный отзыв в журнале «La ciudad lineal», где также дается весьма высокая оценка умению У. Фрэнка достоверно интерпретировать прошлое и настоящее Испании, почувствовать ее истинную суть: «Человек, не умеющий оценить данные и факты и вписать их в контекст идей, <...> не сможет разглядеть ни нации, ни ее сути и, следовательно, не сможет стать ни мыслителем, ни поэтом. Уолдо Фрэнк сумел стать и тем, и тем. <...> Мы впервые читаем книгу, написанную иностранцем, практически не замечая в ней следов иностранного восприятия» [Abril 1928, 18–19]. Критики делали акцент на том, что именно личный опыт, накопленный автором в ходе его двух путешествий, лег в основу книги, что способствовало максимальному сближению с испанским миром и глубокому пониманию испанской культуры. Мадридская утренняя газета «El Imparcial» отмечала, какому глубокому анализу подвергает У. Фрэнк испанский дух: «Писатель не ограничивается созерцанием живописности мест, но с усердием стремится к пониманию испанской души в ее истории и ее традиции» [L.S. 1928, 8].

Авторы американских рецензий были не столь единодушны, к тому же, заметки были значительно меньше по объему. Отмечалось, что эта книга – «вдумчивая красивая интерпретация развития Испании», «самая зрелая работа мистера Фрэнка», которая отличается, однако, «слишком эмоциональным, неясным, сбивчивым» [Reixotto 1926, 720] языком. Содержание книги также не было оставлено без внимания. Нью-йоркский еженедельник «The Outlook» колко высказался о вышедшей книге и положительных откликах на нее: «Книгу расхваливали как источник невероятной мудрости и красоты, как лучшую книгу, когда-либо написанную об Испании. Ничего подобного. В ней есть несколько отличных пассажей, вроде глав об Изабелле или Эскориале. Это моменты просветления у автора. Будь вся книга такой, как эти пассажи, это была бы очень хорошая книга» [Current books 1926, 420]. Многие критики отмечали чрезмерную субъективность Фрэнка. Так, в газете «The Nation» Э. Парсонс отмечает, что у Фрэнка наблюдается то заимствование ряда идей Унамуно и Менендеса-и-Пелайо, то, напротив, слишком индивидуальный взгляд: «Его часто увлекают его собственные ритмы и его собственные настроения. <...> Он дает нам представление не о самой вещи, а о том, что он считает важным в этой вещи» [Parsons 1926, 646]. Похожую картину рисует и М. Ли в «The New York Times»: «Слишком часто мистер Фрэнк выдает свое личное мнение за аксиому. <...> Описывая испанский дух, он приукрашивает. Его догадки восторженны, его симпатии подогреваются воображением. <...> В этом



весь мистер Фрэнк. И в этом его Испания» [Lee 1926, 7]. На последнюю рецензию откликнется и сам Фрэнк много лет спустя:

«... когда “Девственная Испания” была опубликована, недружелюбная журналистка из “The New York Times” назвала свою рецензию: “Уолдо Фрэнк говорит об Испании”. Она имела в виду, конечно, что автор говорил о себе, проецируя свои лирические словоизлияния на субъективное видение Испании. Она была права. Книга была самовыражением (курсив Фрэнка – В.П.) ее автора. Прекрасная леди не упомянула и не могла объяснить, почему и испанцы, в том числе и Унамуно, и латиноамериканцы, очевидно, знавшие Испанию, признали книгу как *объективный* (курсив Фрэнка – В.П.) портрет их страны и народа» [Frank 1973, 129–130].

Одной из причин расхождения в оценках книги в Испании и США могла также быть уже устоявшаяся на тот момент репутация Фрэнка как писателя, которого больше ценили в Европе и Латинской Америке, чем «дома», в Штатах.

Самая масштабная критика ожидала У. Фрэнка со стороны Дж. Дос Пассоса и Э. Хемингуэя, каждый из которых имел свои собственные представления об Испании. Оба обличали мистицизм Фрэнка, который действительно был ему тогда свойственен. Дос Пассос опубликовал в «New Masses» небольшую, но едкую рецензию «Испания на монументе» («Spain on a Monument»). Он упрекал Фрэнка в статичности образов, тщательно выписанных, но не приносящих читателю никакого удовлетворения, и сравнивал книгу Фрэнка с испанским ретабло (алтарным образом), на котором располагаются ряды фигур святых и мучеников (а заодно и писателей, и исторических деятелей): «План архитектурен, резьба выполнена тщательно и умело, но по какой-то неведомой мне причине фигуры лишь отдаленно напоминают живых людей» [Dos Passos 1926, 27]. Рассуждения У. Фрэнка неконкретны, часто абстрактны, они не проясняют сути дела. Дос Пассос вспоминает свою работу в библиотеке Атенео в Мадриде, где, несмотря на теплые помещения и отличный кофе, царил «депрессивный запах загнивающих концепций и прекраснородушного исчерпавшего себя либерализма» [Dos Passos 1926, 27]. Он пишет: «“Девственная Испания” – это Испания, увиденная сквозь не слишком хорошо вымытые окна библиотеки Атенео» [Dos Passos 1926, 27]. С тезисом об актуальности книги (сам Фрэнк считал ее таковой), Дос Пассос категорически не согласен: «<...> книга, направленная на создание пропорциональной основы для классификации фактов, событий, опыта, происшествий, не должна сообщать нам последние новости, но она хотя бы не должна игнорировать весь беспорядочный хаос <...>, который одурманивает, возможно, даже соблазняет Испанию в ревующей суматохе нового мира» [Dos Passos 1926, 27].

Некоторые эпизоды, по мнению Дос Пассоса, все-таки удались У. Фрэнку, как, например, описание боя быков. Э. Хемингуэй в своем эссе «Смерть после полудня» («Death in the Afternoon», 1932), посвященном испанской корриде, заводит разговор о книгах, написанных об Испании, и подвергает жесткой критике стиль Фрэнка: «Пока Фрэнк недолго был



в Испании и работал над книгой о душе этой страны, его постигло некое озарение свыше, однако вышла по большей части ерунда. <...> Если автор пишет достаточно ясно, фальшь будет видна каждому. Если же он, вместо того, чтобы говорить по существу, пускается в мистические рассуждения, то фальшь проявится не сразу, а другие писатели, вынужденные делать то же самое, будут восхвалять его в целях самозащиты» [Hemingway 1932, 53–54]. Отметим, что эссе вышло в 1932 г., спустя шесть лет после публикации «Девственной Испании».

Когда в Испании началась гражданская война, У. Фрэнк не торопился в места военных действий: в 1936 г. он заканчивал работу над романом «Женых грядет» («The Bridegroom Cometh»). В октябре того же года в «New Republic» он опубликовал открытое письмо премьер-министру Франции Леону Блюму с призывом вести совместную борьбу против фашизма и отказаться от политики нейтралитета [Frank 1936]. Как пишет Фрэнк в своей книге воспоминаний, Блум не предпринял никаких мер и «разразилась Война» [Frank 1973, 187]. Только в апреле 1938 г. Фрэнк отправляется в республиканскую Испанию, где пробудет три недели. Его приезд освещался газетами «ABC», «La Libertad», «Solidaridad Obrera», валенсийским республиканским журналом «Hora de España» и др. Этой поездкой и несколькими статьями в защиту испанского Народного фронта [Frank 1938] ограничился Фрэнк в 1936–1939 гг.

По окончании гражданской войны и в разгар Второй мировой, в 1942 г. в США «Девственная Испания» была переиздана издательством «Duell, Sloan and Pearce» в том же переводе с новым подзаголовком: «Девственная Испания: драма великого народа» («Virgin Spain: The Drama of a Great People»). Книга предварялась двумя предисловиями: первое – «Значение и актуальность “Девственной Испании”» («Significance and Timeliness of “Virgin Spain”») было написано А. Рейесом в сентябре 1941 г. в Мексике, и второе – «от автора» – самим У. Фрэнком в декабре 1941 г. А. Рейес рассуждал о путешествиях американцев в Испанию и интересе испанцев к Америке, вспоминал о знакомстве и встречах с Фрэнком и говорил об актуальности вновь публикуемой книги. Предисловие Рейеса и весь труд Фрэнка роднила идея «нашей Испании», отныне не просто территории, а «потрепанного знамени души человеческой», которое заключает в себе надежду всего мира. «Под бомбардировками и кровью Испания все еще сохраняет свое исконное целомудрие», – констатировал Рейес [Frank 1942, XIX].

В предисловии У. Фрэнка содержится перечень основных изменений, внесенных в переиздание 1942 г. Модификации в основном коснулись третьей части: настоящее время сменилось на прошедшее, если речь шла о художниках, ушедших из жизни за эти годы, были расширены пассажи о П. Пикассо и А. Мачадо; глава «Два андалусийца», посвященная П. Пикассо и Х.Р. Хименесу, была переименована в «Волнение», а глава «Пробуждающийся пыл», отсутствовавшая в издании 1926 г., была добавлена уже после гражданской войны. Остальные правки, по словам Фрэнка, ста-



ли бы излишними, поскольку ему еще в 1920-е гг. удалось предвосхитить трагическую судьбу Испании: «“Девственная Испания”», написанная в 1921–1925 гг., так естественно изображает то, что произошло с Испанией и Европой уже после ее публикации, что потребовалось добавить только одну главу. До некоторых событий отсутствие этой главы было заметным пропуском в структуре книги. Будто бы автора предостерегли от окончания его Симфонической Истории, поскольку она писалась им за 10–15 лет до того, как необходимый для завершения книги материал стал действительностью» [Frank 1942, XXV–XXVI]. Финал книги стал называться «постлюдией», при этом остался практически неизменным.

По очевидным причинам дополненная книга не могла быть издана во франкистской Испании. Впервые на испанском языке она была опубликована в Буэнос-Айресе издательством «Losada» в 1947 г. В Испании мадридское издательство «Aguilar» в 1950 г. сделало репринт издания 1927 г., включив также предисловие А. Рейеса. В общей сложности книга (в первой и во второй, дополненной версии) выдержала одиннадцать изданий [Zaro Vera 2010].

В 1940-е гг. У. Фрэнк редко возвращается к испанской теме. Испанию он больше не посещал, что довольно резко прокомментировал один из современных исследователей его творчества – М. Огорзали, оценивший такое поведение Фрэнка как «предательское» [Ogorzaly 1994, 72]. Другой исследователь – Э. Суарес, в ответ на такое заявление Огорзали, утверждает, что предательством со стороны Фрэнка было бы именно возвращение в Испанию при франкистском режиме, противоречащее идеологическим воззрениям автора. Фрэнк сдержал обещание, данное А. Рейесу: он активно контактировал с латиноамериканскими странами, публиковался в латиноамериканской прессе, в том числе в аргентинском журнале «Sur», и продолжал придерживаться концепции единства испаноязычного мира. Латинская Америка после поражения республиканцев в гражданской войне в Испании представлялась ему преемником испанского духа, не утратившего своей цельности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Abril M. España ante los extranjeros. Un libro de Waldo Frank // La ciudad lineal. Madrid. 10.05.1928. P. 18–19.
2. Ayala Pérez de R. Divagaciones. La libertad económica. II // El Sol. Madrid. 29.02.1924. P. 8.
3. Ayala Pérez de R. Divagaciones. La libertad económica. I // El Sol. Madrid. 28.02.1924. P. 8.
4. Ayala Pérez de R. Más divagaciones. Aclaración innecesaria // El Sol. Madrid. 04.03.1924. P. 2.
5. Carter P.J. Waldo Frank. New York, 1967.
6. Chabas J. Resumen Literario // La Libertad. Madrid. 3.12.1926. P. 6.
7. Current books // The Outlook. 1926. Vol. 143. № 12. P. 420.



8. Dos Passos J. Spain on a Monument // *The New Masses*. 1926. Vol. 1. № 3. P. 27.
9. Frank W.D. A Communication // *The New Republic*. 1936. Vol. 88. № 1140. P. 241.
10. Frank W.D. Divagaciones. Una defensa de los Estados Unidos // *El Sol*. Madrid. 02.03.1924. P. 1.
11. Frank W.D. *Memoirs of Waldo Frank* / ed. A. Trachtenberg. Amherst, MA, 1973.
12. Frank W.D. Spain in War // *The New Republic*. 1938. Vol. 95. № 1232–1 234. P. 269–271, 298–300, 325–326.
13. Frank W.D. *Virgin Spain: Scenes from the Spiritual Drama of a Great People*. New York, 1926.
14. Frank W.D. *Virgin Spain: The Drama of a Great People*. New York, 1942.
15. Hemingway E. *Death in the Afternoon*. New York; London, 1932.
16. L.S. *La España Virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo* // *El Imparcial*. Madrid. 08.04.1928. P. 8.
17. Lee M. Speaking of Spain, Here is Waldo Frank // *The New York Times*. 18.04.1926. P. 7.
18. Ogorzaly M. *Waldo Frank, Prophet of Hispanic Regeneration*. Lewisburg, Cranbury, NJ, 1994.
19. Parsons A.B. *Portrait of Spain* // *The Nation*. New York. 6.09.1926.
20. Peixotto E. *The Soul of Spain* // *The Saturday Review*. New York. 1926. Vol. 2. № 38. P. 719–720.
21. *Remate de una conversación* // *El Sol*. Madrid. 09.03.1924. P. 2.
22. Reyes A. Significado y actualidad de «Virgin Spain» // *Cuadernos americanos*. 1942. Vol. 1. № 1. P. 193–206.
23. Suárez Galbán E. *The Last Good Land: Spain in American Literature*. Amsterdam, 2011.
24. Una carta de Waldo Frank. Aclaraciones a un concepto de Ramiro de Maeztu // *Repertorio Americano*. 1926. Vol. XII. P. 347.
25. Williams S.T. *The Spanish background of American literature*. Vol. 2. New Haven, CT, 1955.
26. Zaro Vera J.J. *The History of a Book and Its Translation* // *Lengua, traducción, recepción en honor de Julio César Santoyo*. Vol. 2. / ed. by J.J. Lanero Fernández, J.L. Chamosa González. León, 2010. P. 561–584.

## REFERENCES

### (Articles from Literary and Art Magazines)

1. Dos Passos J. Spain on a Monument. *The New Masses*, 1926, vol. 1, no. 3, p. 27. (In English).
2. Peixotto E. The Soul of Spain. *The Saturday Review*, New York, 1926, vol. 2, no. 38, pp. 719–720. (In English).
3. Reyes A. Significado y actualidad de “Virgin Spain”. *Cuadernos americanos*, 1942, vol. 1, no. 1, pp. 193–206. (In Spanish).



### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Zaro Vera J.J. The History of a Book and Its Translation. *Lanero Fernández J., Chamosa González J.L. (eds.) Lengua, traducción, recepción en honor de Julio César Santoyo*: in 2 vols. Vol. 2. León, 2010, pp. 561–584. (In English).

### (Monographs)

5. Carter P.J. *Waldo Frank*. New York, 1967. (In English).
6. Ogorzaly M. *Waldo Frank, Prophet of Hispanic Regeneration*. Lewisburg; London, 1994. (In English).
7. Suárez Galbán E. *The Last Good Land: Spain in American Literature*. Amsterdam, 2011. (In English).
8. Williams S.T. *The Spanish background of American literature*: in 2 vols. New Haven, CT, 1955. (In English).

**Попова Виктория Юрьевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Аспирант кафедры истории зарубежной литературы. Научные интересы: творчество Уолдо Фрэнка, американская литература, латиноамериканская литература, советско-западные литературные контакты.

E-mail: victoria\_124@mail.ru

**Popova Victoria Yu.**, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of History of Foreign Literatures. Research interests: Waldo Frank's work, American literature, Latin American literature, Soviet-Western literary contacts.

E-mail: victoria\_124@mail.ru



## УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ University Teaching

З.Г. Станкович (Казань)  
ORCID ID: 0000-0002-5442-6475

### ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX В. КАК ИНОСТРАННОЙ В РАМКАХ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00033

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам преподавания иностранным абитуриентам русской литературы XX в. Проблематика статьи предполагает выявление эффективных способов введения материала по различным историко-литературным темам. Комплексное изучение столь объемного курса из истории русской литературы ранее не становилось предметом отдельного методического исследования. Автор работает в рамках программы курса, построенного по хронологическому принципу. На материале текстов В. Маяковского автор демонстрирует варианты межпредметного взаимодействия с курсом словообразования. Межпредметная координация с литературным краеведением и курсом новейшей истории России раскрывается на материале творчества М. Горького. В ходе изучения произведений М. Шолохова и А. Твардовского о Великой Отечественной войне показана взаимосвязь курсов литературы и истории XX в., предложены средства аудио-визуальной наглядности. Анализируются возможные способы введения таких композиционных средств, как пейзаж и интерьер. Показаны примеры использования ряда дидактических принципов, обеспечивающих эффективную подачу учебного материала. Автор заключает, что курс истории русской литературы XX в. позволяет иностранным абитуриентам получить представление о русском менталитете и познакомиться с рядом понятий теории литературы и смежных филологических дисциплин, что облегчит им освоение программы филологических специальностей в вузе. Автором использованы методы исследовательской беседы, педагогического наблюдения и эксперимента, выявлена специфика их реализации в преподавании русской литературы как иностранной.

**Ключевые слова:** русская литература как иностранная; русская литература XX в., подготовительный факультет для иностранных учащихся; междисциплинарное взаимодействие; модернизм.

Z.G. Stankovich (Kazan)  
ORCID ID: 0000-0002-5442-6475

### The Peculiarities of Teaching “Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century” as Foreign at Preparatory School for International Students DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00033

**Abstract.** The article is dedicated to the problems of teaching Russian literature of

the 20th century to foreign undergraduates. The issues of the article involve the identification of effective ways to introduce material on various topics of history of literature. A comprehensive survey of such a copious course dealing with the history of Russian literature has not yet been the subject of a separate methodological study. The author works within the program of the course built on a chronological principle. The author demonstrates variants of interdisciplinary interaction with the course of word-formation on the material of V. Mayakovsky's texts. The intersubject coordination with literary local lore and the course of modern history of Russia is revealed on the material of M. Gorky's works. While studying M. Sholokhov's and A. Tvardovsky's works about the Great Patriotic War we show the interrelation of the courses of literature and history of the 20th century and suggest audio-visual means. The possible ways of introducing such compositional means as landscape and interior are analyzed in the article. The author shows examples of how several didactic principles can be applied effectively as educational material. In conclusion, it is said that the course “History of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century” allows foreign applicants to learn the idea of Russian mentality and get acquainted with some concepts of theory of literature and related philological disciplines which will facilitate mastering the majors of the philological program in high school. For her research the author uses such methods as pedagogical observation, research conversation and pedagogical experiment to reveal their peculiarities in teaching Russian literature as foreign.

**Key words:** Russian literature as foreign; Russian literature of the 20th century; preparatory school for international students; cross-disciplinary interaction; modernism.

Для иностранцев-слушателей подготовительных факультетов российских университетов чрезвычайно важным является освоение не только собственно русского языка, но и русской литературы, т.к. в результате этого возникает возможность ведения эффективного межкультурного диалога. Художественная литература является тем источником, из которого можно узнать о мировоззрении людей, об их стремлениях и чувствах. По мнению П.Г. Пустовойта, изучение литературы в иностранной аудитории «преследует следующие цели: 1) воспитывать обучающихся в духе гуманизма и взаимопонимания народов, 2) сообщать им необходимые для общения сведения из области духовной культуры страны изучаемого языка» [Пустовойт 1977, 61].

Как правило, курс изучения истории русской литературы на подфаке начинается с классики XIX в., однако и литература века XX оказывается не менее значимой, ведь она дает ключ к пониманию психологии, менталитета и жизненного опыта наших современников. Характер современных россиян складывался на основе опыта предыдущих поколений, переживших и осмысливших две мировые войны, революции, расцвет и гибель тоталитарного режима и другие катастрофические события XX столетия. Разумеется, все это нашло отражение в лучших образцах русской литературы, со многими из которых абитуриенту-иностранцу предстоит познакомиться в процессе учебы на подготовительном факультете.



При поступлении в вуз иностранные абитуриенты сдают экзамен по русской литературе на основе программы для учеников российских национальных школ. Несмотря на то, что курс истории русской литературы XX в. в ней представлен меньшим количеством авторов и произведений, нежели курс литературы XIX в., он отнюдь не является более простым, а в отдельных аспектах и более сложным. На момент начала обучения русская литература XX в., бесспорно, известна иностранным абитуриентам в гораздо меньшей степени, нежели литература века XIX. Если на первой лекции по литературе XIX в. находятся слушатели, которые называют имена классиков, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, то в случае с литературой XX в. такого не происходит. Однако бывают и исключения. Так, слушатели из КНР часто стремятся обсудить с преподавателем роман «Как закалялась сталь» Н.А. Островского, а некоторые даже называют эту книгу одной из своих любимых. Важно отметить, что в наши дни в русских школах данное произведение не изучается, да и в вузовских программах филологического факультета предлагается лишь по выбору. Этот роман как настольная книга для китайской молодежи – дань дружбе СССР и КНР в пятидесятых годах прошлого века. Как указывает Ли Янь в статье «Soviet Literature and Mass Reading in the Early PRC (Советская литература и ее массовое чтение в ранние годы КНР)», «as the CCP cemented public belief in the future of socialist China, the majority of the population were determined to dedicate themselves to the cause of bringing about that future. Thus the heroism, patriotism, and idealism in Soviet literature were exactly what they needed, and it was out of genuine admiration that they emulated Soviet models and heroes. (КПК закрепила веру в будущее социалистического Китая, большинство населения было полно решимости посвятить себя этому делу. Таким образом, героизм, патриотизм и идеализм в советской литературе были тем, что нужно, – китайцы подражали советским героям)» [Li Yan 2014, 29–30]. Исследовательница также пишет, что во времена культурной революции практически вся русская литература была изъята из программ китайских школ, однако роман «Как закалялась сталь» оказался сохранен. Возможно, причина здесь – в героизме Павки Корчагина в ситуации гражданской войны. Однако программа для национальных школ, по которой сдают экзамены иностранные абитуриенты, не включает в себя роман Островского, поэтому произведения и авторы, о которых приходится говорить на занятиях, в равной степени не знакомы никому из абитуриентов.

Согласно программе, абитуриенты обязаны прочитать следующие тексты русской литературы прошлого века: вступление к поэме Маяковского «Во весь голос», произведения М. Горького «Старуха Изергиль» и «Мать», рассказ М. Шолохова «Судьба человека», поэму А. Твардовского «Василий Теркин» и рассказ К. Паустовского «Телеграмма». Остановимся подробнее на подаче историко-литературного материала по некоторым из этих произведений.

Говоря о творчестве Маяковского, которое стоит в программе первым, стоит упомянуть, что неоконченная поэма «Во весь голос» является од-



ним из труднейших произведений поэта. Она сложна даже для понимания русскоязычных читателей, т.к. наполнена многочисленными отсылками к культурно-историческим реалиям эпохи начала XX в. Кроме того, текст изобилует различного рода окказионализмами, значение которых иностранец, владеющий русским языком на базовом уровне, не сможет прояснить для себя даже при помощи словаря. В этой связи нам представляется более целесообразным давать учащимся лишь общую информацию об этой поэме с использованием некоторых небольших цитат.

Все вышесказанное влечет за собой необходимость некоторого видоизменения курса, предусмотренного программой. Так, лучше всего начать знакомство с литературой XX в. с общей характеристики русского модернизма и трех его основных течений – символизма, акмеизма и футуризма. Говоря с иностранными абитуриентами о модернизме, можно поинтересоваться, какие из его течений присутствовали в их национальных литературах. В качестве иллюстрации к особенностям русского футуризма можно использовать стихотворение «Послушайте!», в котором также хорошо видны характерные черты лирического героя и художественного мира Маяковского.

Кроме того, тексты Маяковского способны обогатить представления абитуриентов о существующих в русском языке словообразовательных моделях. Так, преподаватель может акцентировать внимание аудитории на том, что поэт много экспериментировал со словом, желая обновить его внутренний, корневой смысл. Это зачастую происходило с помощью добавления к словам несвойственных им в повседневной речи префиксов и суффиксов. Например, поэт часто использовал суффикс -ищ- (у Маяковского мы встречаем слова «божище», «адище» и т.д.), придающий словам негативную окраску и выражающий ощущение громоздкости, огромности описываемого. С точки зрения глагольного словообразования продуктивной оказывается приставка из- (-ис), обозначающая доведение действия до крайнего предела (иссушить, измучить). В произведениях Маяковского встречаются глаголы «изыграть», «извеселить» и т.д. [Ильиных 2012, 65–68].

Курс русской литературы XX в. можно органично связать не только с лингвистикой, но и с другой дисциплиной – литературным краеведением. Например, в нашей практике с этой точки зрения удавалось рассказать о А.М. Горьком и его творчестве, т.к. его юные годы были связаны с Казанью, городом, где проходят обучение наши абитуриенты. Мы обычно начинаем разговор о Горьком со слов писателя: «Казань – любимейший из моих университетов» [Хакимов] и разьясняем их значение. Экскурсия в музей Горького в Казани позволяет абитуриентам углубить свои знания о казанском периоде жизни писателя. Университетские города России имеют богатую историю, и преподаватели всегда могут выбрать автораземляка, о котором было бы интересно рассказать иностранцам. В нашем случае, говоря о Горьком, можно показать контраст его судьбы с судьбой Л.Н. Толстого, тоже проведшего молодые годы в Казани. В данном случае



мы затрагиваем вопрос о положении различных общественных классов в дореволюционном русском обществе, что поможет абитуриентам и при сдаче обязательного для гуманитариев экзамена по истории России.

К истории нужно обратиться и чтобы хорошо понять рассказ-эпопею Шолохова «Судьба человека». Изучение этого произведения приходится на конец учебного года, поэтому абитуриенты уже имеют достаточно хорошее представление о Великой отечественной войне. Рассказ позволяет им понять трагедию отдельно взятого человека в ситуации этого крайне тяжелого для страны времени. Помочь создать более яркое впечатление можно через использование визуального ряда: фотографий разрушенных городов, репродукций военно-патриотических плакатов, снимков встречи солдат с фронта. Можно продемонстрировать студентам отрывок из фильма С. Бондарчука «Судьба человека», который снят достаточно близко к тексту рассказа.

Поэма А.Т. Твардовского «Василий Теркин», как и «Судьба человека», тоже связана с темой Великой Отечественной войны. Преподавателю стоит рассказать учащимся историю создания произведения и обратить внимание на специфику главного героя, которого в литературоведении принято называть «герой-народ». Для чтения на занятии можно взять отрывок из начала, часть «На привале», где как раз и упомянуты основные свойства характера Василия Теркина. Чтобы объяснить значение понятия «Привал», можно использовать средства художественно-изобразительной наглядности – показать абитуриентам репродукцию картины Ю. Непринцева «Отдых после боя». На основании информации из отрывков текста поэмы можно сделать вывод о том, какие именно особенности личности Теркина являются типичными для русского солдата и вообще русского человека. Вопрос этот оказывается чрезвычайно важным для тех из абитуриентов, которые в дальнейшем выберут международные отношения в качестве своей специальности.

Рассказ К.Г. Паустовского «Телеграмма», завершающий программу, по своей тональности контрастирует с двумя предшествующими произведениями. Он обращает внимание читателя не столько на исторические всеобщие проблемы, сколько на драму частного, обычного человека. Произведение не отличается быстрым, динамично развивающимся сюжетом, а, наоборот, предоставляет хорошую базу для углубления знакомства с тероретическими понятиями «интерьер» и «пейзаж». Пейзажная зарисовка в начале текста включает в себя всего пять предложений, а потому ее легко интерпретировать непосредственно в ходе занятия. Она может быть рассмотрена с психологической точки зрения: описание природы здесь соответствует настроению главной героини. Ее физическое состояние – глубокая старость, угасание день за днем – также перекликается с состоянием природы: «Спутанная трава в саду полегла, и все доцветал и никак не мог доцвести и осыпаться один только маленький подсолнечник у забора <...> Катерине Петровне стало еще труднее вставать по утрам...» [Паустовский 1958, V, 154]. За пейзажем следует описание интерьера ее дома. «Катерине Петровне стало еще труднее вставать по утрам и видеть все то же:



комнаты, где застоялся горький запах нетопленных печей, пыльный “Вестник Европы”, пожелтевшие чашки на столе, давно не чищенный самовар и картины на стенах» [Паустовский 1958, V, 154]. Абитуриентам можно порекомендовать перевести новые слова из этого отрывка и ответить на следующие вопросы. Во-первых, почему чашки на столе пожелтевшие, «Вестник Европы» пыльный, а самовар давно не чищенный? Во-вторых, задать вопрос: какие мысли и чувства вы испытываете, прочитав данное описание? После того, как студенты переведут новые слова и ответят на вопросы об общем настроении в данных фрагментах текста и значении деталей, можно указать на то, что часто не только переживания, но и характер героя можно понять через описание его жилища.

Возникает вопрос, какими принципами обучения должен руководствоваться преподаватель, если он хочет достичь максимально эффективного результата в процессе чтения данного учебного курса.

Во главу угла, конечно же, будет ставиться принцип сознательности. Т.И. Капитонова и Л.В. Московкин пишут, что он предусматривает «сознательное отношение студентов к процессу обучения, осмысление ими учебного материала и своих действий по овладению учебным материалом» [Капитонова, Московкин 2006, 69]. Как в нашей ситуации можно добиться максимально эффективного соблюдения этого принципа? На занятиях по истории литературы предполагается, что текст лекции будет дан абитуриентам за неделю до занятия в распечатанном или электронном виде. Текст сопровождается списком новых слов. Абитуриент в рамках часов самостоятельной работы должен будет прочитать материал, а более глубокое ознакомление с темой произойдет уже в рамках лекционного занятия. Такой способ работы показал себя как наиболее эффективный, т.к. дает возможность лучшего освоения как новых слов, так и информации в целом.

Принцип доступности и посильности должен прочно соединяться с принципом сознательности. Невозможно требовать от абитуриента, прошедшего лишь элементарный уровень подготовки, адекватного понимания текста, рассчитанного на первый сертификационный. Помимо общей языковой подготовленности абитуриента в данном случае нужно принимать во внимание его родной язык, а также особенности его родной культуры.

Само собой разумеется, принцип профессиональной направленности обучения тоже выходит на первый план, т.к. курс истории русской литературы XX в., изучаемый на подфаке, подготавливает абитуриентов к тому, что им предстоит освоить на четвертом курсе филологического факультета.

Одним из основных стоит также назвать принцип системности и последовательности. Разумеется, лекционный материал располагается в хронологическом порядке. Кроме того, преподаватель, как и в работе с русскоязычными студентами, может постоянно обращаться к пройденному материалу. Например, можно пояснить, что модернизм – это особый вариант романтического художественного мировоззрения. С термином «романтизм» абитуриенты уже хорошо знакомы по курсу русской литературы XIX в.

Принцип страноведческой направленности, как видно на примере подачи информации о казанском периоде жизни М. Горького, тоже оказывается чрезвычайно важным. В данном случае расширяется кругозор студен-



тов, повышается их заинтересованность в изучении России и менталитета россиян. Посещение музея может служить как образовательной, так и воспитательной цели обучения.

Наконец, как нам уже удалось заметить, принцип межпредметной координации помогает абитуриентам лучше овладеть всеми смежными дисциплинами. А.Н. Шукин утверждает: «В результате создаются оптимальные условия для формирования коммуникативной компетенции в профессиональной сфере общения при изучении как общенаучных дисциплин, так и языка как средства общения» [Шукин 2010, 166].

В результате проведенного исследования нам удалось увидеть, что курс истории русской литературы XX в., взаимодействуя с курсом российской истории этого же периода, действительно помогает будущим студентам получить достаточно хорошее представление о русском менталитете. Кроме того, он знакомит абитуриентов с рядом теоретических понятий, без которых невозможно дальнейшее обучение на филологических специальностях. Это, в частности, такие термины, как литературное течение и направление, пейзаж и интерьер в литературе. Данный курс также помогает слушателям лучше разобраться и в тонкостях русского словообразования. В то же время он дает возможность познакомить иностранных учащихся и с элементами такой дисциплины как литературное краеведение, к изучению которой студенты отделения русской филологии приступят уже на первом курсе университета.

Все вышесказанное дает нам право указать на несомненную необходимость изучения русской литературы XX в. в рамках подготовительного факультета. Данная дисциплина может дать абитуриентам не только большое количество важной, но также и интересной информации, помогающей в восприятии как литературного процесса, так и всей жизни россиян в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ильиных О.В. Образные окказионализмы в поэзии В. Маяковского // Альманах современной науки и образования. № 2 (9): в 3 ч. Ч. III. Тамбов, 2012. С. 65–68.
2. Капитонова Т.И., Московкин Л.В. Методика обучения русскому языку как иностранному на этапе довузовской подготовки. СПб., 2006.
3. Паустовский К.Г. Телеграмма // Паустовский К.Г. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 1958. С. 154–167.
4. Пустовойт П.Г. Методология преподавания русской литературы иностранцам. Статья первая // Русский язык за рубежом. 1977. № 5. С. 57–62.
5. Хакимов Р. Казанский микрокосм: рожденный в Татарской слободе // Реальное время. URL: <https://realnoevremya.ru/society/history/74748-kazanskiy-mikrokosm-ot-rafaelya-hakimova> (дата обращения 02.10.2017).
6. Шукин А.Н. Методика преподавания русского языка как иностранного. М., 2010.
7. Li Yan. Soviet Literature and Mass Reading in the Early PRC // Россия – Китай: история и культура. Казань, 2014. С. 11–34.



#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Pustovoyt P.G. Metodologiya prepodavaniya russkoy literatury inostrantsam. Stat'ya pervaya [Methodology of Teaching Russian Literature to Foreigner Students. Article One]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 1977, no. 4, pp. 57–62. (In Russian).

#### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Il'nykh O.V. Obraznye okkazionalizmy v poezii V. Mayakovskogo [Figurative Occasionalisms in V. Mayakovsky's Poetry]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya* [The Almanac of Modern Science and Education], no. 2(9): in 3 vols., vol. 3. Tambov, 2012, pp. 65–68. (In Russian).
3. Li Yan. Soviet Literature and Mass Reading in the Early PRC. *Rossiya – Kitay: istoriya i kul'tura* [Russia – China: History and Culture]. Kazan, 2014, pp. 11–34 (In English).

#### (Monographs)

4. Kapitonova T.I., Moskovkin L.V. *Metodika obucheniya russkomu yazyku kak inostrannomu na etape dovuzovskoy podgotovki* [The Methods of Teaching Russian as a Foreign Language at the Stage of Pre-University Training]. Saint-Petersburg, 2006. (In Russian).
5. Shchukin A.N. *Metodika prepodavaniya russkogo yazyka kak inostrannogo* [The Methods of Teaching Russian As a Foreign Language]. Moscow, 2010. (In Russian).

**Станкович Зинаида Григорьевна**, Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук подготовительного факультета для иностранных учащихся. Область научных интересов: преподавание русской литературы как иностранной, русская рок-поэзия, литературная саморефлексия.

E-mail: [uky-onna@yandex.ru](mailto:uky-onna@yandex.ru)

**Stankovich Zinaida G.**, Kazan Federal University.

Candidate of Philology; Associate Professor at Humanities section of Preparatory School for International Students. Research interests: teaching Russian literature as foreign, Russian rock-poetry, literary self-reflection.

E-mail: [uky-onna@yandex.ru](mailto:uky-onna@yandex.ru)



*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 7.06.18

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)