



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 3(46)**  
**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*

№ 3 (46) ‘ 2018

Москва  
2018

*The New Philological Bulletin*

№ 3 (46) ‘ 2018

Moscow  
2018

**Новый филологический вестник**  
**№ 3 (46) ' 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 факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (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; профессор кафедры 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*  
*№ 3 (46) ' 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 Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda 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; professor at 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

- Н.Н. Кириленко (Москва)**  
В поисках канона классической драмы (о концепции Н.Д. Тамарченко).....16

- Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)**  
Драматизация нарратива в повести С. Лема «Ананке».....26

### Фольклористика

- Д.В. Убушиева (Элиста)**  
Космогонические мотивы в прологе эпоса «Джангар».....35

- Ц.Б. Селева (Элиста)** Характер историзма эпоса «Джангар» сквозь призму сюжета.....46

### Русская литература

- Д. Кемпер (Москва)**  
Истоки внешней культурной политики в России.  
Часть 1. Внешняя культурная политика в Коллегии иностранных дел при Петре Первом.....57

- М.П. Двойнишникова (Челябинск)**  
Визуально-графические особенности лирики Г.Р. Державина.....66

- Л.Н. Киселева, К.В. Новашевская (Тарту, Эстония)**  
Брак с французским пленным (на примере сюжета «Рославлева»).....81

- Е.Ю. Третьякова (Краснодар)**  
Черкесский литератор на страницах журнала «Современник».....93

- В.Ш. Кривонос (Самара)**  
Текст судьбы в «Герое нашего времени» Лермонтова.....109



- И.С. Чернышов (Тюмень)**  
Прижизненная критика романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте авторской стратегии издания романа.....124

- Г.С. Прохоров (Коломна)**  
Евреи в творческом корпусе Достоевского: нарративы симпатии и антипатии.....138

- Е.В. Кузнецова (Москва)**  
«Царственный паяц»: маски «короля» и «шута» в поэзии И. Северянина. Статья вторая.....152

- Д.С. Московская (Москва)**  
Неизвестное стихотворение Александра Введенского «Сатира на женатых». К истории темы.....162

- С.И. Панов, О.Ю. Панова (Москва)**  
Американские писатели на Октябрьских торжествах 1927 г.....174

- М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)**  
Интертекстуальные связи в рассказе Саши Черного «Капитан Бопп».....185

- К.В. Синегубова (Кемерово)**  
Сказки Г. Х. Андерсена в романе М. Петросян «Дом, в котором...».....198

### Филология плюс...

- А.Б. Безбородов (Москва), Л.С. Белоусов (Москва), Ю.В. Доманский (Москва), Н.Л. Пешин (Москва), П.П. Шкаренков (Москва)**  
Номер Владимира Винокура «Пародия-80» как начало формирования системы «Биографический миф Владимира Высоцкого и миф Московской Олимпиады».....206

### Зарубежные литературы

- А.А. Сабашникова (Москва)**  
Шабаш как текст. Опыт комментария к роману Пьера Мак Орлана «Негр Леонард и мэтр Иоганн Мюллен».....219



**А.К. Исламова (Санкт-Петербург)**

Знаковые коды художественной  
условности в философской фантастике Колина Уилсона.....232

**Проблемы переводоведения**

**В.А. Миловидов (Тверь)**

Литературно-художественный перевод как  
инструмент теории и истории литературы.....243

**Сюй Жуй (Харбин, Китай)**

Герменевтический подход в переводе  
китайских философских текстов (на примере русских переводов  
«Лунь Юя»).....253

**События научной жизни**

**А.А. Медведев (Тюмень)**

Ссылка, изгнанничество, эмиграция как предмет  
междисциплинарных исследований: обзор конференции.....263

**Обзоры и рецензии**

**С.Ю. Пчелкина (Владивосток)**

М.Е. Шнейдер и значение его книги  
«Русская классика в Китае».....265

**Е.В. Новикова (Москва)**

Премиальный процесс в русской литературе  
1990–2010-х гг. и отечественная литературная критика.....274

**И.В. Пешков (Москва)**

Вперед в XX век, или величие несопоставимого. Рецензия на  
книгу: Русские литературоведы XX века: библиографический  
словарь. Т. I: А–Л / сост. А.А. Холиков; под общей редакцией О.А.  
Клинга и А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2017.  
532 с., ил.....285



**Contents**

**Theory of Literature**

**N.N. Kirilenko (Moscow)**

In Search of Classic Drama Canon (On N.D. Tamarchenko's  
Conception).....16

**E. Yu. Kozmina (Yekaterinburg)**

Dramatization of the Narrative in Story "Ananke" by S. Lem.....26

**Folklore Studies**

**D.V. Ubushieva (Elista)**

Cosmogonic Motives in the Prologue of the Epos "Dzhangar".....35

**Ts.B. Seleeva (Elista)**

The Nature of the Historicism of the Epic "Dzhangar" through the  
Prism of the Plot.....46

**Russian Literature**

**D. Kemper (Moscow)**

The Beginnings of Foreign Cultural Politics in Russia. Part 1. Foreign  
Cultural Policy in the Ministry for Foreign Affairs under Peter I.....57

**M.P. Dvoynishnikova (Chelyabinsk)**

Visual-Graphic Features of the G.R. Derzhavin Lyrics.....66

**L.N. Kiseleva, K.V. Novashevskaya (Tartu, Estonia)**

The Marriage to a French Prisoner (In the Story of "Roslavlev").....81

**E. Yu. Tretyakova (Krasnodar)**

The Circassian Writer as Published by "Sovremennik" Journal.....93

**V.Sh. Krivonos (Samara)**

The Text of Destiny in "The Hero of Our Time" by Lermontov.....109

**I.S. Chernyshov (Tyumen)**

The Lifetime Critics of "The Possessed" by F.M. Dostoevsky in the  
Context of Author's Strategy of Edition.....124



<b>G.S. Prokhorov (Kolomna)</b> What Sort of Jew Dostoevsky Liked and Disliked: A Narrative of a Love-Hate Relationship.....	138
<b>E.V. Kuznetsova (Moscow)</b> “Royal Jester”: Masks “King” and “Jester” in the Work of I. Severyanin. Part 2.....	152
<b>D.S. Moskovskaya (Moscow)</b> Aleksandr Vvedenskiy’s Unknown Poem “Satire on the Married”. To the History of the Topic.....	162
<b>S.I. Panov, O. Yu. Panova (Moscow)</b> American Writers at the October Revolution Celebrations, 1927.....	174
<b>M.A. Zhirkova (Saint-Petersburg)</b> The Intertextual Relations in Sasha Cherny’s Short Story “Captain Bopp”.....	185
<b>K.V. Sinegubova (Kemerovo)</b> H.C. Andersen’s Fairy Tales in the Novel “The House Where...” by M. Petrosyan.....	198

**Philology and...**

<b>A.B. Bezborodov (Moscow), L.S. Belousov (Moscow), Yu.V. Domansky (Moscow), N.L. Peshin (Moscow), P.P. Shkarenkov (Moscow)</b> Vladimir Vinokur’s “Parody-80” Number as the Beginning of the Formation of the Systematic Biographical Myth of Vladimir Vysotsky and of the Myth of the Moscow Olympics.....	206
--	-----

**Foreign Literatures**

<b>A.A. Sabashnikova (Moscow)</b> Witches’ Sabbath as a Text. An Essay on Commenting Mac Orlan’s Novel “Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin”.....	219
<b>A.K. Islamova (Saint-Petersburg)</b> The Semiotic Codes of Artistic Conventionality in Philosophic Fiction by Colin Wilson.....	232

**Issues of Translation Studies**

<b>V.A. Milovidov (Tver)</b> Literary Translation as a Tool for the Theory and History of Literature.....	243
<b>Xu Rui (Harbin, China)</b> The Hermeneutic Approach in Translation of Chinese Philosophical Texts (by the Example of the Russian Translation of the “LUN Yu”).....	253

**Academic Events**

<b>A.A. Medvedev (Tyumen)</b> Exile, Expulsion, Emigration as Subject of Interdisciplinary Research: A Conference Review.....	263
--	-----

**Surveys and Reviews**

<b>S. Yu. Pchelkina (Vladivostok)</b> M.E. Schneider and the Significance of His Book “Russian Classics in China”.....	265
<b>E.V. Novikova (Moscow)</b> The Award Process in Russian Literature of the 1990–2010-s and Domestic Literary Criticism.....	274
<b>I.V. Peshkov (Moscow)</b> To the 20th Century, Or the Eminence of Heterogeneity. Book Review: Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary. Vol. 1. A–I / compiled by A.A. Holikov; edited by O.A. Kling and A.A. Kholikov. Moscow; Saint-Petersburg: Nestor – History, 2017. 532 p.: silt.....	285



## Теория литературы Theory of Literature

Н.Н. Кириленко (Москва)

ORCID ID: 0000-0002-1241-672X

### В ПОИСКАХ КАНОНА КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

(о концепции Н.Д. Тамарченко)

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00035

**Аннотация.** Цель автора статьи – привлечь внимание к концепции классической драмы Н.Д. Тамарченко. В статье доказывается, что эта концепция важна для понимания не только классической, но также новой и новейшей драмы; более того, проясняет значимость классических жанров как таковых. По мысли Н.Д. Тамарченко, только на фоне классических, образцовых жанров можно выявить своеобразие новых. Под классической драмой ученый понимал не исключительно античную драму, не драму классицизма и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическую* в противоположность *новой*. Таким образом, классическая драма включает античную, ренессансную, драму классицизма и барокко. В переходный этап между классической и новой драмой в XVIII в. происходило формирование неклассического жанра драмы. В статье также выявлено соответствие между периодами в концепции Тамарченко и вариантами периодизации исторической поэтики у С.С. Аверинцева, Э.Р. Курциуса, О.М. Фрейденберг и С.Н. Бройтмана. Ученый доказал, что катастрофа и катарсис имеют универсальное значение для трагедии и комедии, как для классической драмы, так и для неклассической. Искомая общность для классической трагедии и комедии заключалась в принципах единства действия и неизменности характера героя, взятых в их органической взаимосвязи. В конце статьи намечаются направления развития концепции Н.Д. Тамарченко: проведение сопоставительного исследования на материале самых значимых драматургов «аристотелевского цикла»; выявление специфики классической трагедии и комедии в аспектах диалога, типа героя и т.д.; проведение периодизации драматургии в целом.

**Ключевые слова:** концепция Н.Д. Тамарченко; классическая драма; неклассическая драма; новая драма; периодизация; М.С. Кургинян; С.С. Аверинцев; С.Н. Бройтман; готовый и неизменный герой; единство действия.

N.N. Kirilenko (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-1241-672X

### In Search of Classic Drama Canon (On N.D. Tamarchenko's Conception)

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00035

**Abstract.** The author's goal is to attract attention to N.D. Tamarchenko's conception of classical drama. The article proves the importance of the conception for the comprehension of new drama and newest drama. Moreover, the conception clarifies the significance of classical genres as such. According to N.D. Tamarchenko, the specificity of

new genres could be defined only within the classical, pattern genres context. By classical drama the scholar meant *classical* in contrast to *new*; he did not mean ancient drama only or drama of classicism or dramatic works of different periods which are considered *classics*. So classical drama includes that of Ancient, Renaissance, Classicism and Baroque. In the transition stage between classical and new drama in 18<sup>th</sup> century the non-classic genre of drama was forming. The article reveals the correspondence between the periods in Tamarchenko's conception and variants of periodization of historical poetics suggested by S.S. Averintsev, E.R. Curtius, O.M. Freidenberg and S.N. Broitman. The scholar proved that catastrophe and catharsis have a universal meaning for tragedy and comedy, and for classic as well as non-classic drama. The commonality in question (for classic tragedy and comedy) is based on the principles of unity of actions and the protagonist's stability in their subjective relation. At the end of the article the author proposes tendencies of the development of the conception: conducting a comprehensive comparative study on the material of the most significant dramatists of "the Aristotelian cycle"; identifying of specificity of classic tragedy and comedy in dialogues, the type of the protagonist, etc.; realization of periodization of dramaturgy in total.

**Kew words:** N.D. Tamarchenko's conception; classic drama; non-classic drama; new drama; periodization; M.S. Kurginyan; S.S. Averintsev; S.N. Broitman; ready and unchangeable protagonist; unity of action.

На труды Натана Давидовича Тамарченко по эпике ссылаются часто; в то же время его наследие как теоретика драмы известно недостаточно. В этой статье я хочу привлечь внимание к его концепции классической драмы, которая была поддержана В.И. Тюпой, С.П. Лавлинским, рядом его кемеровских коллег, но все же мало используется при изучении и исследовании драмы. Между тем она важна и для понимания новой и новейшей драмы; более того, проясняет значимость классических жанров как таковых. В сущности, ученый занимался поисками канона классической драмы.

В чем основное значение классических или канонических жанров для последующей литературы? По мысли Н.Д. Тамарченко, только на фоне классических, образцовых жанров можно выявить своеобразие новых: «Предшествующие жанровые системы, а также и сами жанры, составляющие классическую традицию, будут иметь при этом значение фона, на котором только и можно выявить своеобразие драматических жанров нового типа» [Теория литературных жанров 2008, 294]. (Я ссылаюсь на рукопись «Теории литературных жанров» 2008 г., т.к. в одноименном учебнике для бакалавриата 2011 г. представлена редуцированная версия данного текста).

«Представление о структуре классической трагедии и комедии, – считал ученый, – послужит фоном для осмысления тех новаций, которые были внесены в теорию и практику драмы во вторую половину XVIII в.» [Теория литературных жанров 2008, 332]. Он говорил о драматических жанрах, но это правило распространяется и на соотношение других классических жанров и приходящих им на смену.

Что же Тамарченко понимал под классической драмой? Не исключительно античную драму, не драму классицизма и не драматические про-



изведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическую* в противоположность *новой*. Повторюсь: не драма классицизма и не классика драматургии! (Разграничение этих видов драмы сформулировано Н.Д. Тамарченко в главах «Драма» и «Классическая и неклассическая драма» в «Теории литературы» [Теория литературы 2004, I, 305; 408–431] и, более подробно, в главе «Теории литературных жанров», которая так и называется «Классическая драма» [Теория литературных жанров 2008, 295–332]). Согласно данному пониманию, «исторические различия между классической и неклассической или “новой” драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом» [Теория литературы 2004, I, 305]. Ученый подчеркивал, что если не учитывать эти исторические различия и применять к драматургии XIX–XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, то это приводит к неадекватным трактовкам [Теория литературы 2004, I, 305]. В качестве примера такой трактовки и поисков в пьесе любого периода «закона борьбы <...> друг с другом персонажей-антагонистов» [Теория литературы 2004, I, 305] ученый приводит цитату из очень известной книги В.М. Волькенштейна «Драматургия»: «...нелегко установить две группы в пьесах со слабо развитым внешним и вялым внутренним действием. Так, например, в “Вишневом саде” Чехова идет сложная борьба за вишневый сад, которым хочет завладеть Лопухин. Лаской и дружественной беседой хозяева пытаются отстоять свое гнездо; в последнем действии пытаются свести Лопухина с Варей, чтобы не порвать связи с вишневым садом; но ничего не помогает. Лопухин не поддается на соблазн – жениться на Варе. Сад утрачен бесповоротно <...> У Чехова действуют и борются люди деликатные, сдержанные, скрытные, ласковые» (цитата сокращена мной – Н.К.) [Волькенштейн 1929, 24].

*Классическое* противопоставляется ученым *неклассическому* следующим образом: «Понятие “классический” по отношению к художественному творчеству всегда предполагает “образцовый” характер созданных произведений. В данном случае имеется в виду еще и сознательная ориентация на образцы, которые созданы в предшествующей истории искусства» [Теория литературных жанров 2008, 295].

Что же выступает в качестве образца? В первую очередь это античные произведения, поскольку, как писал Тамарченко, «античное искусство, с точки зрения теоретиков и практиков драматургии XVI – первой половины XVIII вв., наиболее адекватно воспроизводило вечные первообразы («эйдосы») трагедии и комедии» [Теория литературных жанров 2008, 295].

Во-вторых, это произведения тех литературных этапов, для которых характерна, как сказано выше, *сознательная ориентация на античные образцы*:

«...наши представления о жанрах и особенно о жанровой системе классической драмы могут и должны опираться на литературное самосознание всего



(здесь ученый приводит выдержки из статьи С.С. Аверинцева «Категории поэтики в смене литературных эпох» – Н.К.) “периода Возрождения, классицизма, барокко”, который в целом “можно рассматривать как переходный”. Действительно, в эту большую эпоху подвергается рефлексии все предшествующее развитие литературы и одновременно создается почва для её радикального обновления на рубеже XVIII–XIX вв. <...> Прежде всего “сам принцип традиции впервые осмысливается как таковой”; далее “в целом на первый план выдвигается категория ЖАНРА” и, наконец, создается “единая жанровая система, пришедшая на смену многосистемности или даже несистемности средневековых межжанровых отношений” [Теория литературных жанров 2008, 295]. С выдержками из следующей книги: [Гринцер 1994, 32]; оформление сохранено.

Вот почему необходимо «учитывать глубокие и принципиально важные различия в структуре драматических произведений, созданных до и после второй половины XVIII в.». По мысли ученого, «в литературе XIX–XX вв. “новые” комедия и трагедия соотносятся друг с другом иначе, нежели классические образцы аналогичных жанров, сложившихся и развивавшихся в период так называемого “рефлексивного традиционализма” (С. С. Аверинцев). Классическая драма, как и все искусство “рефлексивного традиционализма”, ориентирована на *первообраз* или “эйдос”, частным случаем которого являются жанровые каноны» [Теория литературных жанров 2008, 294]. (Принципы классической трагедии и комедии сформулированы в «Теории литературных жанров» отдельно, В.И. Тюпой и Н.Д. Тамарченко соответственно.)

Таким образом, Тамарченко констатировал, что к классической драме «в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина, с другой» [Теория литературных жанров 2008, 296].

В сущности, согласно концепции ученого, не только классическая, но и новая драма (я добавлю, в перспективе и новейшая) представляют собой *периоды, включающие несколько этапов*; так, классическая, как сказано выше, содержит в себе античную, ренессансную, драму классицизма и барокко. Между этими периодами существуют *переходные этапы*; в один из таких этапов между классической и новой драмой в XVIII в. происходило формирование неклассического *жанра драмы* и, более того, новой «родовой основы» разных жанров [Теория литературных жанров 2008, 332–364]. Здесь ученый опирался на мнение одного из самых глубоких отечественных теоретиков драмы М.С. Кургинян: «Правда, и трагедия и комедия занимают в драматургии Просвещения немалое место <...> Но новаторство этой эпохи заключается главным образом не в обновлении и развитии старых жанровых структур, а в формировании нового жанра, который был так необходим в данной исторической ситуации, что даже в тех произведениях, которые формально сохраняли комедийную или трагедийную основу, происходило как бы “прорастание” новой структуры сквозь старую» [Кургинян 1964, 296]. Об этом также см. у С.П. Лавлинского,



опирающегося на концепцию Н.Д. Тамарченко [Лавлинский 2013, 14–15]. Кургинян подчеркивала закономерность того факта, что «все драматурги Просвещения были вместе с тем и теоретиками драмы» [Кургинян 1964, 296].

Такое объединение историко-литературных этапов в большие *периоды*, в том числе представление о классической драме как *периоде, включающем несколько этапов*, не всем кажется допустимым («генерализующий подход к классической драме», как назвала это явление В.Б. Зусева-Озкан, специалист по метароману).

Однако, обратившись к вариантам периодизации исторической поэтики, под которыми С.Н. Бройтман подразумевал «выявление больших стадий или исторических типов художественных целостностей» [Теория литературы 2004, II, 12], мы видим полное соответствие между периодами в концепции Тамарченко и у классиков исторической поэтики.

Прежде всего, его представление о классической драме как периоде соотносится с тем, что Аверинцев писал об *аристотелевском цикле*, в который ученый включал два периода, дорефлективный традиционализм и рефлективный традиционализм; он также полагал, что традиционализм обоих периодов полностью сменился именно к концу XVIII в. Аверинцев подчеркивал, что различие между «аристотелевским» циклом и анти-традиционализмом в литературе – «явление иного порядка, чем различие между сколь угодно контрастирующими эпохами, как то, между античностью и средневековьем или средневековьем и Ренессансом. Перед лицом глубины этого различия те контрасты необходимо *выявляют известное родство* – родство в рамках “аристотелевского” цикла» [Аверинцев 1981, 7–8] (курсив мой – *Н.К.*).

То же разграничение видим у Эрнста Р. Курциуса. *Риторический* период охватывает «26 веков европейской литературы от Гомера до Гете» и «характеризуется единством художественных принципов, обусловленных культурой риторики с ее поэтикой “топосов” – общих мест» [цит. по: Теория литературы 2004, II, 12], а с XVIII в. начинается новая стадия в истории поэтики, связанная с преодолением риторической культуры.

Сходна с этой позицией и точка зрения О.М. Фрейденберг: «можно сказать, что он (т.е. весь период до XIX в. – *Н.К.*) целиком характеризуется традиционализмом, который выражается в том, что произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале» [Фрейденберг 1997, 288].

Наконец, именно XVIII в. считал границей С.Н. Бройтман; он называл этот период до середины XVIII в. в Европе «эйдетической поэтикой», приводя другие названия: эпоха поэзии, рефлексивного традиционализма, традиционалистская, нормативная, риторическая – в противовес «поэтике художественной модальности» (эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая).

Каковы же черты, присущие классической драме? Что здесь общего с новой и что отличается?

Тамарченко полагал, что **катастрофа** и **катарсис** «имеют универсаль-



ное значение: применимы и к трагедии, и к комедии; равно важны и для классической драмы, и для неклассической» [Теория литературы 2004, I, 311].

Как пример применимости этих понятий к новой драме ученый приводил катастрофу и катарсис в «Вишневом саде»: «тут и ожидание “обвала дома”, и “принесение жертвы” (забытый в доме Фирс), и переживание “несчастья”, связанного с “волей” (чувством освобождения от прошлого)» [Теория литературы 2004, I, 311].

Искомая общность для классической трагедии и комедии «заключалась в принципах *единства действия* и *неизменности характера* героя (в их органической взаимосвязи)» [Теория литературных жанров 2008, 296], которые в главе о классической комедии Тамарченко показал на примере «Много шума из ничего» Шекспира и «Скупого» Мольера. (Я очень кратко приведу только некоторые его положения по комедии Шекспира.)

Неизменность и самоотжественность персонажей здесь, по мнению ученого, очевидна. Во-первых, поскольку и характеры персонажей, и их позиции и взаимоотношения (антагонизм Дона Педро и Дона Хуана, дружба Клавдио и Бенедикта и т.д.) сложились до начала действия.

Во-вторых, поступки персонажей не являются результатом выбора, они не самоопределяются на наших глазах, а действуют в соответствии со своими, как говорилось выше, уже сложившимися характерами, жизненными принципами и позициями; «следовательно, персонаж – в пределах действия – со своей ролью совпадает» [Теория литературных жанров 2008, 321].

В-третьих, перемены во взаимоотношениях героев и в их поведении – переходы от любви или дружбы к вражде или наоборот (Клавдио – Геро, Бенедикт – Клавдио и принц Дон Педро, Бенедикт и Беатриче и т.п.), а также смена «подлости и лжи искренним признанием и готовностью принять возмездие (Борачио и Конрад)» – «не означают сколько-нибудь значительных внутренних изменений», а объясняются внешними обстоятельствами [Теория литературных жанров 2008, 321].

Следовательно, когда по ходу действия происходит «*изменение сознания* героя – его точки зрения на себя и на мир, его позиции» [Теория литературных жанров 2008, 363], а именно такому герою посвящены статьи Шиллера, о классической драме говорить уже невозможно. Ученый подчеркивал, что и «Горе от ума» принципиально отличается от классической комедии, т.к. герои Грибоедова «в финале не равны себе же в начале действия; внешний ход событий сочетается с подготовкой радикальных внутренних перемен. Таковы в ней признаки новой драмы» [Теория литературы 2004, I, 415].

В отличие от неизменности героя единство действия во «Много шума из ничего», отмечал Тамарченко, «оказывается неочевидным». Но соотношение разных линий действия (или интриг) «представляет собою не параллелизм, а *последовательность*. Как только одна из них кажется законченной, исчерпавшей себя, немедленно возникает новая, так что фи-



нал первой оказывается мнимым» [Теория литературных жанров 2008, 320–322].

Единство действия сохраняется и благодаря тому, что две игры – затеянная принцем с целью устроить брак Бенедикта и Беатриче и задуманная его антиподом Доном Хуаном с целью расстроить свадьбу Клавдио и Геро «по своей нравственной сути <...> противоположны, но внешним образом схожи настолько, что переходят одна в другую почти незаметно: об этом свидетельствует фигура Маргариты, которая участвует и в той, и в другой» [Теория литературных жанров 2008, 323–324].

«Схематизм комедийного сюжета у Шекспира переосмыслен: традиционный внешний облик он приобретает лишь в итоге развития событий», – констатировал Тамарченко, – «но <...> традиция все же сохранена – пусть в таком преобразованном и обновленном варианте. Игра жизни восстанавливает одновременно и возникшую в древней комедии последовательность “обман-разоблачение”, и – вместе с нею – этическую определенность сюжетообразующих действий героев» [Теория литературных жанров 2008, 325].

В классической драме нет *внутреннего действия*, ибо оно – следствие изменения сознания героя; эти две структурные особенности (изменение сознания героя и появление внутреннего действия) взаимосвязаны, они и создают **новую «родовую основу» разных жанров** [Теория литературных жанров 2008, 363].

Был поставлен и вопрос об отличии **диалога в классической драме от диалога в новой драме**. Тамарченко полагал, что диалог в классической драме ближе к промежуточному варианту по Якубинскому [Якубинский 1986, 25–26] (т.е. *обмен* «тематически не пересекающимися *монологами* вместо “нормального” диалога» [Теория литературы 2004, I, 324]), а в новой – к крайним.

Ввиду общепризнанной значимости идей Л.П. Якубинского о монологе и диалоге для теории драмы, поясним их подробно. Крайние случаи, по мнению Якубинского, это «с одной стороны, такие бесспорные случаи монологической речи, как речь на митинге, в суде и т.п.», для которых, соответственно, «будет характерна длительность и обусловленная ею связанность <...> речевого ряда»; то, что высказывание не рассчитано на немедленную реплику; «наличие заданности, предварительного обдумывания и пр.». С другой стороны, «крайним случаем диалога является отрывистый и быстрый разговор на какие-нибудь обыденные или деловые темы». Для него будет характерен быстрый обмен краткими взаимообусловленными репликами «вне какого-нибудь предварительного обдумывания», заданности и связанности. Тут особенно важно отметить, что для диалога по Якубинскому характерно «взаимное прерывание» [Теория литературы 2004, I, 36–37]; оформление сохранено.

Специфика диалога в классической драме, по мнению Н.Д. Тамарченко, касается и такого аспекта, как *сращенность слова и сюжета*: «Она, по общему мнению, характерна для диалогов классической драмы. В первую



очередь в ней персонажи своими репликами “откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение”» [Теория литературы 2004, I, 325]. Приводимую цитату см.: [Хализев 1986, 43].

Также ученый выделил две особенности диалогов, специфичных для «Скупого» Мольера: двуязычие (язык денег и язык любви) и проявленный в диалогах *ряд ситуаций непонимания* (курсив мой – Н.К.).

Необходимо отметить, что *непонимание* Тамарченко относит к мотивам, традиционным для классической комедии в целом: «взаимного намеренного или невольного **непонимания**: естественной или притворной *глухоты, разговора на разных языках* или *перехода на “квазиязык”* (замены обычного общения якобы иностранной экзотической речью, жестикующей и т.п.); реплик или жестов *неуместных, сделанных некстати* <...>; *нелепых ссор*, основанных на такого рода недоразумениях, и *примирений* и т.д.» [Теория литературы 2004, I, 417].

С такими аспектами, как изменения сознания и героя и появление внутреннего действия в новой драме, соотносится и то, что диалоги в ней могут иметь более мировоззренческий, нежели сюжетный характер [Теория литературных жанров 2008, 359].

На отечественной почве, по мнению Тамарченко, классической драмы не было; из комедий ближе к чистому варианту гоголевский «Ревизор».

Таким образом, именно на фоне основных признаков классической драмы («*неизменности героя* и единства действия в их органической взаимосвязи») видны и особенности драмы последующих периодов: меняющийся, самоопределяющийся герой; внутреннее действие; мировоззренческий характер диалогов; эпизация и т.д.

В поисках канона классической драмы Н.Д. Тамарченко обозначил новое направление, рассмотрел подробно классическую комедию, но многое, к сожалению, не успел. Его работа может быть продолжена, как мне видится, следующим образом:

во-первых, проведение объемного сопоставительного исследования на материале самых значимых драматургов «аристотелевского цикла», в том числе самого сложного – Кальдерона;

во-вторых, выявление специфики классической трагедии и комедии на различных уровнях: диалог; тип героя и т.д.;

в-третьих, проведение периодизации драматургии в целом, с учетом классической и неклассической, а также новой, новейшей драмы и переходного периода между последними. Такого рода периодизация должна опираться даже не на конкретных авторов, а на конкретные произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3–14.
2. Волькенштейн В.М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М., 1929.



3. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1994.
4. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. С. 238–362.
5. Лавлинский С.П. «Действие как проблема» в теории драмы // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 4. М.; Кемерово, 2014. С. 9–16.
6. Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008.
7. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004.
8. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
9. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.
10. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 17–58.

#### REFERENCES

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

1. Averintsev S.S. Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literatura [The Poetics of Ancient Greece and World Literature]. *Poetika drevnegrecheskoy literatury* [The Poetics of Literature in Ancient Greece]. Moscow, 1981, pp. 3–14. (In Russian).
2. Kurginyan M.S. Drama [Drama]. *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry* [The Theory of Literature. The Main Issues in the Light of History. Genres]. Moscow, 1964, pp. 238–362. (In Russian).
3. Lavlinskiy S.P. “Deystvie kak problema” v teorii dramy [“Acton as an Issue” in the Theory of Drama]. *Poetika russkoy dramaturgii rubezha 20–21 vekov* [The Poetics of Russian Drama at the turn of the 21<sup>st</sup> Century]. Vol. 4. Moscow; Kemerovo, 2014, pp. 9–16. (In Russian).
4. Yakubinskiy L.P. O dialogicheskoy rechi [On Dialogical Speech]. *Yakubinskiy L.P. Izbrannyye raboty. Yazyk i ego funktsionirovaniye* [Yakubinskiy L.P. The Collected Works. Language and its Functions]. Moscow, 1986, pp. 17–58. (In Russian).

##### (Monographs)

5. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of the Plot and Genre]. Moscow, 1997. (In Russian).
6. Grintser P.A. (ed.). *Istoricheskaya poetika. Literaturnyye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Literary Mind]. Moscow, 1994. (In Russian).
7. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovaniye)* [Drama as a Literary Genre (Poetics, Genesis, Functioning)]. Moscow, 1986. (In Russian).
8. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The Theory of Literary Genres]. Moscow, 2008. (In Russian).
9. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Moscow, 2004. (In Russian).



10. Vol'kenshteyn V.M. *Dramaturgiya. Metod issledovaniya dramaticheskikh proizvedeniy* [Drama. Research Methods for Works of Drama]. Moscow, 1929. (In Russian).

**Кириленко Наталья Натановна**, независимый исследователь.

Кандидат филологических наук. Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа; теория драмы; поэтика плутовского и авантюрного романа; поэтика социально-криминального романа.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com

**Kirilenko Natalia N.**, independent researcher.

Candidate of Philology. Research interests: historical poetics (plot poetics in particular); the poetics of classic detective story, adventure investigation and police novel; drama theory; the poetics of picaresque novel and adventure novel; the poetics of social-criminal novel.

E-mail: nkirilenko466@gmail.com



Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)  
ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

**ДРАМАТИЗАЦИЯ НАРРАТИВА В ПОВЕСТИ С. ЛЕМА «АНАНКЕ»**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00036

**Аннотация.** В статье исследуются способы драматизации нарративной структуры художественного эпического произведения. В специальной литературе это явление рассматривается как повышение речевой роли персонажей – увеличение их монологов и диалогов при уменьшении роли повествователя, чья речь сводится к комментариям-ремаркам. Кроме того, о драматизации повествования в эпическом произведении говорят тогда, когда речь основных субъектов становится более эмоциональной или передает черты устной речи. Повествование хоть и сохраняет свою природу, но стремится к сценическому изображению. Часто это органично сочетается с театральными мотивами в сюжете. Однако могут быть и другие способы драматизации повествования: усложнение композиционно-речевых форм, введение диалогизированных фрагментов-медитаций (размышлений персонажа в виде внутренней речи), использование графических возможностей для изображения внутренних диалогов и др. Эти способы драматизации повествования рассматриваются на примере повести С. Лема «Ананке». Ее анализ показывает, что вся повесть в целом сохраняет традиционное для эпики соотношение разных стилистических плоскостей и позиций основного субъекта речи и героя, но повествовательная структура одного эпизода оказывается драматизированной. Появляются фрагменты, напоминающие ремарки в драматическом произведении. Одни из них даны в скобках, другие – без скобок. Ремарки в скобках оказываются паратекстом, они обращены непосредственно к читателю повести. Кроме того, голос героя в этом фрагменте раздваивается и приобретает вопросно-ответный, «понимательный» характер. Функция драматизации в этом случае – вывести «на сцену» внутренние мыслительные процессы главного героя, зримо изобразить поиски нужного слова и воспоминания, что в конце концов и приводит к разгадке тайны катастрофы космического корабля. Повесть «Ананке», кроме того, включает отсылки к двум пьесам Шекспира («Буря» и «Гамлет»), повышая степень театральности всего произведения.

**Ключевые слова:** повествование; драматизация повествования; ремарки; «Рассказы о пилоте Пирксе»; «Ананке»; Шекспир.

E.Yu. Kozmina (Yekaterinburg)  
ORCID ID: 0000-0001-6226-7032

**Dramatization of the Narrative in Story “Ananke” by S. Lem**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00036

**Abstract.** The article explores some ways of dramatizing the narrative structure of an artistic epic work. In the specialist literature, this phenomenon is viewed as an increase in the characters’ speech role – an increase in their monologues and dialogues with a decrease in the narrator’s role, whose speech is reduced to commentary-remarks.



In addition, the dramatization of the narrative in an epic work takes place when the speech of the main narrators becomes more emotional or conveys oral speech features. The narrative, though retaining its nature, strives for a stage image. All this can be organically combined with theatrical motifs in the plot. However, there may be other ways of narrative dramatization: the complication of forms of speech, the introduction of meditation fragments (the character’s reflections in the form of inner speech) and their dialogization, the use of graphic possibilities for the image of internal dialogues, etc. These ways of narrative dramatization are considered in the example of S. Lem’s story “Ananke”. Its analysis shows that the whole story retains different stylistic planes and positions of the main narrators and the protagonist which are traditional for the epic, but the narrative structure of one episode is dramatized. There are fragments resembling remarks in a dramatic work. Some of them are given in parentheses, others without them. Remarks in parentheses turn out to be a paratext, they are addressed directly to the reader of the story. In addition, the protagonist’s voice in this fragment splits and acquires a question-answer, “understanding” character. The function of dramatization in this case is to bring the inner thinking processes of the protagonist “on the stage”, visually reflect the search for the desired word and recollections, which ultimately leads to a clue to the mystery of the spacecraft disaster. In addition, the story “Ananke” includes references to two plays by Shakespeare (“The Tempest” and “Hamlet”), increasing the degree of theatricality of the whole work.

**Key words:** narration; dramatization of the narrative; remarks; “Stories about Pilot Pirks”; “Ananke”; Shakespeare.

Повесть «Ананке» входит в знаменитый авторский цикл С. Лема «Рассказы о пилоте Пирксе», объединенный общим героем Пирксом и событиями, с ним происходящими. «Ананке» – финальная повесть цикла (опубликована в 1973 г.); она развивает центральную проблему взаимоотношения человека и машины (в данном случае – компьютера космического корабля) в непривычном ракурсе воздействия большой человеческой психики на функционирование машины. По сюжету один из главных персонажей, Корнелиус, имел диагноз «ананкастический синдром», т.е. «невроз навязчивых состояний». Он «вымещал свои страхи на компьютерах “Синтроникса”» [Лем 1993, 366], а невротическое поведение Корнелиуса затем воспроизводилось бортовым устройством корабля «Ариэль», что в результате привело к страшной катастрофе во время посадки на Марс.

В расследовании причин катастрофы участвует главный герой цикла – Пиркс; он единственный разгадывает загадку странного поведения вроде бы технически исправного компьютера. Изобразить этот процесс автор пытается, сделав эпическое повествование похожим на драматическое. Однако такое «драматизированное повествование» в «Ананке» устроено очень сложно, ведь на сцене должен действовать не человек, а его внутренние размышления; и, кроме того, такие эпизоды должны гармонично включаться в эпический нарратив.

Скажем несколько слов о том, как понимается термин «драматизация нарратива» или «драматизация повествования». Как кажется, устойчивого



содержания понятия под таким названием не существует, хотя термин активно используется; в специальной литературе под ним понимаются разные, но в целом довольно схожие явления.

Во-первых, о драматизации повествования говорят, когда в повествовательной структуре начинают доминировать диалоги и монологи персонажей, а сегмент речи повествователя сокращается. Об этом пишет, например, О.Н. Турышева: «Драматизация повествования, то есть такой способ изображения, при котором повествователь уподобляется драматургу: он отказывается от комментария, предоставляя слово самим героям» [Турышева 2014, 35]. Слова повествователя в структуре высказывания с прямой речью могут восприниматься как ремарки. Так, А.П. Чудаков, характеризуя один из периодов творчества Чехова (1888–1894), определяет специфику повествования произведений этого времени так: «Увеличивается объем диалога (в соотношении с собственно повествованием). Так, в “Дуэли” есть главы (III, VII, XIII), построенные почти по драматическому принципу; ремарки повествователя имеют здесь чисто служебное значение» [Чудаков 1971, 73].

Во-вторых, драматизация воспринимается как способ передачи характера устной речи; например, Н.С. Демкова считает, что драматизированное повествование в сочинениях протопопы Аввакума «последовательно ориентируется на образный строй, синтаксис и основные принципы построения текста, присущие устной художественной прозе» [Демкова 1988, 303].

В-третьих, драматизацией повествования наряду с другими способами называют повышение эмоционального эффекта речи [Повзун 2007].

Если обобщить сказанное, то в целом можно охарактеризовать драматизацию повествования как повышение речевой роли актанта, действующего лица; а кроме того, актуализацию границ двух стилистических плоскостей – «авторской речи» (т.е., основного субъекта – повествователя или рассказчика) и речи персонажей. Эти факторы создают условия для большей активности героев, их выдвижения на первый план, а также размежевания и дивергенции голосов персонажей и основных субъектов речи, т.е. появлению внутри эпического повествования элементов «сценического изображения».

Кроме того, зачастую драматизации повествования сопутствуют театральные мотивы – скрытые или явные, в виде сценических действий персонажей или упоминаний / отсылок к драматургическим произведениям.

В повести «Ананке» театральность – тема, сопровождающая разгадывание главным героем Пирксом загадки крушения космического корабля-стотысячника. Это ощущается, прежде всего, в довольно прозрачных отсылках к пьесам Шекспира. Так, например, название разбившегося корабля («Ариэль»), несомненно, отсылает нас к пьесе «Буря». Кроме того, мы находим, может быть, не столь явные, но все же довольно определенные отсылки к трагедии «Гамлет»: во-первых, имя одного из центральных героев – Корнелиус (см. в «Гамлете»: Корнелий, придворный Датского



короля); а во-вторых, один эпизод повести С. Лема «Ананке» напоминает театральную сцену гамлетовской «мышеловки»: «Сомневаться не приходилось: Корнелиус попался в ловушку, как мышь;...» [Лем 1993, 373] («Cornelius tkwił w potrzasku jak mysz...» [Lem 1995, 214]). Пиркс устраивает «мышеловку» для Корнелиуса почти так же, как Гамлет для Клавдия; при этом Пиркса, в полном соответствии с характером отсылки, угнетает «театрально-напыщенный стиль, в котором ему пришлось действовать» [Лем 1993, 373] («koturnowo-teatralny styl» [Lem 1995, 215]). В этом ракурсе поступок Корнелиуса (самоубийство и предсмертная записка) и их описание повествователем могут быть прочитаны как изображение поединка с Пирксом: «Словно выразил Пирксу и деловое одобрение, и одновременно полнейшее презрение за коварно нанесенный удар» [Лем 1993, 373].

Если же обратиться непосредственно к повествованию, то нужно признать, что всю нарративную структуру повести драматизированной назвать нельзя; она как раз представляет собой почти классический образец эпического жанрового нарратива повести, с традиционным соотношением стилистических плоскостей повествователя и героя: у повествователя – «авторитетная резюмирующая позиция», «причастность к “последней” истине», т.е. «существенный смысловой избыток» (М.М. Бахтин), а повествование доминирует над «сценическим изображением» [Тамарченко 2007, 20–21]. Однако один эпизод, как кажется, несколько выбивается из этой традиции и в свете рассматриваемой проблемы заслуживает особого внимания.

Эпизод начинается со слов «Пиркс замер» и заканчивается словами «Невроз навязчивых состояний» [Лем 1993, 363–364]. Повествовательная структура этого эпизода представляется драматизированной, причем на глубоких уровнях нарратива: здесь мы наблюдаем не только повышение речевой роли актанта, но и усложнение композиционных форм речи.

Эпизод сообщает о мыслях героя и его воспоминаниях/припоминаниях, приведших Пиркса к разгадке тайны; этот способ повествования называют медитацией – рассуждениями повествователя «по поводу хода событий, его участников или складывающейся ситуации» [Тюпа 2006, 50]. При этом В.И. Тюпа отмечает театральный характер медитации: «медитация в мире персонажей “не слышна”... Подобно драматургической реплике “в сторону” она обращена только к читателю» [Тюпа 2006, 50]. Медитативной может быть не только речь повествователя, но и высказывание героя (в данном случае – Пиркса); в выбранном фрагменте оно – «акт аутокоммуникации, мысленного разговора с самим собой» [Тюпа 2006, 50].

Проанализируем повествование в эпизоде более подробно. Все начинается со слов повествователя, которые затем (уже с третьего предложения) переходят в несобственно-прямую речь: двуголосое слово, включающее общее высказывание основного субъекта речи (повествователя) и героя – Пиркса («Но что это было, собственно?»). Дальнейшие фразы еще больше усложняются: голос героя в составе несобственно-прямой речи распадается на два голоса – спрашивающего и отвечающего («Что он из-



водил подчиненных? Ну и что? Ничего»). Спустя несколько высказываний мы обнаруживаем, что часть из них оказывается заключенной в скобки: («“Может, это?” – Пиркс для проверки придержал ход мысли») / («Теперь это было похоже на игру в “горячо – холодно”»). Он чувствовал, что сейчас удаляется...») и др.

Кроме того, нарративная структура анализируемого фрагмента включает вставные тексты (например, статьи из толкового словаря), но не как отдельное высказывание, а как один из голосов (если это можно так назвать) в составе несобственно-прямой речи. Таким образом, эти высказывания становятся уже трехголосыми (повествователь, герой, вставной текст): «Он открыл том наугад, на “Ан”. Ана. Анакантика. Анакластика. Анаконда. Анакруза. Анаклета. (Вот ведь сколько всяких слов не знаешь...) Анализ, аналогия, ананас, Ананке (*греч.*): богиня судьбы. Это?.. Но что же общего имеет богиня с... Также: принуждение».

Последний абзац эпизода дан с точки зрения Пиркса; сначала – в словах повествователя («Он увидел белый кабинет...»), а затем вводится вставной текст с четкими границами, графически маркированными кавычками («Уоррен Корнелиус; диагноз: ананкастический синдром») с дальнейшим переходом к несобственно-прямой речи, сочетающей слово повествователя со словом героя («Разве он не поинтересовался, что означает этот диагноз?»).

Казалось бы, такая слитность разных голосов в одном высказывании – это прямая противоположность драматизации повествования, где голоса персонажей и их интенции как раз должны разделяться. Однако обратимся к срединной части эпизода, где появляются высказывания в скобках. По функции они представляют собой комментарии («Это слово всплыло неизвестно откуда. Теперь это было похоже на игру в “горячо – холодно”»). При этом другие высказывания, выполняющие, вроде бы, ту же функцию комментария, не заключены в скобки: чуть ранее, например, мы встречаем такую бесскобочную, комментирующую состояние героя, фразу: «Пиркс чувствовал себя как мальчишка, который молниеносно сжал руку в кулак, чтобы поймать жука, и смотрит теперь на кулак, боясь его разжать».

В чем же тогда разница между «скобочными» и «нескобочными» высказываниями?

Если присмотреться внимательней, окажется, что комментарии без скобок связаны с внешним образом Пиркса, с визуализацией его внутренних переживаний или действий («Пиркс сидел съездившись»; «Пиркс чувствовал себя как мальчишка, который молниеносно сжал руку в кулак...» и т.д.) Скобки появляются лишь там, где комментируются не столько действия или состояния самого Пиркса, сколько *движение его мыслей, поиски нужного слова*:

- «“Может, это?” – Пиркс для проверки придержал ход мысли»;
- «Теперь это было похоже на игру в “горячо – холодно”. Он чувствовал, что сейчас удаляется...»;
- «Опять не то»;



- «Это слово всплыло неизвестно откуда»;
- «Перепутал он их, что ли? Да. Но анонимка не хотела уходить. Странно – он не мог отцепиться от этого слова. Он все энергичней его отбрасывал, а оно со все более идиотской навязчивостью возвращалось»;
- «Вот ведь сколько всяких слов не знаешь...»

Субъектом таких комментариев может быть как повествователь, так и одновременно повествователь и Пиркс (двуголосое слово). Очевидно, что скобки выводят комментирующие высказывания «в сторону», в паратекст, и обращен этот паратекст не к герою, не к другим персонажам, а к читателю. Именно нам поясняется, что происходит с мыслями героя, как и куда они движутся, где попадают в тупик («Опять не то»), как и откуда приходит точное слово, обозначающее разгадку.

Действующими субъектами (актантами) в таком случае оказываются мысли и внутренние слова, они как бы разыгрывают сцену активного, визуализированного поиска отгадки. Это полностью соответствует представлению о драматургическом действии, которое, по словам П. Пави, «не сводится к простому перемещению или осязательному сценическому движению. Оно также существует... в его (персонажа – *Е.К.*) дискурсе (речи). ... Любое слово, произнесенное со сцены, действенно более, чем где-либо, и в этом смысле говорить – значит делать» [Пави 1991, 66]. Добавим: думать, а также понимать, – тоже значит делать.

В этом смысле не случайно и то, что движение мысли Пиркса показано с помощью раздвоения его голоса («Что Корнелиус болен и симулирует здоровье? Что ему грозит инфаркт?.. Да нет же. Анонимка – это совсем другая история...»). Вопросно-ответная форма – это форма *понимания* («... при понимании – два сознания, два субъекта. ... Понимание всегда в какой-то мере диалогично» [Бахтин 1997, 318], – писал М.М. Бахтин).

В таком случае анализируемый абзац представляет собой драматизированный нарратив; повествование, имитирующее сцену, где в качестве актантов действуют мысли, требующие понимания, а авторство ремарок, обращенных к читателю, принадлежит повествователю и герою.

Драматизация повествования делает для читателя ход мысли Пиркса почти зримым. Сам Пиркс, однако, не так ясно ощущает происходящие в нем мыслительные процессы: в голове у него – «вязкая тина»; темнота: «мысли вслепую заделали за *что-то*», «слово всплыло *неизвестно откуда*», слово заслоняет собой какое-то другое, является «ложным знаком». И только когда слово найдено и появляется отгадка – видимая, зримая – появляется и свет: пелена спала, Пиркс видит белый кабинет, открытое окно (свет связан именно с отгадкой, т.к. первоначально Пиркс воспринимал гибель корабля как дело «чрезвычайно темное» [Лем 1993, 331]). Зримость (во всяком случае, для Пиркса) соотносится с истиной, правдой; в самом начале повести Пиркс, реагируя на замечание Боулдера по поводу высоких технических характеристик компьютера на корабле «Ариэль», говорит: «... не поверил бы, если б не видел собственными глазами» [Лем 1993, 333]].





Любопытно, что Пиркс в начале фрагмента изображен «как стеклянный». Это означает не только его хрупкость, боязнь двинуться, но и прозрачность, в том числе, видимо, и ментальную.

Для читателя зримым становится ход к отгадке, а сама по себе отгадка зрима уже не только для читателя, но и для Пиркса; он ее *видит*, хотя и как будто из зазеркалья, наоборот («Он вовсе не старался прочесть машинописный текст, но глаза сами уцепились за печатные буквы: он еще мальчишкой настойчиво учился читать тексты, перевернутые вверх ногами»). Таким образом, его внутренние размышления и отгадка становятся объективированными, а сам герой занимает позицию внеаходимости к образу отгадки, т.е. к своим собственным размышлениям. При этом сцена отгадки напоминает театральную: Пиркс видит открытое окно, спину врача (очевидно, он подошел к телефону и отвернулся), а «печатные буквы» диагноза оказываются перевернутыми вверх ногами (значит, они лежат на столе перед врачом). Это как будто взгляд зрителя из зала, когда поднят занавес («Пелена упала»).

Весь этот маленький фрагмент показывает читателю повести «Ананке» «преобразование исходной ситуации» [Кургинян 1964, 243], как это происходит в драматическом произведении. В «Ананке» это преобразование означает поворот от тайны к ее разгадке, обнаружение, снятие пелены с тайны, именно поэтому и требует драматизации эпического повествования.

В этой связи отметим важное для С. Лема (встречающееся и в других его произведениях, например, в романе «Расследование») значение антитезы «истинное – ложное». Вся повесть «Ананке» построена на этом противопоставлении: любая истина оказывается заслоненной, подернутой пеленой неких ложных явлений или конструкций. Снятие пелены – сложный процесс, далеко не всем доступный (так, эпизод, рассказывающий о создании комиссии для расследования и собственно хода этого расследования именно о том, что истину ищут не там и не так).

Ложное/истинное в «Ананке» связано с планетой Марс, о которой Пиркс очень много размышляет. Он считает, что истинное лицо Марса длительное время было заслонено представлением о нем как об обитаемой планете, мыслями о марсианах, построивших каналы. Пиркс рассуждает об ареографах так: «они проецировали свои мечты в космическую даль, вместо того чтобы задуматься о самих себе» [Лем 1993, 370]. И это – прямая параллель с действиями комиссии по расследованию катастрофы космического корабля «Ариэль». Пиркс, наблюдая за ходом их работы, делает похожий вывод: «кто забирался в дебри теории компьютеров и там искал причины катастрофы, удалялся от сути дела» [Лем 1993, 370].

Истина оказывается внутри себя; внутри собственного мира. Совершенно не случайно размышления Пиркса изображаются как временная смерть, т.е. переход в другой (в данном случае – в собственный внутренний) мир: «Не раздеваясь, он улегся на походную койку, ... закинул руки за голову и лежал недвижимо, глядя в низкий потолок, почти не дыша» [Лем

1993, 339].

Драматизация здесь достигается вовсе не с помощью внешнего разграничения голосов повествователя и героя и выдвигания слова героя на первый план. Это происходит благодаря раздвоению голоса самого героя глубоко внутри его сознания и представления его читателю в вопросно-ответной ипостаси. Кроме того, это раздвоение углубляется еще и графическим способом – заключением отдельных высказываний в скобки, что в целом напоминает драматургические ремарки. Глубинная драматизация нарратива позволяет вывести на сцену особых персонажей – мысли главного героя повести и рассказать / показать особую историю поиска истины.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 306–326.
2. Демкова Н.С. Драматизация повествования в сочинениях протопопа Аввакума // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 41. Л., 1988. С. 302–316.
3. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: в 3 т. Т. 2. М., 1964. С. 238–362.
4. Лем С. Ананке // Лем С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М., 1993. С. 319–374.
5. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
6. Повзун Е.В. Драматизация эпического повествования в романе Джейн Остен «Гордость и предубеждение» (1813) // Веснік БДУ. Сер. 4. 2007. № 1. С. 46–50.
7. Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007.
8. Турышева О.Н. История зарубежной литературы. Реализм. Екатеринбург, 2014.
9. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.
10. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
11. Lem S. Opowieści o pilocie Pirxie. T. 2. Warszawa, 1995.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Povzun E.V. Dramatizatsiya epicheskogo povestvovaniya v romane Dzheyn Osten “Gordost’ i predubezhdenie” (1813) [The Dramatization of the Epic Narrative in Jane Austen’s Novel “Pride and Prejudice” (1813)]. *Vesnik BDU*, ser. 4, 2007, no. 1, pp. 46–50. (In Russian).

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

2. Bakhtin M.M. Problema teksta [The Problem of Text]. *Bakhtin M.M. Sbranie sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997, pp. 306–326. (In Russian).



3. Demkova N.S. *Dramatizatsiya povestvovaniya v sochineniyakh protopopa Avvakuma* [The Dramatization of the Narrative in the Works by Archpriest Avvakum]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [The Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 41. Leningrad, 1988, pp. 302–316. (In Russian).

4. Kurginyan M.S. *Drama* [Drama]. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 3 vols. Vol. 2. Moscow, 1964, pp. 238–362. (In Russian).

**(Monographs)**

5. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [The Poetics of Chekhov]. Moscow, 1971. (In Russian).

6. Pavie P. *Slovar' teatra* [The Dictionary of Theater]. Moscow, 1991. (Translated from French to Russian).

7. Tamarchenko N.D. *Russkaya povest' Serebryanogo veka. (Problemy poetiki syuzheta i zhanra)* [The Russian Story of the Silver Age. (The Problems of the Poetics of Plot and Genre)]. Moscow, 2007. (In Russian).

8. Turysheva O.N. *Istoriya zarubezhnoy literatury. Realizm* [The History of Foreign Literature. Realism]. Yekaterinburg, 2014. (In Russian).

9. Турапа V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Analysis of a Literary Text]. Moscow, 2006. (In Russian).

**Козьмина Елена Юрьевна**, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор филологических наук, доцент кафедры издательского дела. Научные интересы: теория литературы, жанрология, преподавание литературы, авантюрно-философская фантастика, антиутопия.

E-mail: klen063@gmail.com

**Kozmina Elena Yu.**, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Publishing. Research interests: theory of literature, genre studies, teaching literature, adventurous philosophical fantasy, dystopia.

E-mail: klen063@gmail.com



**Фольклористика**  
**Folklore Studies**

Д.В. Убушиева (Элиста)

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

**КОСМОГОНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ  
В ПРОЛОГЕ ЭПОСА «ДЖАНГАР»**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00037

Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Фольклор монголоязычных народов: тексты и исследования» (№ государственной регистрации АААА-А17-117030910099-8)

**Аннотация.** В статье рассматриваются космогонические мотивы эпического пролога, отражающие древние представления картины мира калмыков. В трех прологах ранних песен Багацохуровского цикла «Джангара» определены константные мотивы: мирового древа, мировой горы, мирового столба и сооружения дворца, восходящие к мифологическому трехмирию. Древо, гора, столб, дворец – символы отражающие «ось мира», довольно четко представлены в прологе цикла и демонстрируют классическое деление мира по вертикали. В калмыцком эпосе Джангар-хан априори является центром вселенной и средоточием власти. Настоящий цикл являет Джангар-хана еще и героем богоборческих мотивов, которые свойственны наиболее архаичным формам эпоса. Сохранность и множественность трансформаций космогонических мотивов в Багацохуровском цикле эпоса «Джангар» отражает классическое построение прологов / зачинов тюрко-монгольских эпосов, связанных с сотворением мира. Отличительной, автохтонной чертой цикла является ассоциация Водного мира с Нижним миром. Здесь доминирует ареал проживания субэтнуса, транслировавшего данный цикл. Прологи песен Багацохуровского цикла насыщены глубоко архаичным пластом мотивов, отражающим древние верования калмыков, переплетенные с элементами из буддийской мифологии.

**Ключевые слова:** эпос «Джангар»; космология калмыков; символы; цикл; пролог; сюжет; мотив.

D.V. Ubushieva (Elista)

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

**Cosmogonic Motives in the Prologue of the Epos “Dzhangar”**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00037

**Abstract.** The article considers the cosmogonic motives of an epic prologue, reflecting the ancient representations of the Kalmyks's worldview. In three prologues of early songs of the Bagatsokhurovsky cycle “Dzhangar” such constant motives are defined: a world tree, a world mountain, a world column and a construction of the palace,



ascending to the so-called mythological “tryokhmiriye”. The tree, the mountain, the column, the palace, all these symbols reflect “a world axis” and are accurately presented in the prologue of a cycle to show the classical division of the “vertical” world. In the Kalmyk epos, Dzhangar-han a priori is the center of the Universe and the center of the power. The real cycle shows Dzhangar-han also the hero of godless motives which are typical of the most archaic forms of the epos. The safety and plurality of transformations of cosmogonic motives reflects classical creation of prologues / beginnings of the turko-Mongolian epics connected with the creation of the world in the Bagatsokhurovsky cycle of the epos “Dzhangar”. A distinctive, autochthonic feature of the cycle is the association of the Water world with the world of Nizhny Novgorod. Here the domination is by the area of accommodation of the subethnos broadcasting this cycle. The prologues of songs of the Bagatsokhurovsky cycle are saturated with a deeply archaic layer of motives reflecting the ancient beliefs of Kalmyks bound with certain elements from Buddhist mythology.

**Key words:** epos “Dzhangar”; cosmology of Kalmyks; symbols; cycle; prologue; plot; motive.

«Мир фольклора составляется из безбрежного (впрочем, поддающегося, в конечном счете, систематизации и учету) множества мотивов, выражается через мотивы» [Путилов 2003, 183]. Вместе с тем, попытки вычленения мотивов из эпического повествования сопряжены с различного рода трудностями, поскольку «он трудноуловим и трудноопределим, неясно соотношение его синтагматических и парадигматических ракурсов, морфологической схемы и текстовой реализации, универсальных структур и национально специфических редакций, его корреляций с компонентами модели/картины мира, с одной стороны, и с «общими местами» текста, *loci communes*, с другой» [Неклюдов 2004, 236].

Достаточное внимание теории мотива в литературоведении и фольклористике уделено в работах И.В. Силантьева [Силантьев 1999, 2001]. В эпическом нарративе мотив также достаточно исследован. Е.М. Мелетинским мотив рассматривается «как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенса, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер» [Мелетинский 1983, 118]. Б.Н. Путиловым мотив определяется как «сочетание субъект-действие (состояние)-объект» [Путилов 2003, 190]. С.Ю. Неклюдов отмечает, что «мотив по природе своей парадигматичен; мотив является категорией содержательной (кстати, именно в силу этого мотив может быть переведен с языка на язык)» [Неклюдов 2004, 237]. В калмыцком эпосоведении отдельные мотивы ранее изучены А.Ш. Кичиковым [1974, 1978, 1997], Э.Б. Оваловым [2004], Н.Ц. Биткеевым [1990], Е.Э. Хабуновой [2006], Б.Б. Манджиевой [2002, 2010, 2012, 2013], Ц.Б. Селеевой [2006, 2007, 2008а, 2008б], Д.В. Убушиевой [2007, 2010, 2011].

Е.М. Мелетинским рассмотрены мифологические мотивы «творения» [Мелетинский 1983, 118], С.Ю. Неклюдовым данные мотивы в эпическом



зачине монгольского эпоса именуются мотивами «раннего времени» [Неклюдов 2010, 185].

В эпическом повествовании отдельно выделяются мотивы экспозиции. Пролог эпоса наиболее информативно отражает картину мира, поэтому и мотивы, содержащиеся в нем, дают важную информацию и служат кодами для расшифровки космогонических представлений этноса.

А.А. Дмитриева в эпическом зачине традиционного якутского олонхо вычленяет следующие сюжетные мотивы: эпического времени, сотворения мира, описания мира, природы, описания священного дерева, описания жилища, коня, внешнего вида богатыря, происхождения богатыря [Дмитриева 2007, 198].

Согласно исследованиям Б.Н. Путилова, пролог эпоса содержит комбинацию базовых повествовательных мотивов, которые можно объединить в блоки. Блоки мотивов выступают как целостные части сюжетов. За ними следуют новые блоки, и, таким образом, «сюжет движется не просто мотивами, а блоками мотивов, их сцеплениями» [Путилов 2003, 187]. С.Ю. Неклюдов выделяет четыре блока составляющих зачин монгольского эпоса: «расширяющаяся вселенная»; строительство дома героя; характеристика времени; место рождения героя [Неклюдов 2010, 193–194].

В текстах калмыцкого эпоса «Джангар» выделяются базовые повествовательные мотивы. Они прослеживаются на примере прологов трех ранних песен Багацохуровского цикла. Пролог цикла членится на следующую последовательность мотивов: 1.1. Гора, 1.2. Мировой океан, 1.3. Сооружение дворца, 1.4. Биографии богатырей, 1.5. Восхваление страны, 1.6. Мировое древо.

В прологе Багацохуровского цикла сохранены и переплетены несколько трансформаций мотива мирового древа. Внутри пролога выделяются константные мотивы: мирового древа, мировой горы, мирового столба и сооружения дворца, восходящие к мифологическому трехмирию. Данные символы являются космической опорой в мифопоэтическом сознании калмыков, ввиду чего сохранились в древнейшем словесном памятнике народа – в эпосе.

Одной из таких трансформаций является могучее древо, которое в мифологической модели мира является универсальным символом, объединяющим все сферы мироздания. В прологе цикла древо именуется Далай / Дамба Зули и отражает классическое деление мира по вертикали. Ветви древа находятся в пространстве тенгриев: I песня цикла – 12 (24) *dalai zambān bičirani dařbilxulāran tabun tenggerin ařar tala* [РО БВФ СПбГУ, *Calm*. С. 17. № 2, 1] / когда качаются ветви Далай Замбы в пространстве пяти тенгриев; II песня цикла – 38 (11) *dalai zambin bičirni: sambal sūgīn (12) salkin-du dayibilaxadān: dalan tabun tenggerin ařar tala* [РО БВФ СПбГУ, *Calm*. С. 17. № 2, 38] / когда ветви Далай Замбы качались на ветру Самбал в пространстве семидесяти пяти тенгриев; III песня цикла – 29 (3) *dalai (4) zambān bičirani dalan tabun tenggerin (5) ařar tala sabřixudān* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 29] / когда ветви Далай Замбы свисают в пространстве



семидесяти пяти тенгриев. Многослойность Верхнего мира представлена согласно буддийской мифологии, в данном цикле отражены пять и семьдесят пять слоев неба.

Страна Бумба и ее обитатели находятся в Среднем мире, где произрастает ствол мирового древа: I песня цикла — 12 (23) *dalai dunduni uruqsan damba* (24) *zūli moduni* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2: 12] / выросшее посреди океана дерево Дамба Зули; II песня цикла — 38 (11) *dalai dunduni uruqsan damba zūli moduni* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 38] / выросшее посреди океана дерево Дамба Зули; III песня цикла — 29 (2) *dalai dunduni ur* (3) *uqsan damba zūli modon* [НА РГО Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 29] / выросшее посреди океана дерево Дамба Зули.

Дерево Дамба Зули произрастает посредине океана, соответственно корни его находятся в океане, который представляет Водный мир. Водный мир в настоящем цикле рассматривается как Нижний мир, это один из мотивов, связанных с женитьбой Джангар-хана.

Нижний мир, согласно буддийской мифологии, место обитания Эрлик хана: II песня цикла — 50 (23) *erliq nomin хаани zasaqla* (24) *хараҗад ерүти аyas хара тamin yorolduni: kökөдөк кiten хара balcigın doto* (25) *roni kilencetü ulān хорахо болji törösü* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. N 2, 50] / на дне черного ада с расправой Эрлик-номин хана встречусь, в засасывающей холодной черной грязи перерожусь грешным красным червем. Упомянут и проход между Средним и Нижним мирами: II песня цикла — 45 (2) *doro җазарын angуāsu җарād ireqsēni čigi olji yada* (3) *b* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 45] / Из расщелины Нижнего мира явившееся не могут найти.

Другая трансформация мотива трехмирия — гора. В прологе гора Орог Йондон Орза, являясь осью мира, трехчлена, на вершине ее обитают божества: I песня цикла — 1 (1) *olon bum burхан üde dumduni üdeleqsen: oroq* (2) *yondün orza gele* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 1] / множество сотен тысяч божеств в полдень пребывают в покое [на горе] Орог Йондон Орза, говорили; II песня цикла — 49 (12) *bum naiman* (13) *tümün burхан üdü dundani üdülüqsan oroq yondün orza gele* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 49] / восемьсот тысяч божеств в полдень пребывают в покое, [на горе] Орог Йондон Орза, говорили; III песня цикла — 5 (1) *bum olon burхан üde dumduni üdeleq* (2) *sen: oroq yondan orza gelei* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 5] / множество сотен тысяч в полдень пребывают в покое на вершине [горы] Орог Йондон Орза, говорили.

Серединой является Серебристо-белая гора Арслангин Алтай, представленная в эпическом прологе как центр земли, «пуповина»: I песня цикла — 1 (2) *arsalang altai mönggön саҗан ұла: (3) җараху šara narani köldü җазар tenggeřin kiysün bolöd* (4) *mangхаҗад байдақ жу* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 1] / серебристо-белая гора Арслангин Алтай под лучами восходящего желтого солнца, став пуповиной земли и небес, возвышается; II песня цикла — 49 (13) *arsalaq* (14) *altai mönggön саҗан ұлани: oraху šara narani ömnö köldü җазарын kīsün* (15) *boloji mangхаҗад üzüqdübe* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 49] / серебристо-белая гора Арслангин Алтай



под лучами восходящего желтого солнца, став пуповиной земли, возвышается; III песня цикла — 5 (4) *arsalaq* (5) *altai mönggön саҗан ұлани: җараху šara* (6) *narani köldü җазарын kīsün bolöd mangха* (7) *җад baidaq* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 5] / серебристо-белая гора Арслангин Алтай под лучами восходящего желтого солнца, став пуповиной земли, возвышается.

Горы в Багацохуровском цикле делят эпическое пространство и в горизонтальном измерении. В цикле прослежены два топонима: Эркюлюкская серебристая гора Цаган и гора Алтай, являющиеся пограничными. На вершине первой горы богатыри несут караул, здесь же происходят встречи и схватки с антагонистами: I песня цикла — 15 (22) *eji* (23) *ügei җазартu: erkülügın mönggön саҗан ұлани oroı dēreni ere* (24) *хоуор биер үзүлүкү болnai* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 15] / в безлюдной местности, на вершине эркюлюкской серебристой горы Цаган, произойдет личная встреча двоих. Вторая гора, называемая Алтай, является символом родных кочевий, богатыри воодушевляются, вспоминая о ней в трудные минуты боя или же устремляясь в родные кочевья: I песня цикла — 21 (5) *ömnösünü asar ulan хонгуор kelji baini: хадақ altai ұлатеi bi* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 21] / на это гордый Алыи Хонгор говорит: скалистая гора Алтай есть у меня.

К числу внешне статичных мотивов-описаний относится описание сооружения ханского дворца, который также ассоциируется с осью мира. Дворец, как и гора, находится в центре эпического пространства, что указывает на его сближение с космическим центром. С.Ю. Неклюдов так характеризует дворец Джангар-хана: «Мужское жилище, расположенное в центре вселенной, оно огромное, торчащее до неба, часто — многооконное и многоворотное, т.е. как бы открытое на все четыре стороны света» [Неклюдов 2005, 127]. В Багацохуровском цикле дворец ассоциируется с пупом земли и неба: II песня цикла — 50 (3) *җараху* (4) *šara narni zūn öncөq köl doroni: җандеқ altan ұлān ara beldeni deldü* (5) *leqsen / šaxar altan baiřingni: šarın dörbön kyıdyin dotoroni oron: җазар tengge* (6) *rin kīsün bolöd дүңгөji үзүқдеbe* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 50] / в левой стороне восходящего желтого солнца, на северном склоне горы Гандык Алтай сооруженный, дворец из желтого золота, входя [в круг] четырех желтых монастырей, став пупом земли и неба, величаво предстал. Дворец хана-антагониста также описывается как пуп земли и неба: II песня цикла — 42 (28) *җараху šara narani ara köldünü җазарын kīsün болji үзүқдеbe* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 42] / к северу от восходящего желтого солнца предстал, словно пуп земли и неба. Мотив сооружения дворца является неотъемлемой частью пролога и обнаруживается во многих тюрко-монгольских эпосах. В рассматриваемом цикле данный мотив имеет типологическое свойство и отмечен во всех трех прологах.

В калмыцком эпосе Джангар-хан априори предстает центром вселенной и средоточием власти. Он восседает на троне посреди дворца, выстроенного на склоне горы, которая является пупом земли и неба. Примечательно, что в Багацохуровском цикле сохранились архаичные бого-



борческие мотивы, героем которых выступает Джангар-хан. В одной из песен описаны конфликт и победа над представителем Верхнего мира, а не неминуемая гибель героя, в отличие от более поздних эпических сюжетов. Джангар-хан сражается с богатырем Верхнего мира, тенгрием Бурхан Цаганом (букв.: божество белое), одержав над ним победу, отнимает у него суженую и делает ее своей ханшей: III песня цикла – 18 (11) mingγun eketei (12) xubilγāyān šartuu tenggesin dēgū (13) reni γarēdūljī tusād: tenggerin (14) köbün buraxan saγāni gi dolōn mingγun (15) bātartaigini alaji orkōd: gūši (16) zambain kūken arban dolōn nasatai abxi (17) gerenzele xatān abci xatu keji (18) bolanai [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 18] / тысячью видами перевоплощаясь, перепрыгнув через море Шарту, убив небесного юношу Бурхан Цагана и семь тысяч его богатырей, семнадцатилетнюю Герензел-хатун, дочь Гюши Замба, сделал своею хатун.

При этом четко обозначается, что Джангар-хан берет в супруги представительницу Водного мира: I песня цикла – 5 (29) naiman mingγan lubsarayan ezen gūši zamban xāni kūken [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 5] / Хозяйина восьми тысяч лубсурга, дочь Гюши Замба-хана. В данном эпизоде отражены медиативные функции Джангар-хана. Являясь представителем Среднего мира и одержав победу над сыном Тенгрия, Джангар-хан берет в супруги представительницу Водного (Нижнего) мира, таким образом, объединяя все три мира, демонстрируя тем самым свою особенность и подтверждая свои медиативные функции.

В калмыцком эпосе богатырь Хонгор занимает особое положение. Он единственный из эпических богатырей, за исключением Джангар-хана, ассоциирующийся сказителем с серединой мира. Ассоциация богатыря Хонгора с мировым столбом, пупом земли и неба говорит о его медиативных возможностях: I песня цикла – 9 (11) altai dotoro altan saixan (12) baxuna mini [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 9] / в центре Алтая, золотой прекрасный столб мой; I песня цикла – 21 (11) γaraxu šara narani köl dorki: (12) γazar tenggeriyin kiysün boluqsun [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17. № 2, 21] / под лучами восходящего желтого солнца, ставший пуповиной земли и неба. Медиативные функции богатыря Хонгора отмечены Э.П. Бакаевой: «... Хонгор пользуется в качестве орудия огромным сандаловым деревом, вырванным с корнями. Этот чрезвычайно архаический мотив связан с его способностями передвигаться по сферам Вселенной» [Бакаева 2009, 31].

Множественность трансформаций мотива о трех мирах в Багацохуровском цикле эпоса «Джангар» указывает на поэтический дар древнего сказителя и обширные космогонические представления калмыков в целом. Древо, гора, столб, дворец – символы, отражающие «ось мира» и довольно четко представленные в прологе цикла, демонстрируют древнюю картину мира калмыков. Э.П. Бакаева отмечает: «В реальной жизни идея горы и центра мира проявляется в каждом из курганов ова. Обряд ова тэклһн, проводившиеся на них, и обряды поклонения земле и воде һазр-усн тэклһн близки по содержанию» [Бакаева 2009, 99]. Отличительной, автохтонной чертой Багацохуровского цикла «Джангара» является отражение Водного

(Нижнего) мира, отдельные моменты этой темы затронуты в настоящей статье; для выявления полной картины Водного мира в тексте Багацохуровского цикла «Джангара» требуется отдельное исследование. Что касается мотивов, представленных именно в прологе цикла, здесь подтверждаются слова С.Ю. Неклюдова: «... в зачине – независимо от степени его развернутости – начало эпических событий синхронизировано с этим мифологическим “ранним временем” (а не с исторической древней эпохой)» [Неклюдов 2010, 189]. Пролог Багацохуровского цикла насыщен глубоко архаичными мотивами, отражающими древние верования калмыков, с положением буддийской мифологии.

## ИСТОЧНИКИ

1. Olon bum burxan üde dumduni üdelegsen... (Сотни тысяч бурханов в полдень пребывают в покое...) // Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Calm. С. 17. Ед. хр. 1770. Л. 1–28. Строки 30–31. (Рукопись на ойратском языке).

2. Джангар // Научный архив Русского географического общества. Оп. 1. Разряд 53. Д. 15. (Песни и сказки Калмыцкого народа Астраханской губернии Багацохуровского улуса).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста, 2009.
2. Биткеев Н.Ц. Калмыцкий героический эпос «Джангар». Проблемы типологии национальных версий. Элиста, 1990.
3. Дмитриева А.А. Указатель сюжетов и мотивов Вилуйского региона // Наука и образование. 2007. № 2. С. 197–200.
4. Кичиков А.Ш. Баатрлг дуулвр «Джаңһр». Баатрлг дуулврин һарлһин, баг бөлгүдин, теднә һоллгч баатрмудын, утх багтаврин шинжлһн [Героический эпос «Джангар». Проблемы происхождения эпоса, циклов песен, основных сюжетов и образов]. Элст, 1974.
5. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1997.
6. Кичиков А.Ш. О тууль-улигерном эпосе (к постановке вопроса) // Типология и художественные особенности «Джангара». Элиста, 1978. С. 3–6.
7. Манджиева Б.Б. К вопросу изучения мотивов калмыцкого героического эпоса «Джангар» // Основные тенденции развития алтаистики в изменяющихся мировоззренческих условиях: в 2 ч. Ч. 2. Горно-Алтайск, 2012. С. 120–123.
8. Манджиева Б.Б. К вопросу о систематизации мотивного фонда калмыцкого героического эпоса «Джангар» // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. № 8. С. 45.
9. Манджиева Б.Б. Мотив натяжения лука как элемент эпического произведения // Материальные и духовные основы калмыцкой государственности в составе России (к 360-летию со дня рождения хана Аюки). Элиста, 2002. С. 29–30.



10. Манджиева Б.Б. Символика центра в описании эпической державы (дворец властителя, мировая гора) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 2. С. 60–63.

11. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблемы семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635 / отв. ред. З. Минц. Тарту, 1983. С. 115–128.

12. Неклюдов С.Ю. Дворец хана Джангара: к типологии одного мотива // Исследователь монгольских языков. Элиста, 2005. С. 124–133.

13. Неклюдов С.Ю. Морфология и семантика эпического зачина в фольклоре монгольских народов // Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература: к 75-летию акад. Б.Л. Рифтина. М., 2010. С. 185–198.

14. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика: к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 236–247.

15. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста, 2004.

16. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб., 2003.

17. (a) Селеева Ц.Б. Мотив пира в структуре эпического сюжета (на примере синьцзян-ойратской и калмыцкой версий эпоса «Джангар») // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2008. № 3. С. 52–54.

18. (b) Селеева Ц.Б. Мотив тархая-паршивца в эпосе «Джангар» (на материале синьцзян-ойратской и калмыцкой версий) // Ойраты и калмыки в истории России, Монголии и Китая. Элиста, 2008. С. 58–65.

19. Селеева Ц.Б. Мотив ультиматума и его формульная реализация в синьцзян-ойратской и калмыцкой версиях «Джангара» // Россия и Центральная Азия: историко-культурное наследие и перспективы развития. Элиста, 2007. С. 80–86.

20. Селеева Ц.Б. Мотив условия в синьцзян-ойратской версии «Джангара» // Молодежь и наука: третье тысячелетие. Элиста, 2006. С. 169–174.

21. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования: Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001.

22. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999.

23. Убушиева Д.В. Мотив магической неуязвимости: к типологии мотива (на материале песен Багацохуровского цикла «Джангара») // Россия и Центральная Азия: историко-культурное наследие и перспективы развития. Элиста, 2007. С. 90–95.

24. Убушиева Д.В. Мотивный фонд Багацохуровского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 2. С. 63–68.

25. Убушиева Д.В. Мотив преодоления водного пространства и преодоления пути посредством скачек (на материале песен Багацохуровского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар») // Монголоведение. 2011. № 5. С. 302–308.

26. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий).

Ростов-на-Дону, 2006.



## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dmitriyeva A.A. Ukazatel' syuzhetov i motivov Vilyuyskogo regiona [The Index of Plots and Motives of the Vilyuysk Region]. *Nauka i obrazovaniye*, 2007, no. 2, pp. 197–200. (In Russian).

2. Mandzhiyeva B.B. K voprosu o sistematizatsii motivnogo fonda kalmytskogo geroicheskogo eposa "Dzhangar" [To the Question of Systematization of the Motive Fund of the Kalmyk Heroic Epos "Dzhangar"]. *Novyye rossiyskiye gumanitarnyye issledovaniya*, 2013, no. 8, p. 45. (In Russian).

3. Mandzhiyeva B.B. Simvolika tsentra v opisani epicheskoy derzhavy (dvorets vlastitelya, mirovaya gora) [The Symbolics of the Center in the Description of the Epic Power (The Palace of the Master, the World Mountain)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2010, no. 2, pp. 60–63. (In Russian).

4. (a) Seleyeva Ts.B. Motiv pira v strukture epicheskogo syuzheta (na primere sin'tsyan-oyratskoy i kalmytskoy versiy eposa "Dzhangar") [The Motive of Feast in the Structure of an Epic Plot (On the Example of the Xinjiang-oyratsky and Kalmyk Versions of the Epos "Dzhangar")]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2008, no. 3, pp. 52–54. (In Russian).

5. Ubushiyeva D.V. Motivnyy fond Bagatsokhurovskogo tsikla kalmytskogo geroicheskogo eposa "Dzhangar" [The Motive Fund of the Bagatsokhurovsky Cycle of the Kalmyk Heroic Epos "Dzhangar"]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2010, no. 2, pp. 63–68. (In Russian).

6. Ubushiyeva D.V. Motiv preodoleniya vodnogo prostranstva i preodoleniya puti posredstvom skachek (na materiale pesen Bagatsokhurovskogo tsikla kalmytskogo geroicheskogo eposa "Dzhangar") [The Motive of Overcoming Water Space and Overcoming a Way by Means of Races (On the Material of the Songs from the Bagatsokhurovsky Cycle of the Kalmyk Heroic Epos "Dzhangar")]. *Mongolovedeniye*, 2011, no. 5, pp. 302–308. (In Russian).

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

7. Kichikov A.Sh. O tuul'-uligernom epose (k postanovke voprosa) [About the Tuul-uligerny Epos (To the Formulation of the Question)]. *Tipologiya i khudozhestvennyye osobennosti "Dzhangara"* [The Typology and Art Features of Dzhangar]. Elista, 1978, pp. 3–6. (In Russian).

8. Mandzhiyeva B.B. K voprosu izucheniya motivov kalmytskogo geroicheskogo eposa "Dzhangar" [To the Question of Studying Motives in the Kalmyk Heroic Epos "Dzhangar"]. *Osnovnyye tendentsii razvitiya altaistiki v izmenyayushchikhsya mirovozzrencheskikh usloviyakh* [The Main Trends in the Development of Altaian in the Changing Conditions of the Worldview]: in 2 parts. Part 2. Gorno-Altaysk, 2012, pp. 120–123. (In Russian).

9. Mandzhiyeva B.B. Motiv natyazheniya luka kak element epicheskogo proizve-



deniya [The Motive of Drawing a Bow as an Element of the Epic Work]. *Material'nyye i dukhovnyye osnovy kalmytskoy gosudarstvennosti v sostave Rossii (k 360-letiyu so dnya rozhdeniya khana Ayuki)* [The Material and Spiritual Bases of the Kalmyk Statehood as Part of Russia (To the 360<sup>th</sup> Anniversary Since the Birth of Khan Ayuka)]. Elista, 2002, pp. 29–30. (In Russian).

10. Meletinskiy E.M. Semanticheskaya organizatsiya mifologicheskogo povestvovaniya i problemy semioticheskogo ukazatelya motivov i syuzhetov [The Semantic Organization of the Mythological Narration and the Problem of the Semiotic Index of Motives and Plots]. *Mints Z. (ed.) Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Scientific Notes of the Tartu State University]. Issue 635 Tartu, 1983, pp. 115–128. (In Russian).

11. Neklyudov S.Yu. Dvoretz khana Dzhangara: k tipologii odnogo motiva [The Khan' Palace Jangara: Towards the Typology of a Single Motif]. *Issledovatel' mongol'skikh yazykov* [The Researcher of the Mongolian Languages]. Elista, 2005, pp. 124–133. (In Russian).

12. Neklyudov S.Yu. Morfologiya i semantika epicheskogo zachina v fol'klоре mongol'skikh narodov [The Morphology and Semantics of an Epic Onset in the Mongolian peoples' folklore]. *Kitay i okrestnosti: mifologiya, fol'klor, literatura: k 75-letiyu akad. B.L. Riftina* [China and Its Surroundings: Mythology, Folklore, Literature: To the 75th Anniversary of Academician B.L. Riftin]. Moscow, 2010, pp. 185–198. (In Russian).

13. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motive and Text]. *Tolstaya S.M. (ed.) Yazyk kul'tury: semantika i grammatika: k 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80<sup>th</sup> anniversary of the birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, 2004, pp. 236–247. (In Russian).

14. (b) Seleyeva Ts.B. Motiv tarkhaya-parshivtsa v epose “Dzhangar” (na materiale sin'tszyan-oyratskoy i kalmytskoy versiy) [The Motive of the Tarkhaya-yobbo in the Epos “Dzhangar” (On the Material of the Xinjiang-oyratsky and Kalmyk Versions)]. *Oyraty i kalmyki v istorii Rossii, Mongolii i Kitaya* [Oyrats and Kalmyks in the History of Russia, Mongolia and China]. Elista, 2008, pp. 58–65. (In Russian).

15. Seleyeva Ts.B. Motiv ul'timatuma i ego formul'naya realizatsiya v sin'tszyan-oyratskoy i kalmytskoy versiyakh “Dzhangara” [The Motive of Ultimatum and its Formular Realization in the Xinjiang-oyratsky and Kalmyk Versions of “Dzhangar”]. *Rossiya i Tsentral'naya Aziya: istoriko-kul'turnoye naslediyе i perspektivy razvitiya* [Russia and Central Asia: Historical and Cultural Heritage and Prospects of Development]. Elista, 2007, pp. 80–86. (In Russian).

16. Seleyeva Ts.B. Motiv usloviya v sin'tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [The Motive of Condition in the Xinjiang-oyratsky Version of “Dzhangar”]. *Molodezh' i nauka: tret'ye tysyacheletiyе* [Youth and Science: The Third Millennium]. Elista, 2006, pp. 169–174. (In Russian).

17. Ubushiyeva D.V. Motiv magicheskoy neuyazvimosti: k tipologii motiva (na materiale pesen Bagatsokhurovskogo tsikla “Dzhangara”) [The Motive of Magic Invulnerability: To the Typology of Motives (On the Material of Songs of the Bagatsokhurovsky Cycle “Dzhangar”)]. *Rossiya i Tsentral'naya Aziya: istoriko-kul'turnoye*



*naslediye i perspektivy razvitiya* [Russia and Central Asia: Historical and Cultural Heritage and Prospects of Development]. Elista, 2007, pp. 90–95. (In Russian).

### (Monographs)

18. Bakayeva E.P. *Sakral'nyye kody kul'tury kalmykov* [The Sacral Codes of the Kalmyk Culture]. Elista, 2009. (In Russian).

19. Bitkeyev N.Ts. *Kalmytskiy geroicheskiy epos “Dzhangar”*. *Problemy tipologii natsional'nykh versiy* [The Kalmyk Heroic Epos “Dzhangar”. The Problems of Typology of National Versions]. Elista, 1990. (In Russian).

20. Kichikov A.Sh. *Baatrlg duulvr “Ganhr”*: (baatrlg duulvrin harlhin, bag bölgüdin, tednä hollgc baatrmudyn, uth bagtavrin singllhn [The Heroic Epic Poem “Dzhangar”: Questions of Origin, Cyclization, Main Plots and Topics]. Elista, 1974. (In Kalmyk).

21. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”*. *Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos “Dzhangar”. Comparative and Typological Research of a Monument]. Moscow, 1997. (In Russian).

22. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [The Typology of Motives and Plots in the Epos of the Mongolian People]. Elista, 2004. (In Russian).

23. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura; In memoriam* [Folklore and National Culture; In Memoriam]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

24. Silant'yev I.V. *Motiv v sisteme khudozhestvennogo povestvovaniya: problemy teorii i analiza* [The Motive in the System of Literary Narration: The Problems of Theory and Analysis]. Novosibirsk, 2001. (In Russian).

25. Silant'yev I.V. *Teoriya motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol'kloristike: ocherk istoriografii* [The Theory of Motif in Russian Literature and Folklore Studies: A Survey of Historiography]. Novosibirsk, 1999. (In Russian).

26. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”*: *poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos “Dzhangar”: the Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, 2006. (In Russian).

**Убушиева Данара Владимировна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук. Научные интересы: фольклор монголоязычных народов, калмыцко-монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

**Ubushieva Danara V.**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology. Research interests: folklore of the Mongol-speaking people, Kalmyk-Mongolian epic tradition, typology and poetics of epos.

E-mail: bib.danara@yandex.ru



Ц.Б. Селеева (Элиста)

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

**ХАРАКТЕР ИСТОРИЗМА ЭПОСА «ДЖАНГАР»**

**СКВОЗЬ ПРИЗМУ СЮЖЕТА**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00038

Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Фольклор монголоязычных народов: тексты и исследования» (№ государственной регистрации АААА-А17-117030910099-8)

**Аннотация.** Идеи и опыт «русской школы исторической поэтики», основанные на исторической компаративистике и закономерностях ментальной эволюции человека, актуальны в изучении эпических произведений национального фольклора. В статье рассматривается актуальная проблема исследования характера историзма эпоса «Джангар» сквозь призму содержания и семантики сюжетов, что позволяет проследить историческую и эстетическую динамику национального эпоса. В результате автор приходит к выводу, что на сложение и формирование джангаровской эпической традиции оказали влияние социально-исторические факторы патриархально-родового и феодального строя. Патриархально-родовые связи и отношения, а также инициационная ритуальность и обрядовость находят отражение в сюжетах «Джангара» о героическом сватовстве. Сюжеты же о борьбе героя с хтоническим существом и антагонистом относятся к героическому эпосу исторического времени, к периоду формирования ранних кочевых государств и выдвигает новые исторические идеалы и новые цели – защиты родной земли от внешнего врага. Характер историзма эпоса «Джангар» и его сюжетов обусловлен тем, что корнями он уходит в архаический субстрат древнейшей мифологии и шаманистских верований; эпос развивался в условиях распада родовых отношений и перехода от рода к семье, в период зарождения государственного самосознания и формирования ранних государств. Смена исторических эпох отразилась в сюжетах эпоса «Джангар», вобравших как архаические религиозно-мифологические и обрядовые рудименты, так и определенные исторические и квазиисторические представления. Эпос «Джангар», обладающий полистадиальной природой, наследует рудиментарно архаические черты на уровне сюжетов и мотивов и воссоздается на основе традиционных элементов по жанровым моделям и канонам, получив творческую переработку в новых исторических условиях.

**Ключевые слова:** эпос «Джангар»; историзм эпоса; эпическая формация; стадиальность эпоса; эпический сюжет; героическое сватовство; борьба с антагонистом; архаические мотивы и сюжеты; квазиисторичность.

Ts.B. Seleva (Elista)

ORCID ID: 0000-0002-3285-3038

**The Nature of the Historicism of the Epic “Dzhangar”**

**through the Prism of the Plot**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00038

**Abstract.** The ideas and experience of the “Russian school of historical poetics”, based on historical comparative studies and the laws of the mental evolution of man,



are relevant in the study of epic works of national folklore. The actual problem of investigating the nature of the historicism of the epic “Dzhangar” is examined in the article through the prism of the content and semantics of the stories, which allows us to trace the historical and aesthetic dynamics of the national epic. As a result, the author comes to the conclusion that the socio-historical factors of the patriarchal-tribal and feudal system influenced the composition and formation of the Dzhangar epic tradition. Patriarchal relations and relations, as well as initiation ritual and ceremonialism are reflected in the stories of “Dzhangar” about heroic matchmaking. The subjects of the hero’s struggle with the chthonic creature and antagonist refer to the heroic epos of historical time, to the period of the formation of the early nomadic states and put forward new historical ideals and new goals – the protection of the native land from an external enemy. The nature of the historicism of the epic “Dzhangar” and its subjects is due to the fact that it goes back to the archaic substratum of the oldest mythology and shamanistic beliefs; the epic developed in the conditions of the disintegration of clan relations and the transition from clan to family, during the period of the emergence of state consciousness and the formation of early states. The change of historical epochs was reflected in the stories of the epic “Dzhangar”, which included archaic religious-mythological and ritual rudiments, as well as certain historical and quasi-historical ideas. The epic “Dzhangar”, possessing poly-stadial nature, inherits rudimentary archaic features on the level of subjects and motifs and is recreated on the basis of traditional elements in genre models and canons, having received creative processing in new historical conditions.

**Key words:** epic “Dzhangar”; epic historicism; epic formation; epic staging; epic story; heroic matchmaking; struggle with the antagonist; archaic motifs and subjects; quasi-historicity.

Историческая поэтика в сравнительно-типологической периодизации исторического процесса и проблемы эволюции поэтических форм и сюжетов получили развитие в трудах А.А. Потебни [Потебня 1976] и А.Н. Веселовского [Веселовский 1940]. Обширный охват литератур, начиная с древних, представлен А.Н. Веселовским в единой системе мировой культуры. Идеи сравнительно-исторического подхода в исследовании поэтики, заложенные А.Н. Веселовским, были в полной мере развиты М.М. Бахтиным [Бахтин 1975; 1979] и О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997], а также теми, кто позднее разрабатывал историческую поэтику [Мелетинский 1986; 1990]; [Бройтман 1997] и др.

Проблема развития эпического историзма была и остается в центре внимания многих исследователей [Гацак 1988; Гуревич 1979; Кичиков 1976; Короглы 1988; Кудияров 1988; Липец 1969; Мелетинский 1963; Неклюдов 1996; Пропп 1958; Путилов 1999; Райхл 2008; Смирнов 1974; Уланов 1963]. Основоположник «исторической поэтики» А.Н. Веселовский отмечал, что вопрос об отношении эпоса к истории «есть самый существенный вопрос в истории эпоса» [Веселовский 1940, 299]. Предпринятое В.М. Жирмунским сравнительно-историческое изучение тюрко-монгольской эпика дало представление о формировании эпосов в ходе





этногенеза, в историческом процессе формирования народов и государств [Жирмунский 1974]. Историко-генетические и историко-типологические исследования Е.М. Мелетинского на материале богатырских эпосов тюрко-монгольских народов Сибири выявили общие закономерности сложения и формирования национально-исторических систем героико-эпической архаики и эпических памятников поздней формации [Мелетинский 1963].

Характер историзма эпоса обусловлен жанровой природой и ее идейно-эстетическими установками. В эпосе, помимо обширной национальной действительности, на которой основывается действие, «развертывается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования» [Гегель 1971, 460]. В жанровой теории М.М. Бахтин характеризует эпопею тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое; 2) источником эпопеи служит национальное предание; 3) эпический мир отделен от современности абсолютной эпической дистанцией [Бахтин 2000, 204].

Внутренняя эволюция эпоса определяется закономерностями историко-типологического характера, реализуемыми в рамках целостной традиции, имеющей полистадиальный и полигенетический характер. В рамках этой традиции осуществляется поколенческая трансмиссия произведения, его воссоздание на основе традиционных сюжетов и их элементов. В этой связи одной из актуальных проблем является установление закономерностей развития национальных эпосов, их генезиса и характера историзма сквозь призму сюжетных форм.

В настоящей статье рассмотрим характер историзма сюжетов калмыцкой и синьцзян-ойратской версий эпоса «Джангар», формирование, сложение, бытование и развитие которых, наряду с центральноазиатской общностью, осуществлялось в рамках сложившихся локальных этнических традиций – калмыцкой и синьцзян-ойратской.

Идейно-тематическая основа эпоса «Джангар» – защита народом Джунгарии родной страны объединенными силами сподвижников-богатырей от посягательств чужеземцев. «Само же Джунгарское государство послужило своеобразным историческим “прототипом” страны Джангара Бумбы – страны с элементами социальной утопии, название которой окружено “ореолом божественной благодати”» [Кудияров 1988, 167]. Кочевая империя Бумба «обладает чертами некоего вселенского царства воинственных скотоводов, представление о котором складывается не без влияния буддийских утопических идей о находящейся на Севере райской стране Шамбале и о государе-миродержце чакравартине, владеющем семью чудесными сокровищами, включая чудесного коня, чудесное оружие, прекрасную жену, мудрого советника и т.д.» [Неклюдов 1996, 22].

События сюжетов эпоса «Джангар» посвящены героическим деяниям богатырей и нашли выражение в универсальных темах древнейших тюрко-монгольских эпических памятников – борьбе с антагонистом и героическом сватовстве. Герой архаического эпоса являет собой образ представителя семьи и рода, подвиги которого связаны с добыванием невесты,

родовыми и семейными распрями, кровной мстью.

К разряду архаических в эпической формации относятся сюжеты о героическом сватовстве и борьбе героя с хтоническим существом. Так, сюжет главы «Об искоренении Джангаром мангусовского Кюрюл Эрдени-хана» повествует о путешествии Джангара в верхний мир и борьбе с хтоническим чудовищем. Джангар пытается уничтожить сорокачетырехголового муса, но тот, превратившись в небесное чудовище Кюрюл Эрдени, а затем в орла, уносит Джангара на небо и истязает его там. Дочь Солнца, младшая жена Кюрюл Эрдени, которую Джангар некогда вызволил из утробы сорокачетырехголового муса, спасает героя. Усыпив чудовище, она освобождает пленника. Джангар уничтожает Кюрюл Эрдени, истребив его «внешнюю душу», хранившуюся в виде птенчика в брюхе марала. Затем, спустившись с неба с помощью мифической птицы Гаруды, он долго странствует по земле, по верхнему и нижнему мирам, а затем благополучно возвращается домой [Джангар 1978, 91–138].

Содержание вышеизложенного эпического сюжета является отражением древних обрядов инициации, выраженных в уходе или изгнании героя из своего социума, его временной изоляции, странствиях в иных краях, в верхнем нижнем мирах, где и происходят его контакты с духами, обретение духов-помощников, борьба с демоническими противниками. Как правило, ранние ритуальные инициации предпринимались героем для обретения сверхъестественных, магических способностей, которые он добывал посредством мучительных испытаний, в ином мире или в верхнем мире, после контактов с могучими духами. Инициация предстает как временная смерть и последующее воскресение, а также как победа, одержанная над чудовищем. Позже инициации сводятся к предварительным испытаниям героя в процессе его социального воспитания – так называемым возрастным посвященными обрядами, совершаемым при переходе юношей в разряд взрослых мужчин.

При доминировании в «Джангаре» архаического сюжета о борьбе с хтоническим существом наличествуют также сюжеты «поиска суженой», которые являются рудиментами и результатом трансформации древних инициационных обрядов. Своеобразие сюжетов о героическом сватовстве заключается в завоевании героем суженой и женитьбе на ней, что составляет основной пафос героического сватовства как подвига богатыря. Герой должен привезти жену не только из чужого рода, но предназначенную ему невесту – «суженую». Совершая героические подвиги ради осуществления ортодоксальной родовой формы брака, богатырь вовсе не утверждает идеологию семьи в ущерб роду, брак же его часто истолковывается в эпосе не как основание семьи, а как основание рода [Мелетинский 2004, 18].

Сюжет главы «О победе славного Шовшура Алого» основан на загадочной мотивировке безмолвного поведения и внезапного отъезда Джангара из родной Бумбайской державы, которая раскрывается лишь в конце повествования. Сюжет о героическом сватовстве заметно трансформирован, поскольку мы не находим в нем эпизодов героических состязаний за





невесту, а ярко выражен мотив «поиска предназначенной суженой героем для обретения наследника». После долгих скитаний Джангар прибывает к сказочному дворцу, в котором оказывается юная рагни (фея); сойдясь с нею, он поселяется в безлюдной местности, соорудив дом из камня. У него рождается сын, который однажды во время охоты встречается с богатырями – бывшими сподвижниками Джангара. Стрела, подаренная мальчику мудрым Алтаном Чееджи, пробуждает в Джангаре желание вернуться на родину. После долгих поисков и испытаний Джангар возвращает побратима Хонгора из нижнего мира, куда его бросил Шара Гюргю, разоривший Бумбу в отсутствие Джангара и его богатырей. Наследник Шовшур, возглавив джангаровых богатырей, совершает поход в страну Шара Гюргю, освобождает и возвращает на родину народ Бумбы [Джангар 1978, 139–216].

Сюжет главы «О женитьбе Хонгора» построен как повествование о двойном сватовстве – неудачном и удачном: первое – к бесовке, замужем за антагонистом – герой, уличив их в обмане, расправляется с ними; второе – к девушке-рагни, дочери чужеземного хана, оказавшейся его суженой, – победив в брачных состязаниях, герой обретает супругу. В калмыцкой версии герой в первом случае не женится на бесовке. В синьцзян-ойратской версии также представлено двойное сватовство и женитьба героя. Женившись, он узнает о бесовской сущности, непристойном поведении своей супруги и уничтожает ее. В обеих версиях герой Хонгор, расправившись с мнимой невестой/женой, отправляется на поиски и находит истинную суженую [Джангар 1990, 206–240; Джангар 2005, 465–524].

Наряду с архаическими сюжетами в эпосе «Джангар» наличествуют и сюжеты эпоса классической формации, характеризующиеся одним из ключевых признаков, – героизмом эпических деяний богатыря-воина. «Героический характер» возникает тогда, когда формируется новое – по сравнению с более глубокой родо-племенной архаикой – отношение к возможностям (в том числе – к физическим) отдельной человеческой личности [Боура 2002, 5–10] и, соответственно, появляется новая система этических и эстетических ценностей.

Широкое отражение в эпосе монгольских народов нашла историческая действительность времен кочевой империи, представляющая собой общество кочевников, организованное по военно-иерархическому принципу. По мнению Ринчиндоржи, в стране Джангара «возникло кочевое государство, стоящее на более высокой ступени развития, чем родоплеменное общество кровных родственников» [Ринчиндорж 2004, 42]. Период создания надплеменного объединения являлся жизненно необходимым и естественным следствием эволюции воинственного и мобильного общества кочевников. Однако процесс подобного формирования обусловил возникновение постоянных конкурентных отношений и жестоких конфликтов между представителями степной аристократии за право быть вождями родо-племенных объединений.

В сюжете «О подчинении Алтана Чееджи мудрого [Джангару]», юный



герой Джангар, угнав табун по велению Бёке Мёнген Шигширге, оказывается втянутым в конфликт с владетельным нойоном Алтаном Чееджи. Тот, в свою очередь, зная о великом предназначении юного Джангара, решает его уничтожить [Джангар 1990, 202–206; Джангар 2005, 93–102]. Очевидно, перспектива восхождения Джангара на ханский престол и идея создания объединенного мощного государства противоречила стремлению сохранить существующий миропорядок – традиционно свободного уклада жизни разрозненных удельных князей и нойонов. В исторической действительности «племенные вожди не горели желанием потерять свою автономию, чтобы властелин всей кочевой федерации мог править и облагать налогами их племена» [Крадин, Скрынникова 2006, 29].

Выживание Джангара является главным условием последующего признания его авторитетными представителями степной аристократии в новом статусе вождя и верховного правителя кочевой империи. Мирное разрешение конфликта обусловлено политическими интересами всех участвующих в нем сторон. Несмотря на сложные конфликтные отношения, в развязке сюжета представлена картина полной эпической гармонии, когда антиподы становятся союзниками героя и представляют тройственный союз представителей степной аристократии во главе с Джангаром. Здесь, по существу, получают завершение некоторые фабульные линии, связанные с «централизаторским» пафосом героического эпоса» [Неклюдов 1984, 103].

Центральным событием в героическом эпосе является противоборство двух враждующих сторон, в котором находят отражение борьба героя с хтоническим существом или иноземным врагом, отношения племен и архаических государств, межплеменные распри и войны. Эпический конфликт, его масштабность и значимость составляют основу героического действия и героизации эпического персонажа. В эпосе враждебность и полярированность двух миров строго подчинена дихотомии эпического пространства. Противоборство двух сил обычно приводит к прямому столкновению – героическому сражению или поединку, составляющему основной пафос и смысл эпического повествования.

В сюжете «О пленении прекраснейшим в мире Мингьяном могучего хана Кюрмена» повествуется о беспокойстве правителя Джангара, связанного с надвигающейся на Бумбайскую державу опасностью, исходящей от могучего противника Кюрмен-хана. Для предотвращения назревающего конфликта Джангар решает отправить богатыря Мингьяна в чужеземную страну, чтобы пленить и доставить в Бумбу антагониста Кюрмин-хана. Мингьян отправляется в страну хана-антагониста и исполняет поручение Джангара – пленяет и доставляет Кюрмин-хана в Бумбайскую державу. Пленный хан принимает подданство Джангара и отправляется домой. Таким образом, конфликт разрешается нанесением упреждающего удара и пленением героем потенциального противника [Джангар 1990, 289–303; Джангар 2005, 373–394].

В сюжете «О поединке Алого Хонгора с Хара Джилган-ханом» для за-



щиты родной державы от потенциального внешнего врага герой Хонгор по велению Джангара отправляется в страну антагониста, пленяет и доставляет в Бумбайскую державу потенциального противника Хара Джилган-хана. Затем плененный противник освобождается, захватывает в плен одного из джангаровых богатырей, златоуста Ке Джилгана, и сбегает. В свою очередь Хонгор снова отправляется в страну хана-антагониста для освобождения плененного Ке Джилгана. Вслед за героем прибывает Джангар с войском из шести тысяч двенадцати богатырей. Назревавший конфликт разрешается примирением противоборствующих сторон по мудрому совету приближенного Хара Джилган-хана, Бадмин Зюркена. Джилган-хан одаривает шубами владыку нойона Джангара и его шесть тысяч двенадцать богатырей. В итоге Джангар и Джилган-хан заключают соглашение: в войне с сильным врагом помощь друг другу оказывать, а в войне со слабым врагом обходиться своими силами [Джангар 1990, 241–253; Джангар 2005, 317–332].

Сюжет «О пленении могучего Бадмин Улана богатырями Хара Джилганом, Аля Шонхором и Хошун Уланом» выстраивается вокруг давнего конфликта правителя Джангара с неким Бадмин Уланом. Джангар в пору молодости, вступив в поединок с Бадмин Уланом, был побежден, но оставлен в живых с условием, что в будущем, осуществив свои намерения и достигнув желаемого, они вновь сразятся. Бадмин Улан узнав, что слава о Джангаре и его стране разнеслась далеко за ее пределами, отправляет к нему двух могучих посланцев. Джангар поведал сайдам, что не найдется никого в его стране, кто бы смог соперничать с посланцами противника, но если заранее пленить и живым доставить в Бумбайскую державу самого Бадмин Улана, он будет в их власти. Следуя совету мудреца Алтана Чееджи, Джангар повелевает отыскать героя, способного исполнить поручение властителя и спасти родную державу от нашествия врага. Такой добровольный спаситель является в лице юного героя Хошуна, сына Хонгора, который вместе с двумя юными богатырями отправляется исполнить героическую миссию. Юные герои пленяют и доставляют Бадмин Улана Джангару, попутно угнав табун врага [Джангар 1990, 326–339; Джангар 2005, 521–546].

Войны между ханствами или державами определяют сюжеты большинства глав «Джангара», несомненно, отражая исторические реалии и жизнь общества в период формирования эпоса. Единством отмечены сюжеты, посвященные теме «защиты родной державы от потенциального внешнего врага (пленение потенциального противника)». Типологической чертой данных сюжетных конфликтов является внезапное упреждающее нападение и пленение антагониста, поскольку тот силен, мощен и его вторжение грозило бы уничтожением державы Джангара. Героическая сущность персонажа выявляется в его подвиге – спасении народа своей страны от посягательств внешнего врага.

В эпических сюжетах рассматриваемых глав выявляются архаические мотивы и концепты, восходящие к обрядности ранних кочевников, как и



сказочно-мифологические мотивы: *первотворения, чудесного рождения, смены обличья, магического сна, предназначенности оружия / коня / невесты, обладания чудесными свойствами богатыря / невесты / антагониста / коня / оружия, неуязвимости, бессмертия, внешней души, иного мира, ясновидения, чудесного исцеления (с помощью воды-аршан, дождя, женского целомудрия), власти над стихиями с помощью магического камня зада* и др.

Наряду с архаическими в сюжетах выявляются мотивы, стадийно относимые к эпосу государственной формации: *ультиматума, деления богатырской дружины на два крыла, преодоления препятствий, клятвы богатырей, боевого клича «ура», поимки и седлания коня, снаряжения богатыря, подготовки к сражению, богатырского поединка, сражения противоборствующих войск, преследования богатыря, пребывания богатыря в ставке антагониста, державного знамени, вознаграждения богатыря властителем, пленения антагониста, стрельбы из лука в погоне, расправы над антагонистом, клеймения антагониста, победоносного возвращения и т.д.* Имеются также мотивы, отражающие обрядность, в том числе религиозную: *богатырского сватовства, получения приданого, отправления богатыря в путь, распития арзы и т.д.*

В эпическом образе Бумбайской державы находят поэтическое воплощение явно политические реалии государственного кочевого образования с его выраженной военно-иерархической структурой, для которой характерны система титулатуры вождей, установление дипломатических и союзнических отношений с другими кочевыми империями, заключение династических браков. Воинская иерархическая структура державы состоит из нескольких уровней, на вершинном находится центр с правым и левым «крыльями».

На сложение и формирование джангаровской эпической традиции, в частности, на сюжеты и мотивы, оказали влияние социально-исторические факторы патриархально-родового и феодального строя. Патриархально-родовые связи и отношения, а также инициационная ритуальность и обрядовость находят отражение в сюжетах «Джангара» о героическом сватовстве. Сюжеты же о борьбе героя с хтоническим существом и антагонистом относятся к героическому эпосу исторического времени, к периоду формирования ранних кочевых государств и выдвигают новые исторические идеалы и новые цели – защиты родной земли от внешнего врага.

Характер историзма эпоса «Джангар» и его сюжетов обусловлен тем, что корнями он уходит в архаический субстрат древнейшей мифологии и шаманистских верований; эпос развивался в условиях распада родовых отношений и перехода от рода к семье, в период зарождения государственного самосознания и формирования ранних государств. Смена исторических эпох отразилась в сюжетах эпоса «Джангар», вобравших как архаические религиозно-мифологические и обрядовые рудименты, так и определенные исторические и квазиисторические представления.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Боура С.М. Героическая поэзия / пер. с английского и вступ. ст. Н.П. Гринцера, И.В. Ершовой. М., 2002.
5. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
7. Гацак В.М. Наследие А.А. Потебни и вопросы историко-поэтического изучения фольклора // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 8–18.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971.
9. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М., 1979.
10. Джангар. Калмыцкий героический эпос: в 2 т. Т. 1. М., 1978.
11. Джангар. Калмыцкий героический эпос / сост., подг. текстов, коммент. и словарь Н.Ц. Биткеева, Э.Б. Овалова, Ц.К. Корсункиева, А.В. Кудиярова, Н.Б. Сангаджиевой. М., 1990.
12. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. 1. Элиста. 2005.
13. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Избранные труды. Л., 1974.
14. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар»: вопросы исторической поэтики. Элиста. 1976.
15. Короглы Х.Г. Художественные каноны и видоизменение эпоса // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 102–126.
16. Крадин Н.Н., Скрынникова Т.Д. Империя Чингис-хана. М., 2006.
17. Кудияров А.В. Поэтико-воззренческие аспекты историзма эпоса монголоязычных народов // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 127–170.
18. Липец Р.С. Эпос и Древняя Русь. М., 1969.
19. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1986.
20. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
21. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 2004.
22. Неклюдов С.Ю. Героический эпос кочевников Монголии // Эпос народов зарубежной Азии и Африки. М., 1996. С. 16–64.
23. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
24. Пропп В.Я. Русский героический эпос. М., 1958.
25. Путилов Б.Н. Эскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999.
26. Райхл К. Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура / пер. с англ. В. Трейстер, под ред. Д.А. Функа. М., 2008.
27. Ринчиндорж Ж. О времени возникновения «Джангара» // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Элиста, 2004. С. 32–48. (На монгольском яз.)

28. Смирнов Ю.И. Славянские эпические традиции. М., 1974.
29. Уланов А.И. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ. 1963.
30. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

## REFERENCES

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

1. Gatsak V.M. Naslediye A.A. Potebni i voprosy istoriko-poeticheskogo izucheniya fol'klora [The Legacy of A.A. Potebni and Questions of Historical and Poetic Study of Folklore]. *Fol'klor. Problemy istorizma* [Folklore. Problems of Historicism]. Moscow, 1988, pp. 8–18. (In Russian).
2. Korogly Kh.G. Khudozhestvennyye kanony i vidoizmeneniye eposa [Artistic Canons and Modification of the Epic]. *Fol'klor. Problemy istorizma* [Folklore. Problems of Historicism]. Moscow, 1988, pp. 102–126. (In Russian).
3. Kudiyarov A.V. Poetiko-vozzrencheskiye aspekty istorizma eposa mongoloyazychnykh narodov [Poetiko-vision Aspects of the Historicism of the Epic of Mongol-speaking Peoples]. *Fol'klor. Problemy istorizma* [Folklore. Problems of Historicism]. Moscow, 1988, pp. 127–170. (In Russian).
4. Neklyudov S.Yu. Geroicheskiy epос kочevnikov Mongolii [Heroic Epic Nomads of Mongolia]. *Epos narodov zarubezhnoy Azii i Afriki* [Epic of the Peoples of Foreign Asia and Africa]. Moscow, 1996, pp. 16–64. (In Russian).
5. Rinchindorji J. O vremeni vzniknoveniya “Dzhangara” [About the Time of the Emergence of “Dzhangar”]. *“Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva* [“Dzhangar” and Problems of Epic Creativity]. Elista, 2004, pp. 32–48. (In Mongolian).

### (Monographs)

6. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, 1975. (In Russian).
7. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epic and Romance]. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).
8. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Esthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979. (In Russian).
9. Bowra C.M. (author); Grintser N.P., Ershova I.V. (authors of the preface, translators). *Geroicheskaya poeziya* [Heroic Poetry]. Moscow, 2002. (Translated from English to Russian).
10. Broytman S.N. *Russkaya lirika 19 – nachala 20 veka v svete istoricheskoy poetiki* [Russian Lyrics of the 19th – early 20th Centuries in the Light of Historical Poetics]. Moscow, 1997. (In Russian).
11. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of the Plot and Genre]. Moscow, 1997. (In Russian).
12. Gegel G.V.F. *Estetika* [Esthetics]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow, 1971. (Translated from German to Russian).
13. Gurevich A.Ya. *“Edda” i saga* [The “Edda” and the Saga]. Moscow, 1979. (In Russian).



14. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar": voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic "Dzhangar": Questions of Historical Poetics]. Elista. 1976. (In Russian).

15. Kradin N.N., Skrynnikova T.D. *Imperiya Chingis-khana* [The Empire of Genghis Khan]. Moscow, 2006. (In Russian).

16. Lipets R.S. *Epos i Drevnyaya Rus'* [Epos and Ancient Rus]. Moscow, 1969. (In Russian).

17. Meletinskiy E.M. *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical Poetics of the Novel]. Moscow, 1986. (In Russian).

18. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa. Ranniye formy i arkhaischeskiye pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, 1963. (In Russian).

19. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa. Ranniye formy i arkhaischeskiye pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, 2004. (In Russian).

20. Potebnya A.A. *Estetika i poetika* [Esthetics and Poetics]. Moscow, 1976. (In Russian).

21. Propp V.Ya. *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian Heroic Epic]. Moscow, 1958. (In Russian).

22. Putilov B.N. *Ekskursy v teoriyu i istoriyu slavyanskogo eposa* [Excursions into the Theory and History of the Slavic Epic]. Saint-Petersburg, 1999. (In Russian).

23. Reichl K. *Tyurkskiy epos: traditsii, formy, poeticheskaya struktura* [Turkic Epic: Traditions, Forms, Poetic Structure]. Moscow, 2008. (In Russian).

24. Smirnov Yu.I. *Slavyanskiye epicheskiye traditsii* [Slavic Epic Traditions]. Moscow, 1974. (In Russian).

25. Ulanov A.I. *Buryatskiy geroicheskiy epos* [Buryat Heroic Epic]. Ulan-Ude. 1963. (In Russian).

26. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Leningrad, 1940. (In Russian).

27. Zhirmunskiy V.M. *Tyurkskiy geroicheskiy epos. Izbrannyye trudy* [Turkic Heroic Epic. Selected Works]. Leningrad, 1974. (In Russian).

**Селеева Цаган Бадмаевна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: фольклористика, этнография монгольских народов, эпосоведение, эпос монгольских народов (сравнительно-типологические исследования, поэтика и стилистика).

E-mail: tsagana007@mail.ru

**Seleeva Tsagan B.**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Research worker, Department of Mongolian philology. Research interests: folklore, ethnography of Mongolian peoples, epic literature, epic of Mongolian peoples (comparative typological studies, poetics and stylistics).

E-mail: tsagana007@mail.ru



## Русская литература Russian Literature

D. Kemper (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

**THE BEGINNINGS OF FOREIGN CULTURAL POLITICS IN RUSSIA.**

*Part 1. Foreign Cultural Policy in the Ministry  
for Foreign Affairs under Peter I*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00039

The publication has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), through realization of the research project 16-24-49005

**Abstract.** In western Europe, the beginnings of an active foreign cultural policy are usually connected with the foundation of corresponding departments in the foreign ministries in the early 20th century. It is, however, as the author shows, evident that the beginnings of foreign cultural policy in Russia lie much further back. They were in fact already developing during the second decade of the 18th century at the court of Peter I, who was not content just to collect, passively, information about how Russia was portrayed in western European media and to react to it periodically in the form of protest or censorship. Rather, he tried to use his governmental apparatus to exert an active influence on the perception of his country and his governmental initiatives. A typical case of the diplomatic action taken by his new ministry is to be found in its reaction to the anonymously published "Lettres Moscovites" by Francesco Locatelli in 1736. The paper analyzes in detail formation of foreign cultural policy on the basis of the Collegium for Foreign Affairs with an emphasis on the mission of German diplomat Heinrich von Huysen and Russian diplomat and writer Antioch Kantemir in this progress.

**Key words:** Peter I; Kollegien; ministry for foreign affairs; foreign cultural policy.

Д. Кемпер (Москва)

ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

**Истоки внешней культурной политики в России**

*Часть 1. Внешняя культурная политика  
в Коллегии иностранных дел при Петре Первом*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00039

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-24-49005

**Аннотация.** В Западной Европе появление внешней политики в области культуры, как правило, связывают с учреждением соответствующих департаментов во внешнеполитических ведомствах в начале XX в. Однако, как показывает автор статьи, в России внешняя культурная политика, по сути, возникла гораздо



раньше. Она начала развиваться уже во втором десятилетии XVIII в. при дворе Петра Первого, которого больше не устраивало то, что он был вынужден преимущественно пассивно собирать информацию о донесениях западноевропейских СМИ, касающихся России, и от случая к случаю стараться воздействовать на них путем протестов или цензурных запретов. Он стал пытаться самостоятельно оказывать активное влияние на восприятие своей страны и проводимой им правительственной политики через подвластный ему аппарат управления. Типичным случаем дипломатической активности созданного Петром Первым министерства является реакция на публикацию в 1736 г. книги Франциска Локателли "Lettres Moscovites". В статье подробно анализируется формирование российской внешней культурной политики на базе Коллегии иностранных дел с акцентом на роли в этом процессе немецкого дипломата Генриха фон Гюйссена и русского дипломата и писателя Антиоха Кантемира.

**Ключевые слова:** Петр Первый; коллегии; министерство иностранных дел; внешняя культурная политика.

## 1

The foundation of the first collegia in Peter I's administration in 1717 – the forerunners of the later ministries – is documented in the administrative files in the form of a conceptual paper often ascribed to Leibniz, although no conclusive proof supports the claim to his authorship [cf. Schippan 1996, 54 ff. for a comprehensive background. With regard to Leibniz as possible author of the concept cf. above all Richter 1946, 132 ff.]. It is at any rate clear that the Tsar and Leibniz met in 1711, 1712 and 1716, and the initial plan for the first nine collegia could have emerged from these encounters:

- I. A collegium of foreign affairs.
- II. A collegium of war.
- III. A collegium of financial inspection and control.
- IV. A collegium of policy.
- V. A collegium of justice.
- VI. A collegium of commerce.
- VII. A collegium of religion.
- VIII. A collegium of revisionary.
- IX. A collegium of education. [Schippan 1996, 53. – Translation of the entire document published by Richter 1946, 133–135]

A comparison to the French "polysynodie" of September 1715 makes clear that the "collegium of foreign affairs" was intended to be a "conseil des affaires étrangères" which, having been established in 1717, actually became known as the "collegium for foreign affairs" (Коллегия иностранных дел, КИД).

The establishment of the collegia was preceded by an intensive preparatory phase, during which Peter I tried to gather as much information as possible about corresponding political systems in Europe. For some time, his only supporting advisor in this regard was Heinrich von Huysen, who was appointed in 1713 to develop and present a comprehensive reformation programme for governmental and administrative structures of such a great scale that the task itself was clearly



beyond the capacity of any individual and as such necessarily doomed to fail [for more on the scope of his work cf. Haven 1776, p. 324]. In any case, no specific programme designed by Huysen appears to exist, although the nature of the information he was meant to collate is known. Initially, the task in hand was to compare all of the significant west European political and administrative structures, and then to explore the Prussian model in particular detail. The structure of the colleges as established in 1717, however, followed the Swedish example and is not traceable to Huysen [cf. Schippan 1996, 58 ff.].

The establishment of the "collegium for foreign affairs" brought with it a qualitative shift in the Tsarist foreign cultural policy, in the sense of significantly and actively influencing, or even attempting to steer and control, European reports on Russia. In the 17<sup>th</sup> century, Russia had begun systematically to collate and analyse European press publications and their reporting on Russia. These reports were reproduced in so-called "vesti-kuranty" (handwritten newspapers that had been in production since 1621) and distributed in government circles. This initially happened at a passive-receptive level; active responses were primarily limited to protests (even by the Tsar personally) against censorship or news being blocked as an intentional control mechanism. The latter occurred primarily in relation to the military sphere and was intensified against the backdrop of the Great Nordic War (1700–1721) [cf. Blome 2000, 41 ff.]. In the contemporary press, there are frequent reports on the restrictions and manipulation of news by both Sweden and Russia. There was even a bounty placed on the exposure of the author of an anti-Russian piece published in the *Hamburger Presse*; in 1724, the pressure mounted by the Russian court was so great that the senate in Hamburg felt obliged to only allow news reports on Russia to be published once they had been confirmed by the official "Resident", the diplomatic envoy to Hamburg [cf. Fundaminski 1997]. Yet despite all of the power politics in play, it is clear that, at the beginning of the new century that was to give rise to the Enlightenment, there was a pronounced need for legitimation in relation to the newly emerging phenomenon of media and publicity which was not only visible in negative terms such as censorship but also in a positive sense, through actively influential measures. The Russian court worked intensively in both fields: the restrictive measures were already visible in 1722–23, where they were "well-nigh perfected" during the Persian campaign [Blome 2000, 48]; active propaganda was left primarily to west European foreigners, including specialists like Huysen.

Foreigners seemed particularly suitable to act as protagonists of the newly emerging field of foreign cultural policy for a number of reasons: first, they brought with them cultural competence in relation to their own heritage, the target countries of the new cultural propaganda. Secondly, gentlemen like Huysen tended to have good access to a broad-reaching west European network within the République des Lettres, which could be utilized for the purposes of the Russian court. Thirdly, west Europeans were more competent than Russians when it came to the genre of lampooning, critical satirical writing that was often used for cultural propaganda campaigns at the time. Lampooning had long been root-



ed in the western literary system and had a broader resonance in the West than in Russian writing. Fourthly, the Russian court, as initiator and commissioner of pro-Russian writing, could remain invisible, hidden behind the name of a foreign writer. Fifthly, this element of camouflage took the sheen off the official character of foreign cultural policy. When a pro-Russian western European wrote a diatribe against an anti-Russian piece or writer, this was intended to appear to the readership as a scholarly dispute amongst experts in the *res publica literaria* – and not as explicit cultural propaganda.

The conduct of the new collegium after 1717 demonstrates that a foreign cultural policy was being enacted in the sense of consciously shaping and influencing a lasting public image of Russia through the media in other countries.

## 2

To describe the cultural propaganda measures undertaken at the court of Peter I and at the collegium for foreign affairs as “foreign cultural policy” is to apply the concept to an unusually early period. Generally, the beginnings of “foreign cultural policy” tend to be connected with the internationalisation of cultural policy, such as 1909 in France with the creation of the “Bureau des écoles et des œuvres françaises” within the foreign ministry or in 1919 in Germany with the foundation of the cultural department within the foreign ministry [Predecessor: 1914: “Zentralstelle für Auslandsdienste” (ZfA, or central institute for foreign services) in AA; 1915: press department (including cultural work abroad) as an independent news department. Cf. Düwell 1976, 38–102; Vogel 1941, passim]. However, the institutionalization does not necessarily depend on the establishment of a department explicitly named as such; in Russia, it is evident that foreign cultural policy existed much earlier.

For the purposes of the current study, the transfer from “foreign cultural work” to “foreign cultural policy” or “cultural propaganda” (in the older, neutral sense of the word) shall be bound to two conditions: first, it must be conducted by governmental organisations (generally through the ministry for foreign affairs) and institutionally established in that context, or it must be clearly defined by means of pertinent tasks and commissions explicitly assigned to employees. Secondly, it must be positioned within a broader foreign policy concept and / or in foreign political interests, which it must also serve.

## 3

These conditions are fulfilled by the activities carried out by the collegium for foreign affairs. The reaction to the following text by Francesco Locatelli, which was published anonymously, is a typical case where the new ministry responded with diplomatic actions:

Lettres Moscovites. A Paris, Chez Huart L’Aine [in other copies: A Paris Au depend de la Compagnie] MDCCXXXVI. [2] Bl., 363 pp.

The edition was evidently predated to 1736, because the Russian ambassador to London, Antioch Dmitrievič Kantemir, had already reacted to it on the 14<sup>th</sup> November 1735 with a report he submitted to the Russian vice-chan-



cellor Andrej Ivanovič (Heinrich Johann Friedrich) Graf von Ostermann (with whom Huyssen was related maternally) in which he declared the piece to be one of the worst texts ever to be written against Russia [Kantemir to Ostermann, 14.11.1735; quoted in Оболенский / Obolenskiy 1859, 545–547. – Cf. Matthes 1981, 286].

In May 1733, Locatelli travelled to St. Petersburg without any clear task or mission, “to a country <...> where one thinks to find one’s fortune” [Locatelli 1738, 40 f.]. He had managed to obtain a Russian passport issued to himself under a false name and tried to reach Persia by way of Kazan’ but was, entirely through his own fault – having revealed his true identity to the governor of Kazan’ – arrested and brought back to St. Petersburg via Moscow. He remained in prison in St. Petersburg under suspicion of espionage until the end of November 1734 [Locatelli 1738, 1<sup>st</sup> letter; quote in a paper by Matthes 1981, 287–289]. This is the topic of his letters, which are imbued with the tone of adventurous travel writing. As such, the truthfulness of the letters is generally held to be somewhat dubious in the field of academic research [cf. Matthes 1981, 290, 291]. This is also true of his portrayal of the Russian people, Russian history, the form of government and the military. His judgment of the Petrine Reforms is a sensitive instance of cultural propaganda, condemning the reforms as utterly pointless despite the great bloodshed they entailed, and claiming that the Russian population proved to be incapable of modernization or “cultivation”:

“Ich erinnerte mich alles dessen, was Petrus der Grosse gethan, was er vor Mühe und Arbeit überstanden, und was er vor Blutstürzungen geschehen lassen müssen, um seine Unterthanen aus der Barbarey und Unwissenheit, worin sie gesteckt hatten, heraus zu reissen. <...> Ich zum wenigsten konte nirgends finden, daß dieser Herr die Sitten Seines Volks geändert <...>”. [Locatelli 1738, 109 f.]

(I remembered everything that Peter the Great had done, everything he had survived through his work and efforts, and the blood he was forced to shed in order to pull his subjects from the barbaric swamp of ignorance they were stuck in. <...> I, at least, could find no evidence that the gentleman had changed any of his peoples’ customs <...>.)

Kantemir, the Russian ambassador to London, warned his ministers about the pamphlet before he had even seen it – and he considered what countermeasures to undertake. The first thing was to find out who the writer was, which, in the light of the biographical facts revealed in the text, was easy; then, the Russian side tried, employing their old methods of political restrictiveness, to prevent an English edition from appearing and to criminalize its distribution [cf. Matthes 1981, 398 ff.]. Yet despite intense efforts, the following work was published:

Lettres moscovites: or, Muscovian Letters. Containing, An Account of the Form of Government, Customs, and Manners of that great Empire. Written By an Italian Officer of Distinction. Translated from the French Original, Printed at Paris 1735, By William Musgrave, Esq; London: Printed in the Year M.DCC. XXX.VI. [2], xii, 190 pp.



As the politics of suppression had not helped, Kantemir commissioned a German employee of the Russian embassy in London with a counterstatement, which appeared two years after the publication of the English translation:

Die so genannte Moscovitische Brieffe, Oder Die, wider die löbliche Rußische Nation Von einem Aus der andern Welt zurück gekommenen Italiäner ausgesprengte abentheuerliche Verläumdungen und Tausend-Lügen Aus dem Frantzösichen übersetzt / Mit einem zulänglichen Register versehen, Und Dem Brieffsteller so wohl, als seinen gleichgesinnten Freunden, mit dienlichen Erinnerungen wieder heimgeschickt Von einem Teutschen. Franckfurth und Leipzig Verlegts Johann Leopold Montag, Buchhändler in Regensburg. 1738. [70] Bl., 816 S., [64] Bl.

(The so-called Muscovite Letters, or the explosive and adventurous slanders and thousand lies against the praiseworthy Russian nation by an Italian who returned from another world, translated from the French / embellished with an adequate index, and the epistle writer accordingly, along with his similarly thinking friends, sent back home with serviceable memories, by a German. Frankfurt and Leipzig published by Johann Leopold Montag, bookseller in Regensburg. 1738. [70] Bl., 816 pp., [64] Bl.

Although it was originally agreed with the ministry that the new text should be a geographical and political portrayal of the Russian realm in the sense of a description of the status quo or “État présent” [Kantemir’s letter from the 13<sup>th</sup> February 1736; quoted in Александренко / Aleksandrenko 1897, 295], which would have become part of a positive step towards foreign cultural policy, Groß’ publication was in fact a direct confrontation, refutation and counter-argument of and with the earlier text. Groß translated the *Lettres* into German and adorned them with detailed commentaries in footnotes whose volume exceed that of the original text (pp. 1–778). As forewords, Groß proffered an essay “An den vernünftigen und ehrlich-gesinnten Leser” (“Addressed to the reasonable and honestly inclined Reader”) ([V]-[XXXII]), as well as a psychogramme, “Gemüths-Spiegel Des Brief-Stellers, Oder Aufrichtige Vorstellung desselben, Nach seiner inneren Beschaffenheit, so wie er selbige in den so genannten Moscovitischen Briefen selbst deutlich und klärlich zu Tage geleget” (“Holding up a Mirror to the Mind of the Letter Writer, or: an honest presentation of the same according to his internal nature as he himself clearly and openly reveals in the so-called Muscovian Letters”) ([XXXIII]-[CIV]), and as an afterword, there is a “Vor-Erinnerung des Herausgebers” (“Previous recollections of the editor”) (pp. 779–816), followed by a comprehensive index.

The name of the editor is cleverly concealed in the formulation in the title, “Von einem Teutschen” (“By a German”), reflecting the sense of the strategy described above: the Russian court remains invisible as commissioner of the work, although the work itself is in fact an officious self-portrayal of Russia, and the assumption was deliberately created that the text was an example of west European scholarly discourse rather than a Russian initiative. This is a clear case of early foreign cultural policy, initiated by Russian diplomats, coordinated by the collegium for foreign affairs and accorded with the foreign policy

interests of the Russian court.

The same is true of Heinrich von Huysen’s even earlier work, thirty years before, which is to say, before the foundation of the collegium that was to become the predecessor to the Russian foreign ministry.

## REFERENCES (RUSSIAN)

1. Александренко В.Н. Русские дипломатические агенты в Лондоне в XVIII в. Т. 1. Варшава, 1897.
2. Оболенский М.А. Сведения об авторе книги «Lettres Moscovites» // Библиографические записки. 1859. № 18. Стлб. 545–553.
3. Blome A. Das deutsche Rußlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Rußland unter Peter I. Wiesbaden, 2000. (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 57).
4. Düwell K. Deutschlands auswärtige Kulturpolitik 1918–1932. Grundlinien und Dokumente. Köln; Wien, 1976.
5. Fundaminski M.I. Resident Johann Friedrich Böttiger und die russische Propaganda in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts // Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt / E. Donnert (ed.). Vol. 3: Aufbruch zur Moderne. Köln; Weimar; Wien, 1997. P. 47–60.
6. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huysen // Magazin für die neue Historie und Geographie. 1776. № 10. P. 317–326.
7. Locatelli F. Die so genannte Moscovitische Brieffe, Oder Die, wider die löbliche Rußische Nation Von einem Aus der andern Welt zurück gekommenen Italiäner ausgesprengte abentheuerliche Verläumdungen und Tausend-Lügen Aus dem Frantzösichen übersetzt / Mit einem zulänglichen Register versehen, Und Dem Brieffsteller so wohl, als seinen gleichgesinnten Freunden, mit dienlichen Erinnerungen wieder heimgeschickt Von einem Teutschen. Franckfurt; Leipzig, 1738.
8. Matthes E. Das veränderte Rußland. Studien zum deutschen Rußlandverständnis im 18. Jahrhundert zwischen 1725 und 1762. Frankfurt a.M. u.a., 1981. (Series: Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Bd. 135).
9. Richter L. Leibniz und sein Russlandbild. Berlin, 1946.
10. Schippan M. Die Einrichtung der Kollegien in Rußland zur Zeit Peters I. Wiesbaden, 1996. (Series: Historische Veröffentlichungen. Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 51).
11. Vogel W. Die Organisation der amtlichen Presse- und Propagandapolitik des Deutschen Reiches von den Anfängen unter Bismarck bis zum Beginn des Jahres 1933. Berlin, 1941. (Zeitungswissenschaft. Monatsschrift für internationale Zeitungs-forschung und Archiv für Presserecht. Special edition (Sonderheft) 16. 1941. H. 8/9).
12. Wartis J.C. Relazione geografica storicopolitica dell’impero della Gran Russia, ò sia Moscovia con le vite, & azioni più memorabili de’passati Regnanti sino al tempo di S.M. Cz. Pietro primo oggi dominante: in 2 vols. Milano, 1713.





## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huysen. *Magazin für die neue Historie und Geographie*, 1776, no. 10, pp. 317–326. (In German).

2. Obolenskiy M.A. Svedeniya ob avtore knigi "Lettres Moscovites" [About the author of the Book "Lettres Moscovites"]. *Bibliograficheskiye zapiski*, 1859, no. 18, column 545–553. (In Russian).

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

3. Fundaminski M.I. Resident Johann Friedrich Böttiger und die russische Propaganda in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Donnert E. (ed.). Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlhfordt. Vol. 3: Aufbruch zur Moderne*. Köln; Weimar; Wien, 1997, pp. 47–60. (In German).

### (Monographs)

4. Aleksandrenko V.N. *Russkiye diplomaticheskiye agenty v Londone v 18 v.* [Russian Diplomatic Agents in London in the 18th Century]. Vol. 1. Warsaw, 1897. (In Russian).

5. Blome A. *Das deutsche Rußlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Rußland unter Peter I.* (Series: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 57). Wiesbaden, 2000. (In German).

6. Düwell K. *Deutschlands auswärtige Kulturpolitik 1918–1932. Grundlinien und Dokumente*. Köln; Wien 1976. (In German).

7. Locatelli F. *Die so genannte Moscovitische Briefe, Oder Die, wider die löbliche Rußische Nation Von einem Aus der andern Welt zurück gekommenen Italiäner ausgesprengte abentheuerliche Verläumdungen und Tausend-Lügen Aus dem Frantzösichen übersetzt/ Mit einem zulänglichen Register versehen, Und Dem Brieffsteller so wohl, als seinen gleichgesinnten Freunden, mit dienlichen Erinnerungen wieder heimgeschickt Von einem Teutschen*. Frankfurt; Leipzig, 1738. (In German).

8. Matthes E. *Das veränderte Rußland. Studien zum deutschen Rußlandverständnis im 18. Jahrhundert zwischen 1725 und 1762*. (Series: Europäische Hochschulschriften. Series 3. Vol. 135). Frankfurt am Main u.a., 1981. (In German).

9. Richter L. *Leibniz und sein Russlandbild*. Berlin, 1946. (In German).

10. Schippan M. *Die Einrichtung der Kollegien in Rußland zur Zeit Peters I.* (Series: Historische Veröffentlichungen. Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 51). Wiesbaden, 1996. (In German).

11. Vogel W. *Die Organisation der amtlichen Presse- und Propagandapolitik des Deutschen Reiches von den Anfängen unter Bismarck bis zum Beginn des Jahres 1933*. (Series: Zeitungswissenschaft. Monatsschrift für internationale Zeitungsforschung und Archiv für Presserecht. Special edition (Sonderheft) 16. 1941. Vol. 8/9). Berlin, 1941. (In German).

12. Wartis J.C. *Relazione geografica storicopolitica dell'imperio della Gran Rus-*



*sia, ò sia Moscovia con le vite, & azioni più memorabili de'passati Regnanti sino al tempo di S.M. Cz. Pietro primo oggi dominante*: in 2 vols. Milano, 1713. (In Italian).

**Kemper Dirk**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Prof. Dr. Dr., Director of the Thomas Mann Chair for German Philology; Director of the Institute for Russian and German Literature and Cultural Relationships. Research areas: New German literary studies, cultural studies, comparative studies.

E-mail: dirk\_kemper@me.com

**Кемпер Дирк**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии имени Томаса Манна, директор Института русско-немецких литературных и культурных связей. Область научных интересов: история немецкой литературы Нового времени, культурология, сравнительное литературоведение.

E-mail: dirk\_kemper@me.com

М.П. Двойнишникова (Челябинск)

ORCID ID: 0000-0003-4575-0182

## ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКИ

Г.Р. ДЕРЖАВИНА

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00040

**Аннотация.** Проблема графического оформления стихотворной речи и визуального облика стиха является объектом внимания многих исследователей. Графическая сегментация стиха, как принципиальное отличие поэтической речи от прозаической, позволяет посмотреть на стихотворный текст с точки зрения его визуального облика. Классический стихотворный текст, так же как и неклассический, имеет ряд специфических черт визуально-графического оформления. Данная статья посвящена визуально-графическим особенностям лирики Г.Р. Державина, в которой реализуется традиция неотъемлемой связи поэтического текста с изобразительным искусством. Печатный и рукописно-альбомный поэтический текст органично сочетается с иллюстрацией. Визуально разнообразной лирику Г.Р. Державина делают также эксперименты с метром и строфикой. При традиционно воспринимаемом визуально-графическом рисунке стихотворений поэта, представляющих собой образец классического стихотворного текста, стихи автора отличаются своеобразными чертами и различными экспериментами как в области традиционных стихообразующих признаков, так и визуальных приемов. В статье рассматривается становление визуальных признаков классического силлабо-тонического стиха, которые наряду с метрико-интонационными особенностями станут ключевыми маркерами визуальности классической поэзии, а классический период развития русского стиха явится закономерным этапом формирования современной визуальной поэзии.

**Ключевые слова:** визуально-графическое оформление стихотворного текста; классический стих; особенности строфики; отступ строки; Г.Р. Державин.

M.P. Dvoynishnikova (Chelyabinsk)

ORCID ID: 0000-0003-4575-0182

## Visual-Graphic Features of the G.R. Derzhavin Lyrics

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00040

**Abstract.** The problem of graphic design in poetic speech and the visual aspect of verse is the object of great deal of research. This article is devoted to the visual and graphical features of G. Derzhavin's lyrics. As a fundamental difference between poetic speech and prose, graphic segmentation of verse allows to view the visual aspect of a poetic text. A classical poetic text, as well as a nonclassical one, has a number of specific features in its visual and graphic design. The article considers the formation of visual signs of the classical syllabotonic verse, which along with metric intonation features will become key markers of visuality in classical poetry. This article is devoted to visual and graphic features of G.R. Derzhavin's lyrics, in which the tradition of the indispensable connection between a poetic text and fine arts is realized. Printed and handwritten poetry texts organically combine with illustrations. Moreover, G.R. Derzhavin's

visually diverse lyrics experiments with meters and stanzas. Despite the traditionally perceived visual and graphic illustration of the poems, which are a sample of the classic verse text, the author's poems differ in their own peculiar features and in various experiments both in the field of traditional poetic characteristics and visual techniques. The Classical period of Russian verse development proved to be a natural stage in the formation of modern visual poetry.

**Key words:** visual and graphical design of a verse text; classical verse; features of the stanza; indent of the line; G.R. Derzhavin.

К концу XVIII в. противопоставление стиха и прозы как двух функционально различных видов художественной речи окончательно закрепились в сознании читателя, и выделился основной отличительный признак стиха – двойная сегментация текста. Принципиальное отличие стихотворной речи от прозаической – ее разделение / неразделение на стиховые ряды, что выражается и в особом визуальном облике стихотворного текста. Графическая сегментация служит особым сигналом установки на стих, следуя которому наше сознание соотносит предлагаемый ему текст с определенной внетекстовой структурой, исторической и культурной традицией.

Вместе с тем обнаружили разные графические стили внутри стиховой структуры: например, в лирике Н.М. Карамзина был введен ряд специфических поэтических типов употребления знаков препинания (тире, многоточие), в стихах В.А. Жуковского использовался курсив как интонационное средство и др. [Лотман 1996, 69].

Принято считать, что эксперименты в области стихосложения (в том числе и визуальные) характерны для XX в., что именно начало этого века является точкой отсчета для многих тенденций современной поэзии (также и визуальной). По словам Ю.М. Лотмана, «на фоне устоявшихся норм поэтической графики XIX столетия возникают различные индивидуальные графические манеры. Можно говорить о графическом рисунке поэтического текста, присущем В. Маяковскому, В. Хлебникову, М. Цветаевой, И. Сельвинскому и многим другим поэтам» [Томашевский 1999, 99]. Проблема графического оформления поэтической речи является предметом изучения многих исследователей (С.И. Бирюков, М.Л. Гаспаров, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Ю.Б. Орлицкий, Т. Грауз, Д.А. Суховой, М.С. Алысбекова, П.А. Ковалев и др.).

Традиционно воспринимаемый классический для читателя стихотворный текст – это стих с правильным чередованием ударных и безударных слогов, т.е. силлабо-тонический. Говорить об устоявшемся (сформированном) силлабо-тоническом стихе мы можем, начиная с поэтов-реформаторов (классицистов), в творчестве которых регулярно встречаются такие стихи. Поэтому, обращаясь к проблеме визуального облика классического стиха, мы в качестве материала исследования в первую очередь будем обращаться к поэзии XVIII в., в частности к творчеству Г.Р. Державина.

В лирике Г.Р. Державина реализуется традиция неотъемлемой связи



поэтического текста с изобразительным искусством. Ю.М. Лотман писал: «Поэзия эпохи барокко, освободившись от обязательного союза с музыкой, настолько прочно слилась с рисунком, что сама воспринималась как разновидность изобразительного искусства» [Лотман 1996, 68]. Б.В. Томашевский отмечает, что приемы графического выражения, графические указатели (абзацы, пробелы, точки, черточки и проч.) становятся «зрительными указателями, дающими опору восприятию построения произведения» [Томашевский 1999, 99]. Так называемый орнаментализм (виньетки, рамки, гравюры и проч.) активно использовался в поэзии эпохи барокко, для которой было свойственно употребление в стихах некоторых видов типографского выделения, что «в применении к прозаическому тексту производило впечатление излишней изысканности» [Томашевский 1999, 99]. Печатный и рукописно-альбомный поэтический текст органично сочетался с иллюстрацией.

В качестве материала исследования нами было выбрано дореволюционное собрание сочинений Г.Р. Державина в 9-ти томах с пояснениями и комментариями (как редактора, так и автора) под редакцией академика Санкт-Петербургской Академии Наук Я.К. Грота, которое является первым критическим научным изданием сочинений Державина и образцом для последующих изданий. Особый интерес представляют 1–3 тома, которые содержат поэтические сочинения Г.Р. Державина.

В примечаниях к собранию сочинений можно найти важные комментарии, относящиеся к визуально-графическому аспекту стихотворений Г.Р. Державина. Особенно примечательно высказывание, что автор при подготовке рукописи к печати уделял огромное значение графической стороне издания и стихов, хотел реализовать идею издания своего собрания сочинений с приготовленными при его жизни иллюстрациями. Как писал Я.К. Грот в примечании, «подлинники всех рисунков, помещаемые здесь в начале и конце почти каждого стихотворения, приготовлены при жизни и по воле самого поэта и найдены нами в его рукописях» [Державин 1864–1883, I, 28]. Поэт активно участвовал в обсуждении идей при создании рисунков, «виньет», которые были выполнены в разных техниках (гравюра, тушь, акварель). Над рисунками работали художники А.Н. Оленин и Н.А. Львов – близкие друзья поэта, с которым они вместе входили в «львовский кружок», возникший в 1770-х гг. в Санкт-Петербурге. Эти наброски представляли собой листы с авторскими записями – комментариями рисунков для стихотворений. При работе поэт придерживался существовавшей традиции «не повторять в рисунках содержание стихотворений, а выражать намеком или аллегорией идеи, находящиеся в близком с ними соотношении» [Державин 1864–1883, I, 29]. Описание предоставленных, готовых виньеток Г.Р. Державин помещал в «Объяснениях» к собранию сочинений, а также обязательно делал примечание к рисункам, если они не были готовы и таковое требовалось.

В качестве визуальных маркеров классического стиха можно рассматривать длину строки, метрические характеристики (стопность), визу-



альный облик строфы, определенные стилистические приемы (анафора, эпифора, повторы, параллелизм конструкций) и т.п. как средства визуализации. Графическая урегулированность поэтического текста, как и любая значимая система закономерностей, выделяющаяся на фоне неорганизованного текстового фона, является неотъемлемой частью / свойством поэзии и находится в тесной взаимосвязи с другими организующими стиховое пространство факторами.

В современном литературоведении существует достаточно большое количество работ, посвященных исследованию особенностей метрики и строфики лирики Г.Р. Державина, в которых также уделяется внимание и графическим стихам поэта (С.С. Аверинцев, А.В. Западов, А.А. Левицкий, Т.Е. Абрамзон, А.О. Демин, Т.А. Коломийченко, Е.И. Кузьмина, Д.В. Ларкович, Е.В. Оторощенко, М.Я. Паит, М.В. Пономарева, Е.В. Саркисян, Л.В. Чернышева и др.).

Так, А.В. Западов пишет об однообразности метра и строфики од Г. Державина, приводя статистические данные: из «двадцати его торжественных од девятнадцать написаны четырехстопным ямбом, десятистрочной строфой, и только одна – шестистопным ямбом с парной рифмовкой строк» [Западов 1979, 276]. Подсчитано, что для выражения определенных тем Г.Р. Державин использует чаще всего ямб (88, 35 %), затем хорей (9,27 %) и трехсложные размеры (2,38). При этом в лирике А.С. Пушкина (считающейся эталоном классического стиха) метрические характеристики примерно такие же.

Для лирики Г.Р. Державина характерны также эксперименты с метром и строфикой, что делает ее и визуально разнообразной. Несмотря на то, что часть од (например, «Фелица») написана по классическому канону (10 ямбических строк со схемой рифмовки AbAbCCdEEd), все же встречаются изменения как в области метра, так и в сфере строфики. А.В. Западов приводит следующие примеры: в стихотворении «Успокоенное неверие» представлен четырехстопный ямб, но строфа состоит из шести строк с парной рифмовкой, в стихотворении «Ключ» к четырехстрочной строфе четырехстопного ямба добавлена пятая строка, не имеющая пары. «На рождение в Севере порфирородного отрока» – четырехстопный хорей, деление на строфы отсутствует, рифмы перекрестные; «Благодарность Фелице» написана катренами, попарно объединенными в строфы, ямбы оды «На приобретение Крыма» не имеют рифм [Западов 1979, 276–278] и т.д. При этом Г.Р. Державин придерживался строфического разнообразия и использовал двустишия (редко), четверостишия, пятистишия, чаще шестистишия, восьмистишия, одическую строфу, строфы в двенадцать и четырнадцать строк.

Кроме этого, в лирике Г.Р. Державина можно найти достаточно примеров астрофических стихов, т.е. соизмеримых, визуально «монолитных», с урегулированными равномерными строками, записанными «в столбик» и без деления на строфы. Одним из таких текстов является стихотворение «Ласточка»:



Сама за собой не успеешь  
Невидимы видѣть слѣды;  
Но видишь тамъ всю ты вселенну,  
Какъ будто съ высотъ на ковръ:  
Тамъ башню, какъ жарь позлащенну  
Въ чешуйчатомъ флотѣ тамъ сребрѣ;  
Тамъ рощи въ одеждѣ зеленой,  
Тамъ нивы въ вѣнцѣ золотомъ,  
Тамъ холмъ, синій лѣсъ отдаленной;  
Тамъ мошки толкнутся столпомъ,  
Тамъ гнутся съ утеса въ понтъ воды  
Тамъ ластаня струи къ брегам.  
[Державин 1864–1883, I, 577]

Примечательно, что в ряде стихотворений наблюдается своеобразное строфическое деление и сдвиг строки – отступ вправо / влево от основного текста. Визуальный облик стихотворений Г.Р. Державина (смещение строк в строках) в этом случае обусловлен сменой типа рифмовки и композицией строфы. К примеру, в стихотворении «Петру Великому» в повторяющемся двустишии с мужскими клаузулами представлен некий вывод (восхваление) к предыдущим строкам с перекрестной рифмовкой и чередующимися женскими и мужскими клаузулами:

Онъ, древній мракъ нашъ побѣждая,  
Науки въ полночь водворилъ;  
Во тмѣ свѣтильникъ возжигая,  
И въ насъ благіе нравы влилъ.

Неси на небо гласы, вѣтръ  
Безсмертенъ ты, великій Петръ!

Какъ Богъ великимъ провидѣнемъ,  
Онъ все собою озиралъ;  
Какъ рабъ, неслыханнмъ раченемъ,  
Онъ все собою исполнялъ.

Неси на небо гласы, вѣтръ  
Безсмертенъ ты, великій Петръ!  
[Державин 1864–1883, I, 31]

Таким образом, даже в классическом типе силлабо-тонического стиха без явного присутствия собственно визуальных приемов в современном их понимании (иконические знаки, смена регистра, шрифта и т.д.) поэтами-классицистами уже используются приемы визуализации стиха. Например, такой прием (свойственный визуальному облику классического стиха), как



наличие визуальных маркеров стихового размера, рифмы и смена характера рифмовки. В приведенном выше тексте можно говорить о визуальной угадываемой рифме, т.к. мы можем сделать вывод о том, что повторяющееся двустишие, носящее рефренный характер, будет визуально выделяться на общем текстовом фоне и отличаться от четверостиший смещением строк, сменой рифмовки (смежная), рифмы (мужская). Такой прием – отступ строки вправо / влево от основного текста – часто можно найти и у Г.Р. Державина и других поэтов-классицистов именно в качестве визуального маркера, используемого для акцентирования внимания на смене размера / рифмы / рифмовки, содержания. Позже к этому приему, развивая его функциональную значимость, будут обращаться и другие поэты. Так, в стихотворении К. Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи» отступ строки вправо, а также ее длина, меняет визуальный облик текста, указывая также на смену метрических характеристик (4-стопный анапест сменяется 2-стопным), рифмы (строфы с женской рифмой сменяются строфами с мужской) и ритма:

Я – изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я – внезапный излом,  
Я – играющий гром,  
Я – прозрачный ручей,  
Я – для всех и ничей.

[Бальмонт 2010, 224]

В текстах Г.Р. Державина встречается и тройное смещение строк, например, в стихотворении «Гитара» или «Заздравный орел»:—

Всему земному кругу  
Полетъ его звучить.  
О! исполать, ребята,  
Вамъ, русскіе солдаты,  
Что вы неустрашимы,  
Никѣмъ непобѣдимы:  
За здравье ваше пьемъ!

Орель бросаетъ взоры  
На Льва и на Луну,  
Стокгольмы и Босфоры  
Всѣ бьютъ челомъ ему.  
О! исполать вамъ, вои,  
Безсмертные герои,

Румянцовъ и Суворовъ  
За столько славныхъ боевъ:  
Мы въ память вашу пьемъ!  
[Державин 1864–1883, I, 719]

Визуальной рисунок стихотворения, кроме отступа строк, подкрепляется еще и стилистическим приемом анафоры и грамматического параллелизма конструкций (5 и 9 строк).

Единообразное построение строфы, использование анафоры / эпифоры, синтаксический параллелизм и прочие приемы влияют на графическую однородность классического стиха. Это ярко демонстрирует 4, 5, 6 строфы стихотворения Г. Державина «На смерть Нарышкина»:

Увы! – вотъ тотъ зеленый дубъ,  
Вкругъ коего на дернѣ тѣнь,  
Цвѣты и запахъ зланныхъ купъ  
Гражданѣ отвсюду въ ясный день,  
Какъ птицъ, сзывая для витанья;  
Гдѣ игры, шутки, рѣзвость, смѣхъ  
И дружества рукоплесканья  
Звучали по слѣдамъ утѣхъ.

Увы! – вотъ тотъ чертогъ,  
Гдѣ зодчества, убранства вкусъ  
Вели всѣхъ зрителей въ восторгъ  
И гдѣ подъ сладкимъ пѣньемъ музъ  
Козловскаго плѣняли звуки,  
Гдѣ ты гостей, простерши руки,  
Безъ всякихъ сборовъ и суетъ,  
За дружескій сажаль обѣдъ.

Увы! – вотъ тотъ изящный храмъ,  
Гдѣ купольный, тьмовъздный сводъ  
Осіявалъ изъ разныхъ странъ  
Сбиравшійся къ тебѣ народъ;  
Гдѣ ты угощевалъ Фелицу,  
И Лель своихъ во пляскахъ жертвъ  
Въ цвѣточную вязалъ пленницу,  
Гдѣ ты... Ахъ! ты лежишь тутъ мертвъ...  
[Державин 1864–1883, I, 307–308]

Смещение строки – достаточно частый прием, формирующий визуальные особенности стихотворений Г.Р. Державина. Функциональное применение этого приема разнообразно: от традиционного обозначения красной строки в каждой строфе (отступ вправо, например, в стихотворении «Во-

допад»), формирования графически однообразного рисунка строфы при помощи смещения строк (двойного, тройного и т.д.), до визуального выделения строки (рефрена, вариации строки и т.д.) в любой части строфы. Например, встречаются стихотворения со сдвигом строки влево, где смещенный стих представляет собой варьирующийся повтор, но расположен традиционно не в конце строфы, а во второй строке:

Чистый, быстрый ручеечекъ,  
Если встрѣтишь ты любезну,  
Какъ слезинка ей в лицо плещи.  
Если спросить, чья? – молчи.

Ясный, ведренный денечекъ,  
Какъ освѣтишь ты любезну,  
Взглядовъ пламенныхъ ей брось лучи.  
Если спросит, чья? – молчи.  
[Державин 1864–1883, I, 450]

Иногда в рамках одного стихотворения равномерный соизмеримый облик стиха нарушается: появляются фрагменты (строфы, строки), визуально выбивающиеся из общего рисунка, с большей или меньшей длиной, написанные другими размером или с разной стопностью:

«Небеса, внемлите  
Чистый сердца жаръ  
И съ высоту пошлите  
Пѣсень сладкій даръ.  
О мольба прилежна!  
Какъ роса, взнесись:  
Къ намъ ты, Муза нѣжна,  
Какъ зефиръ, спустись!»!

Какъ легкая серна  
Изъ дола въ доль, съ холма на холмъ  
Перебѣгаетъ;  
Какъ бѣлый голубокъ, она  
То внизъ, то вверхъ подъ облачкомъ  
Перелетаетъ  
Съ небесныхъ свѣтлыхъ горъ дорогу голубую  
[Державин 1864–1883, I, 369]

В приведенном отрывке стихотворения «Любителю художеств» можно отметить, что визуальная однородность первой строфы, написанной трехстопным ямбом, ярче подчеркивает разнородный рисунок второй. Визуальная разнородность строфы создается при помощи использования строк



разной длины, разностопностью размера (от двухстопного до шестистопного ямба), а также усиливается анжамбеманами (анжамбеман всегда иллюстративен), которые подчеркивают также визуальность поэтического образа (например, перенос строк «плавая туда, / сюда, / спускаются пред нами» визуально подчеркивает движение туч-кораблей по небу-морию):

Стремятся по ээиру вкось;  
И плавая туда,  
Сюда,  
Спускаются предъ нами.  
На них сидить небесныхъ Музь соборъ,  
Вкругъ Геніевъ крылатыхъ хоръ, —  
Летяъ, вслѣдъ тянутся цѣпями,  
Какъ бы весной  
[Державин 1864–1883, I, 372]

Разная стопность влияет на длину строки и тональность стиха (семантически обусловлена). Исследователи (например, П.А. Ковалев), отмечают активно использовавшуюся в XIX в. тенденцию изменения длины строки (стихового ряда) в любом месте текста (начале, середине или конце), не меняющей силлаботоническую природу текста, называют ее отходом (трансформацией) от признаков классического стихотворного текста [Ковалев 2008, 65].

Кроме того, длина стиха является важнейшим определителем горизонтального ритма стихотворения и непосредственно связана с метрическими характеристиками и влияет на общую тональность текста, «экспрессивный ореол метра» (О.И. Федотов): длинные стиховые ряды более плавные, спокойные, более торжественные в интонационном плане, менее динамичные, чем короткие [Федотов 2003, 81].

В лирике Г.Р. Державина можно установить семантически обусловленные связи содержания и метра стихотворений. Так, короткие строки с меньшей стопностью более ритмичны, динамичны, часто отражают бытовые, «светские» темы и носят игровой характер. Например, стихотворение «Амур и Психея» написано короткими строками 4/3-стопного ямба по случаю сговора (помолвки) князя Александра Павловича с великой княгиней Елизаветой Александровной, во время которого произошло неожиданное событие, «когда жених и невеста запутались в нем так лентою, что должно было разрезать оную» (из Оглавления к «Анакреонтическим песням» Г.Р. Державина). Именно содержание – описание в иносказательной форме этого забавного события, случившегося во время танца / хоровода – повлияло на форму стихотворения (в частности, на стопность размера). Или легкое, веселое стихотворение «Пчелка», написанное 2-стопным дактилем:

Соты ль душисты  
Въ желтыхъ власахъ,



Розы ль огнисты  
Въ алыхъ устахъ,  
Сахаръ ли бѣлый  
Грудь у нея?

Пчелка золотая,  
Что ты жужжишь?  
Слышу, вздыхая,  
Мнѣ говоришь:  
Къ меду прилипнувъ,  
Съ нимъ и умру.  
[Державин 1864–1883, I, 788]

Но также короткие размеры могут отражать и другую «светскую» тематику, например, служить выражением печальной тональности (2-стопный дактиль в стихотворении «На кончину великой княжны Ольги Павловны»):

Вижу блаженну  
Чистую душу  
Всю изъ огня,  
Въ свѣтъ облеченну;  
Въ райскую кушу  
Идетъ дитя;  
Зреть на Россію,  
Зреть на Петрополь,  
Зреть на родныхъ  
[Державин 1864–1883, I, 664]

Для стихотворений, в которых представлены размеры с большей стопностью (например, «На победы Екатерины II над турками» написано 6-стопным ямбом), свойственны большая длина строки, плавность и величественность ритма, отражение патетических тем:

Со ужасомъ дѣла вселенная внимаеть,  
Какъ падшу Грецію Минерва поднимаетъ.  
Не можетъ скрыться врагъ въ пустыняхъ и горахъ –  
Побѣда на земли, побѣда на моряхъ!  
Дрожить дунайскій берегъ, трепещуть Дарданеллы,  
Колеблется Востокъ и южные предѣлы.  
Вездѣ твой орлы, монархиня, парятъ;  
Вездѣ твой громъ гремитъ и молніи горятъ;  
Отвсюду Божій внукъ, бичъ царствъ, земныхъ, темнѣетъ,  
Отвсюду Мустафа въ сералѣ цѣпенѣет...  
[Державин 1864–1883, I, 33]



Кроме вышеперечисленных приемов, влияющих на формирование визуально-графической манеры автора и предвосхищающей экспериментальные опыты неклассического стиха, можно отметить и случаи шрифтовой акциденции. Использование шрифтового изменения встречается в лирике Г.Р. Державина нечасто, но его наличие требует пристального внимания, т.к. «шрифт обладает определенной визуальной информацией и имеет те или иные исторически сложившиеся и закрепленные тематические аналогии» [Семьян 2006, 116].

Например, в стихотворении «Бессмертные души» дважды, в начале и конце текста, повторяется строчка, выделенная курсивом:

Небесна истина, священна!  
Твою мнѣ тайну ты прорцы.  
Вѣщай: я буду ли жить вѣчно?  
Безсмертна ли душа моя?  
Се слово мнѣ гремитъ предвѣчно:  
*Живъ Богъ – жива душа твоя!*  
[Державин 1864–1883, II, 18]

А в стихотворении «Тоска души» курсивом выделяются несколько значимых для понимания текста слов:

«Его *когда* всегда есть съ Нимъ,  
«Его *здѣ* – здѣсь и повсемѣстно;  
«Его подобіе есть ты,  
«Его отсвѣтъ въ тебѣ блистаетъ:  
«Гордись, мой братъ, величьемъ симъ.»  
[Державин 1864–1883, III, 72]

Функциональный потенциал шрифтового выделения у Г.Р. Державина достаточно обширен и схож с основными функциями шрифтовой акциденции в современной поэзии – это и «маркер темы и идеи произведения» [Семьян 2006, 121], и усиление эмоционального плана, и привлечение внимания (акцент) к определенной строке, слову или образу.

Также в лирике Г.Р. Державина часто встречаются случаи употребления строчных букв после знака конца предложения (например, «На рождение ее высочества великой княгини Ольги Павловны», «Вельможа», «Предвестие» и др.):

Ахъ, такъ! – и розы молодья,  
Лилеи, что предъ мной свѣтутъ,  
Отъ зноя ли, иль стужи злыя,  
Но свянуть скоро, опадутъ;  
Румянецъ, бѣлизна сотрется  
И разнесутся ихъ листы;

Пріятность, красота минется...

Увы! въ семь свѣтъ все мечты.

[Державин 1864–1883, III, 76]

В данном случае можно говорить именно о своеобразной манере графического оформления строки (авторской пунктуации), получившей распространение в классическом поэтическом тексте и в дальнейшем встречающейся в текстах других авторов (например, в стихотворениях А.С. Пушкина – «19 октября 1825»):

Полней, полней! и, сердцем возгоря,  
Опять до дна, до капли выпивайте!  
Но за кого? о други, угадайте...  
Ура, наш царь! так! выпьем за царя.  
Он человек! им властвует мгновенье.  
Он раб молвы, сомнений и страстей;  
Простим ему неправое гоненье:  
Он взял Париж, он основал Лицей.  
[Пушкин 1838–1841, 13]

Данная графическая манера ярко демонстрирует тенденцию «аннулирования пунктуации» [Ковалев 2008, 77] и написания начала строки со строчной буквы в современной поэзии.

Особое внимание следует уделить собственно графическим стихотворным экспериментам Г.Р. Державина. Например, стихотворению «Пирамида», продолжающему традиции фигурного стиха С. Полоцкого, И. Величковского и др.:

Зрю  
Зарю,  
Лучами,  
Какъ свѣщами,  
Во мракѣ блестящу,  
Въ восторгъ всѣ души приводящу.  
Но что? – Отъ солнца ль въ ней толь милое блистанье?  
Нѣтъ! – Пирамида – дѣлъ благихъ воспоминанье.  
[Державин 1864–1883, III, 422]

В примечании к стихотворению говорится, что подобными «игрушками» иногда потешались даже лучшие поэты, а данное стихотворение было приготовлено для «вписания в альбом и было сочинено экспромтом... для детей» [Державин 1864–1883, III, 422]. Так, можно найти примеры фигурных стихов «шуточного (игрового) и/или сатирического характера» [Грауз 2016] и у А.П. Сумарокова, А.А. Ржевского, А.Н. Апухтина, И.С. Рукавиш-



никова и др. Традиция фигурных стихов (а также именно стихотворения-пирамиды) будет активно развиваться и в текстах русских и зарубежных поэтов последующих столетий (например, в творчестве Г. Аполлинера, С. Малларме, В. Брюсова, А. Веселого, Г. Сапгира и др.).

В лирике Г. Державина можно встретить и другие примеры фигурных стихотворений, например, в примечаниях Я. Грот указал, что в эпитафии «На смерть Суворова» [Державин 1864–1883, III, 422] также использован прием визуализации текста – строки образуют собой очертания гробницы полководца:

О вѣчность! прекрати твоихъ шумъ вѣчныхъ споровъ,  
Кто превосходнѣй всѣхъ героевъ въ свѣтѣ былъ.  
Въ святилище твое отъ насъ въ сей день вступилъ  
Суворовъ.

Также Г.Р. Державин обращался и к другим визуальным экспериментам. Встречаются в его лирике акrostихи, палиндром, а также липограммы – стихотворения, в которых поэт умышленно избегает употребления определенной буквы (например, «Песнь Баярда», «Кузнечик», написанные без буквы «р»).

В лирике Г.Р. Державина также можно найти несколько случаев использования точек для пропуска фрагмента стихотворения – слова, части строки или полностью строки. Здесь нужно оговориться, что такого рода примеры были обнаружены нами в третьем томе собрания сочинения, во многом состоящего из черновых записей автора. Поэтому в некоторых случаях это может быть обусловлено незаконченностью текста, где-то точки указывают на конец строфы, но данные пропуски, несомненно, значимы, поскольку являются предтечей «пустотности» текста («пустого знака»), так активно используемой в современных текстах в качестве приема визуализации:

Нѣтъ, не тиранъ, не лютый рокъ,  
Не смерть . . . . . сразила:  
Вѣнцадатель, Славы Богъ  
Архистратига Михаила  
Послалъ, небесныхъ вождя сильъ,  
Да привести къ нему вождя земнаго  
Пріять возмездія вѣнецъ  
Какъ лучъ отъ свода голубаго. . . .

[Державин 1864–1883, III, 379]

В приведенном отрывке многоточие выполняет функцию графического эквивалента текста, т.е. семантически значимого пропуска вербального компонента стихотворения.

При традиционно воспринимаемом визуально-графическом рисунке



стихотворений Г.Р. Державина, представляющих собой образец классического стихотворного текста, стихи автора отличаются своеобразными чертами и различными экспериментами как в области традиционных стихообразующих признаков, так и визуальных приемов. Мы можем найти и достаточно смелые для того времени жанровые и строфические модификации, усиленные метрическими, рифмообразующими изменениями; эксперименты, связанные с функционированием «семантического ореола метра», а также различного рода эксперименты с визуальным обликом классического стиха, которые, во-первых, создают индивидуальную авторскую графическую манеру, а во-вторых, активно будут развиваться последующими поколениями (изменение длины строки, сдвиги / смещения строк / слов, смена шрифта, тенденция отказа от традиционной пунктуации и заглавных букв в начале строки, графические стихи, совмещение иконических знаков и поэтического текста и т.д.).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Полное собрание стихов 1909–1914. М., 2010.
2. Грауз Т. Слово. Буква. Образ. О визуальном в поэзии // Дискурс. URL: <https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii> (дата обращения: 12.11.2017).
3. Державин Г.Р. Сочинения: в 9 т. / под редакцией Я. Грота. СПб., 1864–1883. Т. 1, 2, 3.
4. Западов А.В. Поэты XVIII века (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин). М., 1979.
5. Ковалев П.А. Техника стиха и техника в стихе: поэтика русского постмодернизма. Орел, 2008.
6. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб., 1996.
7. Пушкин А.С. Сочинения Александра Пушкина: в 11 т. СПб., 1838–1841. Т. 3.
8. Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
10. Федотов О.И. Основы теории литературы: в 2 ч. Ч. 2. Стихосложение и литературный процесс. М., 2003.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Grauz T. Slovo. Bukva. Obraz. O vizual'nom v poezii [Word. Letter. Form. About the Visual in Poetry]. *Diskurs*. Available at: <https://discours.io/articles/theory/slovo-bukva-obraz-o-vizualnom-v-poezii> (accessed 12.11.2017).

## (Monographs)

2. Fedotov O.I. *Osnovy teorii literatury* [The Fundamentals of Theory of Litera-





ture]: *in 2 parts. Part 2. Stikhoslozheniye i literaturnyy protsess* [Versification and Literary Process]. Moscow, 2003. (In Russian).

3. Kovalev P.A. *Tekhnika stikha i tekhnika v stikhe: poetika russkogo postmodernizma* [The Technique of Verse and the Technique in Verse: The Poetics of Russian Postmodernism]. Orel, 2008. (In Russian).

4. Lotman Yu.M. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta* [About Poets and Poetry: The Analysis of A Poetical Text]. Saint-Petersburg, 1999. (In Russian).

5. Sem'yan T.F. *Vizual'nyy oblik prozaicheskogo teksta* [The Visual Aspect of the Prose Text]. Chelyabinsk, 2006. (In Russian).

6. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, 1999. (In Russian).

7. Zapadov A.V. *Poety 18 veka* (M.V. Lomonosov, G.R. Derzhavin) [Poets of the 18<sup>th</sup> Century (M.V. Lomonosov, G.R. Derzhavin)]. Moscow, 1979. (In Russian).

**Двойнишникова Мария Павловна**, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет).

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: современная русская поэзия, теория литературы, стиховедение, визуальная поэзия.

E-mail: tess\_derb@mail.ru

**Dvoynishnikova Mariya P.**, South Ural State University (National Research University).

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature. Research interests: Russian modern poetry, theory of literature, prosody, visual poetry.

E-mail: tess\_derb@mail.ru



L.N. Kiseleva (Tartu, Estonia)

ORCID ID: 0000-0002-1210-323X

K.V. Novashevskaya (Tartu, Estonia)

ORCID ID: 0000-0002-0202-647X

**БРАК С ФРАНЦУЗСКИМ ПЛЕННЫМ**

**(на примере сюжета «Рославлев»)**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00041

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу о легитимности браков, заключенных во время Отечественной войны 1812 года между пленными французами и русскими девушками. Ответ на этот вопрос позволяет проследить истоки сюжетной линии романа М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» и одноименной пьесы А.А. Шаховского, повествующей о браке русской девушки Полины и пленного французского полковника графа Сеникура. Уникальность нашего подхода при изучении этого сюжета заключается в сопоставлении исторических документов и материалов, таких как Кодекс Наполеона, письма и воспоминания современников, прежде не привлекавшихся исследователями, и художественных произведений. Анализ документов позволяет пролить свет на реальное положение французских пленных во время наполеоновских войн, а также реконструировать их социальный и правовой статус. Вопрос о браках французских граждан с девушками, не имеющими французского гражданства, был весьма актуальным в рассматриваемую эпоху: он породил ряд исторических прецедентов, заключавшихся в попытках легитимизации трансграничных брачных союзов. Однако сопоставление официальных документов и зафиксированных современниками исторических фактов позволяет сделать однозначный вывод о непризнании французским законом легитимности подобных союзов. Оказавшиеся на территории Франции женщины, вышедшие замуж за бывших военнопленных в других странах, не могли претендовать на статус законной супруги и считались всего лишь любовницами. Тем не менее, если такое положение было справедливо в отношении браков, заключенных в августе 1812 г. и ранее, то браки, заключенные в 1813 г., имели уже иной юридический статус. Выяснение этих обстоятельств позволяет лучше понять, что имел в виду Загоскин, говоря в предисловии к своему произведению, что «исторический роман – не история, а выдумка, основанная на истинном происшествии». Это, в свою очередь, проясняет поэтику самого исторического романа, в котором соотношение правды и вымысла является одной из главных проблем.

**Ключевые слова:** исторический роман; Отечественная война; М.Н. Загоскин; брак с пленным.

L.N. Kiseleva (Tartu, Estonia)

ORCID ID: 0000-0002-1210-323X

K.V. Novashevskaya (Tartu, Estonia)

ORCID ID: 0000-0002-0202-647X

**The Marriage to a French Prisoner**

**(In the Story of “Roslavlev”)**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00041



sian girls to French prisoners of war during the Patriotic War of 1812. The study in question makes it possible to trace the origins of the storyline of the novel “Roslavlev, or the Russians in 1812” by Mikhail Zagoskin and the play of the same name by Alexander Shakhovskoy. This storyline tells about the marriage of Russian girl Polina to captive French colonel Count Sinécour. The uniqueness of our approach is based on the comparison of historical documents and materials, such as the Napoleonic Code, letters and memoirs of contemporaries, which have never been taken into account by researches of this subject, and fiction. The analysis of documents sheds light on the real life conditions of French prisoners during the Napoleonic wars, as well as helps to reconstruct their social and legal status. The issue of marriage of a French citizen to a non-French woman was very relevant during that period. A number of historical precedents point to the attempts at legitimizing cross-border marriages. However, the comparison of official documents and historical facts provides an unambiguous answer to the question of the legitimacy of such marriage. Women who had married former prisoners of war in other countries could not obtain the official legal status of a spouse in France, where they were considered as merely mistresses. Nevertheless, if that statement was fair for the marriages conceived in August 1812 and earlier, the marriages of 1813 had a different legal status. The clarification of these circumstances provides us with a better understanding of Zagoskin’s statement in the preface to his novel: “The historical novel is not a history but a fiction based on a true story”. This, in turn, clarifies the poetics of a historical novel where a correlation between truth and fiction is one of the main issues.

**Key words:** historical novel; Patriotic war; Mikhail Zagoskin; marriage with prisoners of war.

Творчество М.Н. Загоскина – зачинателя русского исторического романа – изучено далеко недостаточно. Это относится и к его первому роману – восторженно встреченному «Юрию Милославскому, или Русским в 1612 году», и ко второму, принятому более сдержанно, но тем не менее популярному – «Рославлев, или Русские в 1812 году». Второй роман вызвал мгновенный творческий отклик Пушкина, который тотчас начал писать своего «Рославлева» [Пушкин 1978, VI]. Лев Толстой, по его свидетельству, зачитывался загоскинским «Рославлевым» в процессе работы над «Войной и миром». Он писал жене из Москвы 27.XI.1864 г.: «Не успел я написать вчера оттого, что зачитался “Рославлевым”. Понимаешь, как он мне нужен и интересен» [Толстой 1978–1985, XVIII, 617]. Драматург А.А. Шаховской сделал переложение этого романа для театра, тем же летом написав пьесу «Рославлев. Романтическое представление, взятое из Романа Русские в 1812м», которая ставилась с 1832 по 1848 гг. [Киселева 2017, 179–201]. Тем не менее, ни академического, ни подробно комментированного издания интересующего нас текста не существует, поэтика романа также мало исследована.

В настоящей статье мы остановимся лишь на одном, но очень показательном сюжетном узле, поскольку именно он привлек внимание Пушкина и вызвал его незавершенную реплику. Речь пойдет о браке героини, русской девушки Полины (Пелагеи Николаевны) Лидиной, невесты глав-



ного героя, с пленным французским полковником графом Адольфом Сеникуром, заключенном в 1812 г. Нас интересует, является ли эта сюжетная линия плодом чистого художественного вымысла, эффектной романтической интригой, или такие браки действительно имели место в России в период Отечественной войны? Возможно ли было, как это описывается в романе, чтобы взятый в плен раненый французский полковник, отправленный в русский тыл, оказался на излечении в дворянском помещичьем доме? Соответствовало ли исторической истине то, что французы могли не признать законным брак, заключенный в России в православной церкви, и считать вдову своего соотечественника всего лишь любовницей, а не его женой?

Эти вопросы, относящиеся к проблеме статуса и положения пленных в период наполеоновских войн, интересны не только сами по себе, как часть истории эпохи 1812 г. Они имеют отношение и к поэтике исторического романа, где вымысел переплетается с реальностью, а соотношение «правды» и «вымысла» – одна из существенных проблем исторической беллетристики (подробнее о поэтике исторического романа см. [Альтшуллер 1996, Долинин 1988, Малкина 2002]). «Исторический роман – не история, а выдумка, основанная на истинном происшествии», – предупреждал Загоскин читателя в предисловии к «Рославлеву». «Интрига моего романа, – повторял он далее, – основана на истинном происшествии – теперь оно забыто; но я помню еще время, когда оно было предметом общих разговоров и когда проклятия оскорбленных россиян гремели над главою несчастной, которую я назвал Полиною в моем романе» [Загоскин 1987, I, 287; 288].

Михаил Николаевич Загоскин был участником войны 1812–1814 гг., вступил добровольцем в петербургское ополчение, был ранен при взятии Полоцка, награжден орденом, после излечения участвовал в осаде Данцига, которую описал в романе отчасти по личным впечатлениям. Разумеется, готовясь в 1829–30-х гг. к написанию «Рославлева», он опирался не столько на личные воспоминания, сколько на историческую литературу, на тот момент еще не очень многочисленную, на опубликованные и устные мемуары современников событий. (Комментарии А. Пескова к роману, в основном, следуют за текстом [Загоскин 1987, I, 712–729]; ряд источников назван в статье [Киселева, Ящук]). Мог ли он найти в них сведения о браках пленных французов?

Еще в 1939 г. Г.А. Гуковский указал на возможные источники сюжета «Рославлева» [Гуковский 1939, 477; 479] – письмо в редакцию журнала «Сын Отечества» в июне 1813 г. и повесть (тоже оформленную как письмо в редакцию) Ф.Ф. Иванова, опубликованную в «Амфионе» в 1815 г. В обеих публикациях говорится о таких браках как о реальности, и поступки девушек подвергаются однозначному осуждению: «И после содеяния нынешними пленными в отечестве нашем неслыханных святотатств и насилий русския благородные девицы не постыдятся вступить в супружество с участниками сих злодейств! О горе! О вечный стыд и срам!» [СО 1813, 305]. У Иванова эта тема развита в сюжетное повествование [Иванов



1824]. Степень «документальности» этих «писем» не ясна, но проверить их достоверность оказалось очень непросто.

В обширной историографии по эпохе 1812 г. вопрос о пленных занимает достаточно скромное место, тем ценнее многостороннее обращение Загоскина, современника событий, к этой теме, и брак русской девушки с французом тут далеко не единственный сюжет. Герои романа неоднократно попадают в плен. Особенно «везет» Рославлеву: он, будучи раненым, оказывается фактическим пленником в занятой французами Москве (его скрывает у себя купеческая семья, а выручает из плена друг Зарецкий с помощью Сеникура!). Потом он же попадает в плен к французским мародерам, затем сразу оказывается в руках у русских партизан, а потом опять у французов под Данцигом, где его помещают в тюрьму с русским шпионом (романтическим офицером, прототипом которого был А.С. Фигнер).

Вопрос об отношении к пленным – один из лейтмотивов романа. Простонародные герои (крестьяне, солдаты) не склонны разбираться, входить в детали и готовы сразу убивать тех, кто попался в их руки. Вот сцена пленения Рославлева крестьянами: «– Пришиби его! – заревел высокий мужик с рыжей бородою, и вмиг целая толпа вооруженных косами, ружьями и топорами крестьян окружила Рославлева» [Загоскин 1987, I, 512]. Однако образованные герои ведут себя по-другому и относятся к жестокости партизана (условно говоря, Фигнера) с содроганием. Вот диалог с ним Рославлева: «– Неужели вы в плен не берете? – Случается. Вот третьего дня мы захватили человек двадцать, хотелось было доставить их в главную квартиру <т.е. заметим в скобках – поступить согласно инструкции>, да надоело таскать с собою. Я бросил их недалеко отсюда». Рославлев сначала не понял, что это означает, но вскоре увидел группу расстрелянных: «Боже мой! – вскричал Рославлев, закрыв рукою глаза. – <...> я ненавижу французов; но расстреливать хладнокровно беззащитных пленных!.. Нет! Это ужасно!» Характерна реакция извозчика: «– И, барин, что об них жалеть!» И далее: «Извозчик <...> поглядывал с удивлением на русского офицера, который не радовался, а, казалось, горевал, видя убитых французов» [Загоскин 1987, I, 434; 435]. Число такого рода эпизодов можно было бы умножить.

Но обратимся к пленению полковника Сеникура, которое произошло в самом начале вторжения Наполеона в Россию. Об этом читатель узнает из письма Зарецкого Рославлеву от 19 июня из-под Белостока. Французу дается самая лестная характеристика: «Мне удалось своими руками взять в плен, или, лучше сказать, спасти от смерти, потому что он не сдавался и дрался как отчаянной. <...> Завтра чем свет его отправляют, вместе с другими пленными, в средину России, и поверишь ли? он так обворожил меня своею любезностию, что мне грустно будет с ним расстаться» [Загоскин 1987, I, 383]. Разумеется, это – чисто романная (хотя и вполне правдоподобная) завязка, которая развивается в следующем романном узле, когда Рославлев, направляясь в действующую армию, встречает Сеникура вместе с другими пленными на почтовой станции недалеко от своего имения.



Далее происходит то, что возможно в романе, но в действительности могло произойти лишь с большим отступлением от правил, хотя у романских собеседников это не вызывает протеста: «Подлинно молодец!.. – хвалит Рославлев Сеникура. – Разрубленная голова его была вся в перевязках, и, несмотря на это, я не мог налюбоваться на его прекрасную и благородную физиономию. <...> Положение его было ужасно: он чувствовал сильную лихорадку, которая могла превратиться в смертельную болезнь, если б его оставили без помощи. Я уговорил конвойного офицера сдать его на руки капитан-исправнику, который по моей просьбе взялся отвезти его в деревню к будущей моей теще. В нашем уездном городке было бы ему несравненно хуже» [Загоскин 1987, I, 391–392] (Здесь и далее выделено нами. – Л.К., К.Н.).

Положение и содержание пленных французов регулировались специальными постановлениями. Пленников полагалось отправлять под конвоем в главную квартиру. В начале кампании 1812 г., когда пленных было относительно немного, их делами ведали коменданты Главных квартир 1-й и 2-й армий, которые занимались приемом, учетом и отправкой в тыл. Пленным назначались суточный провиант и денежное довольствие [Бессонов 1999, 15; Бессонов 2004, 137]. Другой вопрос, что медицинская помощь раненым была поставлена в России из рук вон плохо (об этом наглядно свидетельствует хотя бы судьба главнокомандующего второй армией генерала П.И. Багратиона, скончавшегося от тяжелой, но не смертельной раны в ногу из-за некачественного лечения [Анисимов 2011, 755–768]), злоупотребления всегда были характерной чертой русского военного быта: «Пленных, как баранов, загоняли на ночлег в какой-нибудь большой сарай и запирали там. Хотя на содержание их отпускалось, но офицер, провожавший партию, пропивал деньги и не давал пленным есть, или бросал им в сарай черствый хлеб, купленный у мужиков. Обращались с пленными дерзко и грубо и провожатые солдаты, и крестьяне. От голода и холода много пленных умерло дорогою» [Духовников 1893, 245]. Речь идет о ситуации после березинской переправы. Но такие примеры, конечно, имели место и ранее, только с наступлением морозов положение пленных резко усугубилось. Таким образом, реальное положение пленных полностью зависело от конкретной обстановки и от отношения к ним населения. В качестве примера процитируем выдержки из дневника Н.Г. Скопина. 18-го ноября 1812: «В Саратов еще прислали пленных французов. Жалостное их состояние! не обуты и не одеты. Гибнут чрезвычайно» [Скопин 1891, 455]. С 6-го по 10-е декабря 1812: «Тем только и занимаются в городе, что принимают и выгоняют пленных. Гибель народа страшная» [Скопин 1891, 456]. Январь 1813: «Он <Наполеон> бежит; воины его берутся в плен и, по непривычке к климату, умирают сотнями. **К сему их губит и ожесточение русских, кои, при перегоне их из одной губернии в другую, не пускают даже обогреться в избах, а загоняют в овчарни,** где они умирают по 20 и более человек <...>» [Скопин 1891, 458].

Вот как описывается ситуация в губернском городе Орле в коллектив-



ном дневнике 1812 г. членов семейства Протасовых-Киреевских. Запись от 20 октября, еще до выхода французов из Москвы (который начался 19.X): «Мы увидели на трех телегах французов, которых переловили в Мало-архангельске. Мы подошли к ним и долго разговаривали. Они, бедные, совсем перемерзли и жалки очень <...> Маменька послала им калачей и сбитню» [Дневник семейства Протасовых... 2009, 686]. Запись от 24 октября: «... привезли 1175 человек пленных и что они все в ужасном положении; 24 офицера <...> один офицер совсем без рубашки, а другой три месяца не переменял ее. Маменька послала им завтрак и рубашек» [Дневник семейства Протасовых... 2009, 688]. Василий Иванович Киреевский (отец знаменитых впоследствии славянофилов) устроил на свои средства госпиталь для раненых и, ухаживая за ними, заразился тифом и скончался в ноябре 1812 г.

Перед нами – бытовой документ эпохи, не предназначавшийся для печати, на его точность в этом конкретном вопросе можно вполне положиться. Как из него явствует, жителям Орла приходилось устраивать не только пленных, но и беженцев и погорельцев из занятого французами Смоленска, русских раненых, причем офицеров распределяли по домам. Но речи о том, чтобы французы жили в дворянских домах или отправлялись в дворянские имения – нет. Таким образом, это – чисто романский ход, которым пользуются как Пушкин, так и Загоскин. В пушкинском тексте отец Полины, когда в «город прибыло несколько пленных офицеров», «обрадовался новым лицам и выпросил у губернатора позволение поместить их у себя...» [Пушкин 1978, VI, 139], что вполне увязывается с легкомыслием и полным отключением от общей атмосферы 1812 г. этого персонажа. У Загоскина помещение пленного француза в барском доме вызывает резкий протест крестьян: «На селе все мужички стали меж собой калякать: <...> “Что, дискать, этому нехристю смотреть в зубы? В колья его, ребята!” Уж кое-как уговорил их батька Василий» [Загоскин 1987, I, 417]. Протасовы приютили у себя старика-эмигранта, которого в горячке военного времени приняли за шпиона и начали преследовать, хотя он давно был русским подданным. Пленным, несмотря на сочувствие к их жалкому положению, такой чести не оказывали.

Ситуация изменилась после изгнания великой армии из пределов России, и то далеко не сразу. Как пишет в своем дневнике 28 октября 1813 г. житель Саратова протоиерей Николай Герасимович Скопин, в город привезли «пленных из Могилева штаб и обер-офицеров до 60 человек. Они взяты еще прошлого года. Странно, что все ныне гнушаются французов» [Скопин 1891, 473]. Однако постепенно положение изменилось:

«...французский язык тогда составлял основу образования юношества. Отчасти это обстоятельство, отчасти сожаление к пленным были причиною того, что старались облегчить их участь и приглашали их даже к себе на житье. Французы, особенно красивые, обладавшие хорошими манерами, приняты были в домах помещиков, как хорошие гости. Барышни влюблялись в них и выходили даже замуж.



Указывают на француза Риго, который женился на Ахлебениной, богатой помещице, владевшей имениями в Саратовской и Тамбовской губерниях. Дочь от этого брака, Екатерина Петровна, вышла замуж за капельмейстера Новикова, который иногда играл в театре любимые им роли. Дети их все актеры» [Духовников 1893, 246–247].

Отчество Екатерины и то обстоятельство, что семейство осталось в России, говорит о том, что Риго принял русское подданство (что было официально разрешено в ноябре 1813 г.).

Загоскин рисует в романе «Рославлев» иную ситуацию. Его героиня Полина влюбилась в Адольфа Сеникура за год до начала войны, находясь во Франции, чувство оказалось взаимным, но герои не могли соединиться, т.к. Сеникур был женат. Полина нехотя дала согласие Рославлеву и всячески оттягивала брак, надеясь преодолеть страсть к Сеникуру, но когда тот оказался раненым пленником в их имении, она обвенчалась с ним. Эта сцена обставлена в романе с максимальным нагнетанием романтических деталей: тайное венчание в августе 1812 г., в полночь в кладбищенской церкви во время грозы, хохот деревенской сумасшедшей, Рославлев, лежащий без сознания у дверей храма в луже крови (он сорвал повязку с раны, пытаясь ворваться в церковь). Рославлев, как явствует из романа, был ранен в руку в сражении при Семехах, т.е. 15 августа (по ст.ст.) 1812 г. в самый день Успения Божией Матери. Он отправился на излечение в свое имение, хотя главной целью было свидание с невестой. После того, как он оказался невольным свидетелем венчания, Рославлев отправился опять в действующую армию, но сильная горячка вынудила его остановиться в Москве (где он оказался в момент оставления ее русскими, перед самым входом французов, т.е. в последних числах августа – до 2 сентября 1812 г.). Таким образом, Полина с Сеникуром венчались в конце августа, через два месяца после их новой встречи. Задержка могла быть связана и с Успенским постом (1–15.08). Загоскин, рассчитывая романное время, учел, что во время поста венчания не совершаются.

Как мы видим, Загоскин избрал ситуацию во всех отношениях исключительную и, конечно, чисто романную, где выдумка превалирует над историей (ниже мы скажем о том, какова прагматика подобного изобретения, кроме занимательности сюжета, что тоже для романа немало важно). Теперь же проследим, как ситуация развивалась дальше. Деревня Лидиных была занята французами, Сеникур вступил в службу, и Полина двинулась вместе с ним. Она оказалась в Москве, поглощенная своей любовью и не отдавая себе отчета в происходящем. Когда муж перед отступлением французской армии из Москвы предложил расстаться, говоря: «Ты можешь возвратиться к твоей матери, можешь даже навсегда остаться в России; ты свободна» [Загоскин 1987, I, 603], она не осознавала в полной мере значения его слов. Для нее церковное венчание означало законный брак, который мог быть расторгнут не иначе как смертью или церковным разводом, меж тем, совершенно иным был заключенный ими брак с точки



зрения французских законов.

Французская революция отменила церковный брак как юридическое установление. С юридической точки зрения во Франции признавался только гражданский брак, заключенный в местном муниципалитете после двукратного предварительного объявления женихом и невестой о намерении вступить в брак. [Авторы приносят глубочайшую благодарность библиографу РНБ Никите Елисееву за ценные консультации]. Объявления вывешивались на дверях муниципалитета [Napoléon, Code civile... 1804, 17–21 (статьи 63–76)]. Все эти пункты ясно прописаны в Кодексе Наполеона, где оговорены и процедуры заключения брака на территории иностранного государства между французом/французенкой и гражданами другой страны [Napoléon, Code civile... 1804, 44 (статья 170)]. Собственно, это те же процедуры, только они должны были быть проделаны в соответствующем дипломатическом представительстве Франции в этом государстве. Церковное венчание не имело для француза никакого юридического значения ни на территории Франции, ни на какой-либо иной территории. Конечно, Полина этого не знала.

Согласно обширному исследованию Ф. Абеля о положении французских пленнх в Англии, известны случаи, когда французские пленные в эпоху наполеоновских войн женились на англичанках, убежденных, что их брак будет законным и на территории Франции. Некоторые пленные намеренно вводили в заблуждение англичанок, чтобы обеспечить себе хорошее положение во время плена, по окончании которого они просто сбегали от своих английских жен и детей, понимая, что на территории Франции этот брак будет незаконным [Abell 1914, 308]. Несмотря на то, что в Англии брак был оформлен по всем правилам, французским воинам не всегда оказывалось возможным впоследствии оформить его во Франции, так что бывали случаи депортации жен и детей, которые приезжали вместе с мужем на его родину [Abell 1914, 309].

Разумеется, не было бы никакого романа, если бы Загоскин заставил своего героя графа Сеникура узаконить свой брак в Москве, где (рассуждая формально) такая возможность имела: присутствовал сам император, имела французская оккупационная власть в лице губернатора Москвы маршала Мортье и даже московского муниципалитета. Роман победил историю, и читатели могли быть автору только благодарны. Однако Загоскин все же нашел способ довести до читателей и эту сложность брачной коллизии.

При отступлении французов Сеникур погиб, Полину, которая последовала за французской армией в обозе, спас при переправе через Березину друг мужа, который доставил ее в Данциг, и там она родила сына. Загоскин выбирает психологически точные детали – отключенная от реальности, Полина не знает ни названия реки, через которую ее переправили, ни названия «нерусского» города, в котором оказалась. Однако в осажденном русскими Данциге она столкнулась не только с голодом, но и с презрением к себе французских чиновников и их жен: «Вдова полковника Сеникура!



<...> Какой вздор! <...> Весь город знает, что эта русская была просто любовницею Сеникура, и, несмотря на то, она смеет называть себя его женою! Как бесстыдны эти твари!», – восклицает жена французского генерала, слова которой слышит Полина [Загоскин 1987, I, 604–605]. Для Полины это был страшный удар: «Я изменила тебе, – говорит она Рославлеву в предсмертной исповеди, – оставила семью, отечество, пожертвовала всем, чтобы быть его женою, и меня называют его любовницею!...» [Загоскин 1987, I, 605].

Какова функция этого эпизода? Даже те читатели (а их явно было меньшинство), которые, в отличие от Полины, были осведомлены об особенностях французского законодательства, воспринимали его в соответствии с авторским замыслом – как очередное проявление французского высокомерия. Ведь, по Загоскину, в Данциге французы не отказывали Полине в помощи, ее положение вызывало сочувствие, та же генеральша говорит о ней: «Она, конечно, жалка» [Загоскин 1987, I, 604]. Французенку возмущают не просьбы о помощи, а незаконные претензии «этой твари» встать на один уровень с французами. Это вполне вписывается в общую концепцию романа Загоскина.

В «Рославлеве» анализируются национальные характеры как русских, так и французов (см. об этом, как и о патриотической концепции романа [Киселева 2017, 179–201]). Надо ли говорить, кому отдается преимущество, хотя Загоскин имел полное право сказать в предисловии, что *не все* его русские герои «добры, умны и любезны». Автор далеко не однозначен в своих характеристиках. О французах неоднократно говорится, как о «милом, веселом народе». В уста Сурского Загоскин вкладывает принципиальное замечание, выражающее авторскую позицию: «... кто не был сам во Франции, едва ли имеет право судить о французах. Никто не может быть милее, любезнее, вежливее француза, когда он дома; но лишь только он переступил за границу своего отечества, то становится совершенно другим человеком» [Загоскин 1987, I, 378]. Поэтому не случайно, что с первых страниц романа загоскинские французы утверждают превосходство своей нации над всеми остальными, и в их устах высшей похвалой является утверждение: «О, этот русский достоин быть французом! Он француз в душе!» [Загоскин 1987, I, 529]. Ср. потом в «Войне и мире» высшую похвалу, которой удостаивает виконт Мортемар маленькую княгиню: «Очень мила. И совсем, совсем французенка» [Толстой 1978–1985, IV, 33].

Загоскин не осуждает свою героиню Полину, жертву всепоглощающей страсти, но и не оправдывает ее. Прощает ее и добродетельный Рославлев, которому в романе уготован счастливый брак с ее сестрой Оленькой. Главный объект осуждения – «русские французы», т.е. галломаны, считающие варварским свое отечество и восхищающиеся всем французским. Однако дело не ограничивается высмеиванием глупых «французелюбцев» вроде родственницы Рославлева княгини Радугиной или матери Полины Праксавьи Лидиной. Критике подвергается приверженность русских дворян французской литературе, которая портит их ум и душу, заставляет пре-



даваться меланхолии или преувеличенной страсти («Известный роман “Матильда, или Крестовые походы” сводил тогда с ума всех русских дам. Они бредили Малек-Аделем, искали его везде и, находя что-то сходное с своим идеалом в лице задумчивого незнакомца», т.е. Рославлева [Загоскин 1987, I, 290]. Рославлев, в свою очередь, читает роман Полине, которая находит в нем перекличку со своей любовью: «Полина не плакала, – нет, на лице ее сияла радость! Казалось, она завидовала жребии Матильды и разделяла вместе с ней эту злосчастную, бескорыстную любовь, в которой не было ничего земного» [Загоскин 1987, I, 319] и забывает о гражданских обязанностях. Если в Рославлеве чувство чести и долга перебороло любовную страсть (хотя и он чуть не погиб от слепой страсти к Полине), то в героине любовь возобладала над всеми другими чувствами. Она говорит мужу: «Мое отечество там, где ты» [Загоскин 1987, I, 603]. В результате в загоскинском мире для нее не может быть иного финала, кроме гибели.

Итак, создавая вальтерскоттовский роман из современной русской истории, Загоскин, конечно, выдумывает «истинное происшествие», положенное в основу интриги. Тем не менее, если не в августе 1812 г., то в 1813 г. браки русских девушек с пленными французами в реальной действительности были уже возможны, и подобный легкий анахронизм для исторического романа вполне естествен. Такой взыскательный читатель, как Пушкин, не удовлетворившись стилем и утомительным дидактизмом Загоскина, все же положил то же «истинное происшествие» в основу своего «Рославлева», придав ему форму записок свидетельницы событий. Мы не знаем, как бы стал дальше развиваться сюжет у Пушкина, но Загоскин, в полном соответствии с исторической истиной, показал, что французы не признали брака своего соотечественника, заключенного в России.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996.
2. Анисимов Е.В. Генерал Багратион: жизнь и война. М., 2011.
3. Бессонов В.А. Военнопленные великой армии // Отечественная война 1812 года: энциклопедия. М., 2004. С. 137–138.
4. Бессонов В.А. Нормативные документы, определявшие содержание военнопленных в Российской империи в 1812 г. // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: материалы VII Всероссийской научной конференции. Бородино, 1999. С. 12–23.
5. Гуковский Г.А. Об источнике «Рославлева» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 4–5. М.; Л., 1939. С. 477–479.
6. «Дневник семейства Протасовых и А.П. Киреевской 1812 года в Орле» со 2-го авг.<уста> по 27 октября // Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной: 1813–1852 / сост., подгот. текста и коммент. Э.М. Жилияковой. М., 2009. С. 666–694.
7. Долинин А.А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.



8. Духовников Ф. Немцы, другие иностранцы и пришлые люди в Саратове // Саратовский край, исторические очерки, воспоминания, материалы. Саратов, 1893. Вып. 1. С. 237–264.

9. Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году // Загоскин М.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 287–618.

10. Иванов Ф.Ф. Сочинения и переводы Ф.Ф. Иванова. Ч. I. М., 1824. С. 44–51.

11. Киселева Л.Н. Три «Рославлева»: продолжение истории русского «архаизма» // Замечательное шестидесятилетие: ко дню рождения Андрея Немзера. Т. 1. [М.], 2017. С. 179–201.

12. Киселева Л., Яшук Е. Польский фактор в интерпретации войны 1812 года (Булгарин, Загоскин). В печати.

13. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002.

14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978.

15. Скопин Н.Г. Записки дневные о делах и вещах достопамятных Протоирея Николая Герасимовича Скопина // Саратовский исторический сборник, издаваемый Саратовскою ученою архивною комиссией в память трехсотлетия города Саратова / под ред. В.П. Соколова. Саратов, 1891. С. 75–580.

16. Смесь // Сын отечества. 1813. Ч. 6. № XXVI.

17. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1978–1985.

18. Abell F. Prisoners of War in Britain 1756 to 1815. London, 1914.

19. [Napoléon]. Code civil des français. Édition originale et seule officielle. Paris, 1804.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kiseleva L., Yashchuk E. Pol'skiy faktor v interpretatsii voyny 1812 goda (Bulgarin, Zagoskin) [The Polish Factor in the Interpretation of the War of 1812 (Bulgarin, Zagoskin)]. In print. (In Russian).

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

2. Bessonov V.A. Voyennoplennyye velikoy armii [The Prisoners of the Great Army]. *Otechestvennaya voyna 1812 goda: entsiklopediya* [The Patriotic War of 1812: Encyclopedia]. Moscow, 2004, pp. 137–138. (In Russian).

3. Bessonov V.A. Normativnye dokumenty, opredelyavshie sodержание voennoplennykh v Rossiyskoy imperii v 1812 g. [The Regulations Determining the Detention of Prisoners of War in the Russian Empire in 1812]. *Otechestvennaya voyna 1812 goda. Istochniki. Pamyatniki. Problemy: Materialy VII Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [The Patriotic War of 1812. Sources. Memorials. Issues: Materials of the 7<sup>th</sup> All-Russian Academic Conference]. Borodino, 1999, pp. 12–23. (In Russian).

4. Dukhovnikov F. Nemtsy, drugie inostrantsy i prishlye lyudi v Saratove [The Germans, Other Foreigners and Strangers in Saratov]. *Saratovskiy kray, istoricheskie ocherki, vospominaniya, materialy* [Saratov Region, Historical Essays, Memories, Ma-



terials]. Vol. 1. Saratov, 1893, pp. 237–264. (In Russian).

5. Gukovskiy G.A. Ob istochnike “Roslavleva” [On the Source of “Roslavlev”]. *Pushkin. Vremennik pushkinskoy komissii* [Pushkin. The Journal of the Pushkin Commission]. Vol. 4–5. Moscow; Leningrad, 1939, pp. 477–479. (In Russian).

6. Kiseleva L.N. Tri “Roslavleva”: prodolzhenie istorii russkogo “arkhaizma” [The Three of “Roslavlevs”: The Continuation of the History of Russian “Archaism”]. *Za-mechatel'noe shestidesyatiletie: ko dnyu rozhdeniya Andrey Nemezera* [The Remarkable 60<sup>th</sup> Anniversary: To the Birthday of Andrey Nemzer]. Vol. 1. Moscow, 2017, pp. 179–201. (In Russian).

### (Monographs)

7. Abell F. *Prisoners of War in Britain 1756 to 1815*. London, 1914. (In English).

8. Al'tshuller M.G. *Epokha Val'tera Skotta v Rossii. Istoricheskiy roman 1830-kh godov* [The Epoch of Walter Scott in Russia. The Historical Novel of the 1830s]. Saint-Petersburg, 1996. (In Russian).

9. Anisimov E.V. *General Bagration: Zhizn' i vojna* [General Bagration: Life and War]. Moscow, 2011. (In Russian).

10. Dolinin A.A. *Istoriya, odetaya v roman: Val'ter Skott i ego chitateli* [The History Reflected in a Novel: Walter Scott and His Readers]. Moscow, 1988. (In Russian).

11. Malkina V.Ya. *Poetika istoricheskogo romana: Problema invarianta i tipologiya zhanra* [Poetics of a Historical Novel: The Issue of the Invariant and Typology of Genre]. Tver, 2002. (In Russian).

**Киселева Любовь Николаевна**, Тартуский университет.

Кандидат филологических наук, ординарный профессор по русской литературе, заведующая отделением славистики. Сфера научных интересов: история русской литературы и культуры XVIII–XIX вв.

E-mail: ljubov.kisseljova@ut.ee

**Новашевская Карина Валерьевна**, Тартуский университет.

Докторант кафедры русской литературы. Сфера научных интересов: история русской литературы и театра первой половины XIX в.

E-mail: carynnova@gmail.com

**Kiseleva Ljubov N.**, University of Tartu.

Candidate of Philology, Professor, Chair of Russian Literature, and Head of the Department of Slavic Studies. Research interests: the history of Russian literature and culture of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries.

E-mail: ljubov.kisseljova@ut.ee

**Novashevskaya Karina V.**, University of Tartu.

Doctoral student of the Department of Russian Literature. Research interests: the history of Russian literature and theatre of the early 19<sup>th</sup> century.

E-mail: carynnova@gmail.com



Е.Ю. Третьякова (Краснодар)

ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

### ЧЕРКЕССКИЙ ЛИТЕРАТОР НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННОК»

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00042

**Аннотация.** Обращаясь к литературному дебюту одного из представителей адыгской (черкесской) культуры, отпрыска аристократического рода – Султана Казы-Гирея, автор статьи ставит вопрос о связи лирического путевого очерка «Долина Аджитугай» с «Путешествием в Арзрум» в общем ансамбле материалов I тома журнала «Современник». Предлагая свою гипотезу относительно начала писательской карьеры Казы-Гирея, исследователь указывает, что образцом при выработке слога и существенным ориентиром при выборе жизненной позиции для этого джигита, ставшего офицером русской армии, был его друг и духовный наставник Андрей Николаевич Муравьев. Стиль, которым написан путевой очерк «Долина Аджитугай», близок к стилю паломнических книг Муравьева. «Современник» приветствовал появление на своих страницах талантливых самородков (Алексей Кольцов, Казы-Гирей). Путевой очерк литератора-неофита, уроженца закубанских степей был особенно ценен в связи с возможностью показать внутренний мир людей, населяющих предгорья и склоны гор Северного Кавказа. На примере произведений кавказской тематики показано, что Пушкин вырабатывал взвешенный подход к разрешению насущных вопросов современности: умело направлял печатаемые произведения в русло эпического взаимодействия, способствуя отходу от ложного романтизма.

**Ключевые слова:** журнал «Современник» 1836 г.; путевой очерк; «Долина Аджитугай»; «Путешествие в Арзрум»; Султан Казы-Гирей; А.С. Пушкин; А.Н. Муравьев.

E.Yu. Tretyakova (Krasnodar)

ORCID ID: 0000-0001-9715-7378

### The Circassian Writer as Published by “Sovremennik” Journal

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00042

**Abstract.** The author of the article refers to the literary debut of one of the representatives of the Adyg (Chircassian) culture, Sultan Kazy-Girey, the offspring of an aristocratic family. The collected materials in the first volume “Sovremennik” provide all the grounds to link up Kazy-Girey’s lyrical travelogue “Adzhitugay Valley” with Pushkin’s “Journey to Arzrum”. The researcher comes up with her own hypothesis concerning the start of Kazy-Girey writing carrier, and points out that Andrei Nikolaevich Muraviev, his friend and spiritual mentor, was an exemplar for the development of his writing style and a significant role model for this jigit, who became an officer in the Russian army and had to choose a position in life. There is a very close similarity between the style in which the travelogue “Adzhitugay Valley” is written and the style of Muraviev’s pilgrimage books. “Sovremennik” welcomed such gifted but “unschooled” talents as Alexei Koltsov and Kazy-Girey. The travelogue of this naturally-gifted person



who came from the steppes on the other side of the Kuban river, was extremely important. It gave an opportunity to show the inner world of people who live amongst the hills and mountains of North Caucasus. The literary pieces dedicated to the Caucasus serve as an example of Pushkin's balanced attitude to the burning issues of his days: the works published in his magazine were geared towards an epic cooperation, thus assisting the departure from false romanticism.

**Key words:** the 1836 issue of "Sovremennik" journal; travelogue; "Adzhitugay Valley"; "Journey to Arzrum"; Sultan Kazy-Girey; A.S. Pushkin, A.N. Muraviev.

Внесенный в общественную практику 1820–1830-х гг. Пушкиным и близкими ему литераторами культурный импульс, созидательные результаты задуманных ими начинаний вызрели с годами в органичный процесс, стратегию общенационального и государственного масштаба. Эта стратегия не вмещается в противоречивую «борьбу идей и направлений» и, главное, не исключает общественную направленность целей, с которыми поэт и его единомышленники издавали «Литературную газету», «Европейца», «Современник». Изучая практику этих периодических изданий как возможность гармоничного обобщения разнонаправленных субъектных интенций медиа, мы неоднократно замечали, что в ансамбле материалов пушкинского журнала малое работает как большое.

Покажем это на примере автора двух очень небольших произведений [Султанъ Казы-Гирѣй 1836 а, 155–169], [Султанъ Казы-Гирѣй 1836 б, 133–139], который нигде кроме первых томов «Современника» за 1836 г. больше не печатался.

Этот автор – Султан Казы-Гирей (1807–1863), корнет лейб-гвардии Кавказско-Горского полуэскадрона собственного Его Императорского Величества конвоя. «Никаких следов дальнейшей литературной деятельности Казы-Гирея нам отыскать не удалось», – констатировал Л.Б. Модзалевский («Литературный архив», 1938) в комментариях к письму, датированному началом апреля 1836 г. на том основании, что после 15 апреля 1836 г. Казы-Гирей был переведен на службу под личным начальством командира Отдельного Кавказского корпуса в Тифлисе [Султан Казы-Гирей – А.Н. Муравьеву 1938, 20]. Это письмо к А.Н. Муравьеву содержит просьбу Султана Казы-Гирея вернуть для представления военному начальству тетрадь с рукописным текстом «Долины Аджитугай» и «Персидского анекдота».

Необычность произведений этого представителя адыгской (тогда говорили черкесской) культуры заключалась в следующем. Выходец из народа, никогда доселе не говорившего со страниц книг и журналов, явился перед читающим миром, чтобы рассказать от первого лица о себе, о родных ему местах, о своем прошлом и настоящем. Публикация «Долины Аджитугай» и «Персидского анекдота» на несколько лет опередила ключевые события того же ряда, когда усилиями ряда адыгских просветителей, в первую очередь Шора-Бекмурзин Ногмова (1794–1844) и Султана Хан-Гирея (1802–1842), автохтонное население Закубанья получило свою письменность и первые книги. Вышедшие в «Современнике» тексты Казы-Гирея



стали первой презентацией активных филологических занятий не только их автора, а некоей группы земляков-офицеров, объединенных задачей провести всестороннее исследование и описание родного языка, зафиксировать древние предания и бытующую традицию черкесских племен.

Надо заметить, что в 1835 г. профессор Санкт-Петербургского университета Франсуа Шармуа намеревался издать одну из рукописей Ногмова (наброски грамматики кабардинского языка) во Франции, тем самым познакомив Европу с работой своего талантливого ученика, однако до публикации не довел. Основной этнографический труд Ш. Ногмова «История адыгейского народа» увидел свет лишь в начале 1860-х [Ногмов 1861]. Таким образом, первыми к читателю пришли лирический очерк «Долина Аджитугай» и, сразу вслед ему, «Персидский анекдот» Казы-Гирея, доставленные Пушкину А.Н. Муравьевым (1806–1874).

Сын ногайского аристократа Казы-Гирей уважительно относился к своему русскому другу и советчику. Андрей Николаевич Муравьев, практически ровесник, стал духовным наставником талантливой личности и действовал, как тот, у кого он сам учился, – Семен Егорович Раич, выдающийся педагог, воспитавший почти десяток ярких литературных дарований, в числе которых Ф.И. Тютчев, М.Ю. Лермонтов.

А.Н. Муравьев в своих мемуарах рассказал, как строилась система умственного воспитания у С.Е. Раича. Имея «от самого детства» «большое расположение к литературе и особенно к поэзии», говорит о себе Муравьев, развитием этого чувства я

«вполне <...> обязан просвещенному наставнику Раичу-Амфитеатрову, родному брату бывшего знаменитого Митрополита Киевского Филарета. Не будучи сам оригинальным поэтом, Раич имел, однако, тонкий образованный вкус и, по духу того времени, страстно любил поэзию, которой, можно сказать, посвятил всю свою жизнь <...> Усердно следил он за ходом отечественной литературы и опытно указывал на лучшие произведения, образуя тем вкус своих питомцев <...> он составил в Москве небольшое литературное общество, которое собиралось у него по вечерам для чтения лучших русских авторов и для критического разбора собственных наших сочинений, а это чрезвычайно подстрекало наше взаимное соревнование» [Муравьев 1871, 4–5].

Муравьев и сам действовал, как Раич. Жаль, что состоявшийся весной 1836 г. перевод по военной службе не позволил Султану Казы-Гирею развиваться в том же русле и реализовать свои писательские задатки в полной мере.

Мы упомянули, что сохранилась адресованная А.Н. Муравьеву записка с вопросом о «тетрадке, написанной по желанию друга и им предоставленной на суд русских литераторов» [Султан Казы-Гирей – А.Н. Муравьеву 1938, 20]. Молодого офицера влекло в содружество талантов. Пушкинский журнал, со своей стороны, открывал дорогу самородкам из народной среды, таким как Алексей Кольцов или Султан Казы-Гирей.





Ныне с момента напечатания «Долины Аджитугай» и «Персидского анекдота» прошло более 180 лет, и сведений о биографии Казы-Гирея найдено гораздо больше, чем в 1838 г., на момент публикации упомянутой записки. Результаты тематически не близких, казалось бы, архивных разысканий постепенно высвечивают в журнальном дебюте Казы-Гирея аспекты, важные не только для истории кавказских литератур. Так, сыграл свою роль еще один массив рукописей Казы-Гирея – обнаруженные в архивах военного ведомства Т.Х. Кумыковым [Кумыков 1978] (см. также [Бушуев 1956], [Хут 1975]) рапорты и деловые письма о желаемых нововведениях в крае. Обобщены письма других лиц и мемуарные документы, показывающие преемственность зрелой жизненной позиции Султана Казы-Гирея, какой она сложилась в 1840–1850-е гг., с духом и настроениями его первых литературных опытов.

Расширяется и понимание событий, коротко, без деталей, упомянутых в книге А.Н. Муравьева «Мои воспоминания», в переписке с ним Митрополита Московского Филарета (Дроздова). У Муравьева читаем: «Я ожидал в Славянске Султана Казы-Гирея, который должен был выехать ко мне с Кавказа, но обстоятельства ему помешали; а теперь бедный убит горем, потому что жена его скончалась» [Муравьев 1913, 93–94]. Филарет в письме от 3 марта 1854 г. сообщал Муравьеву, что Казы-Гирей (тогда уже командир казачьей бригады на Кавказской линии) принял крещение в православную веру: «Утешительно смотреть на него. Господь, уже действующий в сердце его, да совершит его новое рождение, и да возрастит его, и да утвердит во спасении» [Муравьев 2014, 666].

Стержень людского характера с годами прорисовывается как единство линий судьбы. Взаимное уважение, духовное родство сказываются как общность земных путей. Так и вышло за два десятилетия, которые прожил Казы-Гирей после своего дебюта на страницах пушкинского «Современника».

Исследователи этого журнала неоднократно отмечали его свойства как единого текста [Прозоров 1986, 151–158], [Эткинд 1987, 197–212], [Дарвин, Олейникова 2001, 52–60], [Фрик 2009], однако далеко не все объяснили в поразительной динамике ансамбля материалов, который замыслил и осуществил его издатель. На семинаре историков книги, проводившемся Донской государственной публичной библиотекой (Ростов) в год 175-летия «Современника» [Третьякова 2012], нам довелось говорить, что такой ансамбль сродни циклам музыкальным. По мере увеличения массива текстов из тома в том объеме содержания растет, тематика варьируется, но вновь и вновь, каждый раз с прибавлением новых граней, упрочивается устойчивый баланс тематических блоков.

Путевой очерк «Долина Аджитугай», описывающий природу степей в устье реки Большой Зеленчук, полон чувств и мыслей, очень близких к тому способу раскрытия человеческой души, который встречаем у К.Н. Батюшкова, несколько стихотворных строк которого Казы-Гирей цитирует, у В.А. Жуковского, А.Н. Муравьева. В прозе последнего следы сентимента-



листской поэтики подчас трактовались как шаг назад, а не вперед, чему, в общем-то, можно и должно возразить: под пером Жуковского и Пушкина возник синтез всего лучшего (они говорили *истинного*), что принесли с собою классицизм, сентиментализм, романтизм.

Хотя очерк о Зеленчукской долине писался на русском языке (разработка адыгской грамматики была еще впереди), перед читателем явственно предстал внутренний мир ногайца-джигита, рожденного в закубанской степи. Эта включенная в I том журнала проба пера в немалой степени (о чем мы далее скажем) способствовала переходу русскоязычной ориентальной прозы от ложного романтизма к истинному (Пушкин называл истинным романтизмом то, что теперь обозначают как классический реализм). Соседствуя, два очень разных путевых очерка одинаково подтвердили возможность писать простым и ясным слогом, абсолютно естественную и для маститого литератора, и для неофита.

М.С. Лазарев назвал «Путешествие в Арзрум» и его поэтическую квинтэссенцию «Стамбул гяуры нынче славят» наиболее «характерным выражением того интереса, который поэт всю свою творческую жизнь питал к российскому и зарубежному Востоку и который выдвинул его в родоначальники “западно-восточного” направления в русской литературе. Это направление включает в себе синтез и взаимопонимание русской культуры и культур народов Азии. Если для Гете его “Западно-восточный диван” есть интеллектуальное влечение гения, то для Пушкина кавказско-восточные <...> мотивы есть выражение его внутренней духовной сущности» [Лазарев 1990, 14]. Учитывая имеющиеся в пушкиноведении разборы «Путешествия в Арзрум» [Современник... 1987, 46–53], [Эйдельман 1990, 173–216], [Greenleaf 1991, 940–945], мы обратим внимание на то, какие смыслы проступили ярче благодаря парности очерков (Арзрум – Аджитугай). Композиционно «Путешествие...» идет 4-м, «Долина...» 8-м из 12 основных материалов номера, что как бы делит том на три части. Взгляд европейца на Восток, устремленный до дальних воинских рубежей Кавказа, дополнен взглядом восточного человека на места, где он рос, и которые пока что не тронуты «набегами просвещения».

Поэт прозорливо открывает простор самородкам как лучшему пополнению «дружины ученых и писателей». «Набеги», «дружина» – слова из набросанного им в 1830 г. черновика «Опровержения на критики» [Пушкин 1937–1959, XI, 143–163]. Там есть фрагмент, начинающийся фразой «Возвращаясь из-под Арзрума...», – пушкинская реплика на несправедливую критику стихотворного послания к известному меценату князю Н.Б. Юсупову. Финальная мысль всей статьи вообще сближает тяготы трудов на ниве просвещения с испытаниями нелегких битв: «Дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» [Пушкин 1937–1959, XI, 163].

«Долина Аджитугай» и «Персидский анекдот», как мы уже сказали,



скромны в сравнении с обширностью массива материалов, собранных тремя молодыми отпрысками черкесской знати, отличившимися в персидско-русской войне 1826–1828 гг. и сверх боевых наград получившими возможность обучаться европейским наукам, продолжая воинскую службу в Петербурге. К середине 1830-х гг. на стадии рукописной подготовки находились капитальные труды Ш. Ногмова: «Начальные правила адыгейской грамматики» (1840 г.) и написанная около 1838 г. «История адыгейского народа». О рукописи Хан-Гирея «Записки о Черкесии» (1836) следует сказать отдельно.

По ее прочтении Николай I наградил Хан-Гирея полковничьим чином, дал ему должность флигель-адъютанта, а вскоре и начальника Императорского конвоя. Записки же оказались в служебном пользовании как источник сведений, не разглашаемых перед широкой публикой: в активном изучении восточных окраин империи, конечно, было заинтересовано и военное ведомство, для которого этнографические зарисовки служили своего рода донесениями разведчиков. Кроме нескольких отрывков, появившихся через несколько лет после смерти автора в газетах «Закавказский вестник» (1847, № 4) и «Кавказ» (1849, № 36, 37, 143, 144, 146–148), текст Записок обнародован не был. (Обнаруженные в 1958 г. в библиотеке Российского государственного военно-исторического архива, «Записки о Черкесии» целиком вышли под ред. В.К. Гарданова и Г.Х. Мамбетова в Нальчике в 1978 г.)

Писателем Хан-Гирей был очень интересным, но лишь под конец короткой 34-летней жизни, служа не в Петербурге, а на Кавказе, куда его перевели для укрепления авторитета и позиций русского самодержавия в крае, довелось ему увидеть свое имя напечатанным в «Русском вестнике». Вторая книжка журнала за 1841 г. содержала «Черкесские предания», пятая – очерк «Вера, нравы, обычаи, образ жизни черкесов». В ряд известных журнальной публике авторов Хан-Гирея поставили посмертно вышедшие повести «Князь Канбулат» (Русский вестник, 1844), «Наезд Кунчука» (газета «Кавказ», 1846; журнал «Русский инвалид», 1846) и очерки «Вера, нравы, обычаи, образ жизни черкесов» (Кавказ, 1846, «Бесльный Абат» (Кавказ, 1847).

Напомним о трудах и заслугах замечательных земляков Султана Казы-Гирея, вернемся к тому, как складывалась его собственная судьба до и после дебюта в «Современнике». А.Н. Муравьев начал особенно поощрять писательскую жилку в Казы-Гирее, видя, что по типу одаренности именно он более двух его товарищей годился на роль корреспондента, как тогда говорили, сочинителя в журнал. Мы полагаем, сближение молодых офицеров собственного Его Императорского Величества конвоя с вошедшим тогда в моду, нравившимся самодержцу, авторитетным писателем было вполне возможным. Достойный ученик С.Е. Раича, Муравьев по-раичевски заботился о своих подопечных. Да и в семейной истории, в духовном складе личности Казы-Гирея были предпосылки такого сближения. Сын крымского султана, рожденный от жены-шотландки, он мог

более других проявлять интерес к христианской вере.

К более позднему времени (1850-е гг.) относится примечательное воспоминание Муравьева: «Еще не будучи христианином, он написал мне весьма трогательное письмо о кончине своей матери, спрашивая можно ли за нее молиться» [Муравьев 2014, 666]. (Мать Казы-Гирея звали Анной, скончалась она в 1853 г.) Потеряв в зрелые годы первую супругу, наш герой вторым браком женился на казачке, принял православное крещение и носил имя Андрей Андреевич Султан Казы-Гирей в память о наставившем его на христианский путь Андрее Николаевиче Муравьеве [Кумыков 1978, 30–31].

Не решая однозначно, причиной или следствием сближения на творческой и духовной почве были религиозные интуиции этих, в общем-то, очень молодых в момент первого их знакомства людей, мы бы подчеркнули лирический склад их характеров. Муравьев, сын военного, сам начинавший с воинской службы и принимавший участие в русско-турецкой войне 1828–1829 гг., сознавал себя человеком, вовсе не предназначенным для ратного поприща. После заключения Адрианопольского мира в сентябре 1829 г. он «решился <...> исполнить давнее желание <...> сердца и пуститься в тяжкий и долгий путь, <...> в Иерусалим» [Муравьев 1895, 81] на поклонение Гробу Господню. Н.А. Хохлова в монографии «Андрей Николаевич Муравьев – литератор» приводит сведения о том, что на паломническое путешествие потребовалось времени около года: согласно формулярному списку, разрешение на поездку было дано 10 октября 1829 г. и на службу Муравьев возвратился 7 сентября 1830 г. [Хохлова 2001, 130].

Андрею Муравьеву (напомним, что по рождению он на год старше Казы-Гирея) было 26 лет, когда написанная по живым впечатлениям паломническая книга «Путешествие ко Святым местам в 1830 году» (1832) принесла ему пост обер-секретаря Священного Синода: «Когда министр иностранных дел Нессельроде, подносивший его книгу государю, представил Андрея Николаевича на новый (1833-й) год к чину, император Николай I милостиво отозвался, что имеет для него место, вполне по духу книги о Святых местах» [Каплин 2014, 20–21]. Доверие при дворе росло, 1836 г. ознаменовался особенными успехами. Вышла в свет вторая паломническая книга Муравьева «Путешествие по святым местам русским: Троицкая лавра, Ростов, Валаам, Новый Иерусалим» [Муравьев 1836], ему был пожалован камергерский чин вкуче со званием Почетного члена Императорской Академии наук.

С учетом этого вполне допустимо оспорить тезис о том, что Казы-Гирей оставил писательскую стезю под нажимом III Отделения. Соответствующую гипотезу поддерживал авторский коллектив осуществленного в 1987 г. переиздания томов пушкинского «Современника». (Позиция высказана М.И. Гилельсоном: «Можно полагать, что начальство сочло неуместным литературную деятельность Султана Казы Гирея, и это отбило у него всякую охоту заниматься словесностью» [Современник... 1987, 70].) Поводом к разговору о «неуместности» сочли опубликованное в «Литархи-



ве» за 1938 г. письмо Бенкендорфа. Александр Христофорович 15 апреля 1836 г. уведомил Пушкина, что лицам, состоящим на военной и гражданской службе, запрещено, по Высочайшему повелению 1834 г., печататься в журналах, не получив на то разрешение их непосредственного начальства.

Шеф жандармов написал: «Означенная статья корнета Султана Казы-Гирея не была предварительно представлена ни на мое рассмотрение, ни на рассмотрение начальника моего штаба. Уведомляя о сем Вас, милостивый государь, я покорнейше прошу на будущее время не помещать в издаваемом Вами журнале ни одного произведения чиновников высочайше вверенного мне жандармского корпуса, лейб-гвардии Кавказско-Горского полуэскадрона и собственного конвоя Государя Императора, не получив на то предварительного моего или начальника моего штаба разрешения» [Пушкин 1937–1959, XVI, 105–106]. Но недоразумение, возникшее при напечатании очерка «Долина Аджигугай», быстро разрешилось. Тетрадка с рукописными текстами была возвращена автору, и следующее его произведение – «Персидский анекдот» – печаталось с ведома и соизволения начальства.

Версия о запрете сверху дала повод причислить «запрещенного» Казы-Гирея к жертвам политической расправы. Именно такой поворот темы характерен для статьи Г.Ф. Турчанинова [Турчанинов 1970, 33–46], на которую ссылаются комментаторы репринтного переиздания журнала «Современник». Турчанинов рассказывал о портрете Казы-Гирея, написанном рукой князя Григория Григорьевича Гагарина в 1842 г. (карандашный портрет хранится в фондах Музея-квартиры А.С. Пушкина). Но при оценке служебных перемещений оттенил биографию черкесского офицера отблеском гроз, прогремевших над отправленными в «кавказскую ссылку» (в 44-м драгунском Нижегородском полку ранее Казы-Гирея служили Лермонтов и Якубович).

Зададим вопрос: умаляет ли заслуги первого черкеса-литератора тот факт, что армейское назначение – перевод в Нижегородский полк в конце 1840 г. (по другой версии в 1842 г.) – было шагом успешной карьеры Казы-Гирея, вполне им реализованной? Думаем, вовсе не умаляет. Прибыв в полк (с повышением, заметим, из штаб-ротмистров в майоры), он, конечно же, слышал от сослуживцев о благородном характере Александра Якубовича. Стихи и проза Михаила Лермонтова могли быть ему знакомы несколько раньше. Но – подчеркнем, все же после того, как были написаны и попали в журнал Пушкина две его собственные, тем самым сохранившиеся и ставшие известными потомкам, литературные вещицы.

Пушкин был рад получать такие присылки, и в следующем же номере журнала нашлось место второму литературному опыту талантливого молодого офицера. По неокончательно установленным причинам (мы думаем, перевод из Кавказско-Горского полуэскадрона в Тифлисский Отдельный Кавказский корпус весной 1836 г. лишил Казы-Гирея возможности взаимодействовать со своим «раичем» Муравьевым) наш герой все-таки не смог стать регулярным корреспондентом «Современника». И это, при-



знаем, огорчительно, т.к. очерк о Зеленчукской долине смотрится маленьким шедевром среди словесных зарисовок дикой природы закубанских степей.

Казы-Гирею, утверждает Х.Х. Хапсироков, дали понять, что писать на кавказскую тематику в стиле опубликованных им вещей нежелательно [Хапсироков 2010, 152]. А что если напротив: писать в лирическом стиле, перелагать напитанные ориентальным колоритом притчи отнюдь не запрещалось? Зачем было изгонять из русла высказываний о «восточном вопросе» проникновенные светлые настроения, поучительные истории-сказки, тем более что сочинитель сам был сын Кавказа? Что зазорного в горячем желании одолеть ступени просвещенной жизни, пройти их с честью для себя и своих соплеменников, если это желание лишено национального эгоизма?

Нельзя категорически отбрасывать мысль о том, что в начале 1836 г. Казы-Гирей был автором приветствуемым: сопровождавшая его дебют переписка отображает взаимодействие сил, заинтересованных в поддержке писателя-неофита при возможности мягко влиять на него. Такой возможностью зимой-весной 1836 г. располагали два ведомства: жандармское (в лице А.Х. Бенкендорфа) и религиозное (в лице А.Н. Муравьева). Бенкендорф, соблюдая по форме верность Высочайшему распоряжению, авторскую рукопись просмотрел, но вовсе не отказал в напечатании «Персидского анекдота». Это свидетельствует о равносилности названных линий влияния.

Выяснить вторую из них имеет смысл, т.к. ее значимость для Казы-Гирея крепла до конца его дней. И тут немаловажным нам представляется уточнить, как Александр Сергеевич Пушкин в тридцатых годах относился к Муравьеву.

Возможность добрых отношений между ними была чуть ли не перечеркнута имевшей место в 1827 г. эпиграмматической перестрелкой, бурным перипетиям которой посвящено немало ярких работ, причем каждая, в угоду задаваемой литературоведом тенденции, рисует расклад событий по-разному. Сопоставив, к примеру, статьи М.Ф. Мурьянова и В.Э. Вацуро, можно убедиться, что облик виновника происшествия со статуей в салоне Зинаиды Волконской совершенно меняется в зависимости от избранных исследователем интерпретационных ходов.

М.Ф. Мурьянов в очень содержательной по подбору искусствоведческих и лингвистических комментариев статье «Об одной пушкинской эпиграмме» называет Андрея Муравьева «20-летним офицером», «красавцем исполинского роста, но совершенно армейского склада ума», который из балагурства решил посоревноваться статью с Аполлоном: «Имея намерение развлечь присутствующих» в театральном зале салона Зинаиды Волконской, «юноша вскочил на пьедестал, чтобы картинно покрасоваться, обнявшись с богом искусств, но потерял равновесие и ухватился за руку статуи. Рука статуи, к ужасу собравшихся, обломилась <...> Муравьев нацартал на пьедестале испорченной статуи импровизацию...» [Мурьянов



1989, 227].

В трактровке В.Э. Вацура («Эпиграмма Пушкина на А.Н. Муравьева») юноша, случайно отбивший руку у гипсового Аполлона, представлен «начинающим поэтом, убежденным в своей избранности», «баловнем московских литературных салонов». В последующие годы, став автором множества религиозных и мемуарных книг, Муравьев, настаивает Вацура, не мог «подавить в себе авторского самолюбия»: его догматические и исторические труды <...> оказывались формой литературного и социального самоутверждения» [Вацура 1989, 224–225].

Версии, как видим, далеки и друг от друга и, главное, – от соотношения тем, что заставило забыть взаимные колкости и переменяло все в лучшую сторону настолько, что Андрей Николаевич Муравьев оказался одним из самых деятельных вкладчиков журнала «Современник». Заметную часть II тома занимают муравьевское предисловие к «Битве при Тивериаде» и два акта этой драматической поэмы; в IV том включены «Вечер в Царском Селе» и стихотворение «Молитва об Ольге Прекрасной», посвященное княгине Волконской. (Перечисляем отнюдь не все, что Александр Сергеевич счел достойным публикации и положительного отклика в печати). Да и состав «тетрадки» неопита Султана Казы-Гирея, посланной Пушкину Муравьевым, был принят, как мы уже знаем, сочувственно и горячо.

Что послужило причиной перемены, после которой от вражды не осталось следов? Об этом говорит знаменательная встреча, происшедшая примерно в 1831 г. Муравьев и через много лет хранил о ней память и не без восхищения рассказывал. В частности, в письме М.П. Погодину от 9 октября 1870 г., и – более детально – в книге «Знакомство с русскими поэтами»:

«Четыре года я не встречался с ним (Пушкиным. – *Е.Т.*) по причине Турецкой кампании и моего путешествия на Востоке и совершенно нечаянно свиделся в архиве Министерства иностранных дел, где собирал он документы для предпринятой им истории Петра Великого. По моей близорукости я даже сперва не узнал его; но благородный душою Пушкин устремился прямо ко мне, обнял крепко и сказал: “Простили ль вы меня? А я не могу доселе простить себе свою глупую эпиграмму, особенно когда я узнал, что вы поехали в Иерусалим. Я даже написал для вас несколько стихов: что, когда при заключении мира все сильные земли забыли о святом граде и гробе Христовом, один только безвестный юноша о них вспомнил и туда устремился. С чрезвычайным удовольствием читал я ваше путешествие”. Я был тронут до слез и просил Пушкина доставить мне эти стихи, но он никак не мог их найти в хаосе своих бумаг, и даже после его смерти их не отыскали, хотя я просил о том моего приятеля Анненкова, сделавшего полное издание всех его сочинений» [Муравьев 1871, 18].

Мысленно оглядываясь на сорок лет назад, можно понять, что общественный авторитет А.Н. Муравьева был немалым подспорьем для Пушкина при осуществлении журнального проекта. А роль Муравьева как



наставника молодых талантов вполне соответствовала намерениям двора. Складывалось равновесие встречных интенций: с одной стороны, негласным цензором издания является Николай I, уже десять лет как объявивший Пушкину: «я один буду твоим цензором»; с другой, редактор журнала, идя навстречу интересу императора к Востоку, публикует соответствующие заметки. Пушкин еще в 1832 г. писал в набросках проекта газеты «Дневник»: «Предлагаю ее правительству как орудие его действия на общее мнение» [Пушкин 1937–1959, VI, 329], а в «Обзрении обозрений» (1830) четко сформулировал: журналистика – «рассадник людей государственных».

Как призма отражения многих событий, текущая периодика способна формировать их живую взаимосвязь. И если научиться влиять гармонично, журнал может регулировать культурное самочувствие общества, как правильно работающее сердце регулирует здоровое самочувствие всех частей организма. В этом смысле к параллели Арзрум – Аджитугай применимы слова, предваряющие книгу Н.Я. Эйдельмана «Быть может, за хребтом Кавказа...»: «длительное наступление России на Кавказ – это сложный, внутренне противоречивый исторический процесс, конечные результаты которого имеют, несомненно, прогрессивное и необратимое значение не только для народов Кавказа, но и для русского и других народов...» [Лазарев 1990, 8]. При транскультурном диалоге фиксация (внутреннее для запечатлеваемой культуры дело) и ее репрезентация в пространстве языка, на котором работают ученые-исследователи (в данном случае – русский), взаимосвязаны. Для русского языка немалой пользой обернулась возможность способствовать письменному закреплению и развитию созвездия кавказских языков. Скажем шире: богатство множества культур на шестой части Земного шара, как бы ни именовали этот ареал геополитики, оказалось ареалом братства народов и языков.

При достижении гармоничного результата крепнет органичная взаимосвязь всего со всем, одинаково работает и большое, и малое. Панорама довольно крупного по листажу «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» – обширные пространства, опоясанные Военно-грузинской дорогой. А «Долина Аджитугай», соразмерно изображенному в нем объекту, показывает малую родину повествователя – с детства дорогой простор закубанской степи. Джигит за несколько лет пребывания в северной столице (с 1829-го) овладел русским языком «лучше многих наших почетных литераторов» (фраза из рецензии В.Г. Белинского на I том «Современника»). настолько хорошо, что его произведения заняли очень достойное место, существенно дополнив свежий срез «кавказской прозы» 1830-х.

Чтобы вникнуть в смысл внесенного пополнения, выстроим ряд журнально-книжных публикаций по данной тематике. За прославившимися с середины 1820-х «Южными поэмами» Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан») вышла серия прозаических произведений. Сначала повесть Марлинского «Аммалат-Бек» с пометкой «1831, Дагестан» (январско-февральские номера «Московского телеграфа» за 1832 г.),



далее куски из повестей «Мулла-Нур» и «Он был убит» (1835–1836, «Библиотека для чтения»), «Путешествие в Арзрум» Пушкина и «Долина Аджитугай» Казы-Гирея (1836, «Современник»). И только после – конечно же, в сопоставлении со всем перечисленным ориентальным материалом – Лермонтов писал свою «Белу». Включенная в I том «Современника» пара путевых очерков воздействовала на творческое сознание Лермонтова раньше, чем лермонтовская проза – на личность Казы-Гирея. Нельзя не учитывать, что вдумчивое чтение томов «Современника» помогло творческому развитию, в результате которого первоначальный замысел повести о Печорине перерос рамки романтической эстетики.

Казы-Гирей, один из сыновей воинственного племени, осваивал достижения европейских наук, чтобы раздвинуть границы воспитания, полученного в родных краях. В искреннем его рассказе обо всем, что он пережил по возвращении на родные берега, симпатична открытость и отзывчивость души. Он записал пережитое почти как в дневнике, обозначив свое местонахождение и точную дату события: «За Кубанью 3 июня 1834».

«Все и все говорило мне о дикой и воинственной жизни здешних обитателей – и как странно попасть вдруг в подобные места прямо из столицы; видеть вместо правильных улиц необъятные степи и вместо щегольских экипажей какого-нибудь удалого горца со своим верным конем. Да! И моему неевропейскому уму представилась эта странная, мятежная жизнь, и мне пришли в голову теории образования народов, о которых так много толкуют и толковали. Странно! давно ли я сам вихрем носился на коне в этом разгульном краю, а теперь готов представить тысячу планов для его образования <...> думал ли я десять лет тому назад видеть на этом месте русское укрепление и иметь ночлег у людей, которым грозил враждою, бывши еще дитятею. Все воинские приемы, к которым я приноравливался во время скачек на этом поле, всегда были примером нападения на русских, а теперь я сам стою на нем русским офицером <...> Очарованный прелестными картинами моей дикой родины, с которою я давно не видался, я невольно и в совершенной забывчивости смотрел на нее <...> я едва верил глазам, что я на Кавказе; мне казалось, будто сижу в креслах петербургского театра, увлекаясь прелестными декорациями волшебной оперы; но кто видел великолепие природы, тот не захочет смотреть на рабское подражание искусства» [Султанъ Казы-Гирей 1836 а, 160–161].

Напомним, каким послесловием снабдил эту публикацию Пушкин:

«Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке; любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), видевший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственным, как русский офицер помнит чувства ненависти к России, волновавшие его отроческое сердце; как, наконец, магометанин с глубокой думою смотрит на крест, эту хоругвь Европы и просвещения.

Издатель» [Султанъ Казы-Гирей 1836 а, 169].



Цена силу естества в человеке, не испорченном искусственностью («кто видел великолепие природы, тот не захочет смотреть на рабское подражание»), издатель «Современника» противопоставил исповедь джигита перехлесту романтических эмоций и резкости, с какой писал о диком крае Бестужев-Марлинский. Поэтическое чутье подсказало, что эта исповедь – лучшее опровержение сказанному о привычках и характере горцев в повести Марлинского «Аммалат-бек»:

«Аулы сии мирны только по имени, но в самом деле они притоны разбойников, которые пользуются и выгодами русского правления, как подданные России, и барышами грабежей, производимых горцами в наших пределах <...> Конечно, между ними есть несколько человек, истинно преданных русским, но большая часть даже и своим изменяет из награды <...> нравственность этих мирных самая испорченная; они потеряли все доблести независимого народа и уже переняли все пороки полуобразованности. Клятва для них – игрушка, обман – похвальба, самое гостеприимство – промысел. Едва ли не каждый из них готов наняться к русскому в кунаки, а ночью в проводники к хищнику, чтобы ограбить нового друга» [Бестужев-Марлинский 1985, 46–47].

Автор этих признаний любил броский стиль. Ныне тронуть сердце, говорил он, – значит его разорвать. Пушкин, напротив, предпочитал сдержанность и лаконизм. Простые, чистым слогом изложенные мысли молодого черкеса о посещении родных краев оказались лучшим аргументом против романтических чрезмерностей, которые мешали верно отобразить внутренний мир горца. Приветствуя новые всходы просвещения народов, Пушкин уделил достойное место очерку «Долина Аджитугай», в паре с «Путешествием в Арзрум во время похода 1829 года» ими было обозначено перекрестье важнейших тем: открытие бескрайних пространств земли, населенных разными народами; святыни религиозных верований; проблемы войны и мира; богатство культурного диалога и скрепленных им судеб просвещенности; родство и братство людей. Реалии России и Кавказа заговорили сами за себя как переключки живых мыслей, естественных человеческих чувств. И пестрой мишурой предстала на этом фоне безвкусная тяга к псевдоромантическим приемам, попытки «поражать перунами», «пугать чудовищами».

Степень этногеографической значимости написанного Султаном Казы-Гиреем путевого очерка высока. В момент опубликования он вошел в число достаточно редких тогда заметок очевидцев, людей, посетивших дальние окраины страны: «Долина Аджитугай» читалась с таким же захватывающим интересом, как и «Байкал» Н.Я. Бичурина, «Путь до города Кубы», «Письма из Дагестана» А.А. Бестужева-Марлинского. Сегодня объем географических и историко-культурных познаний читательской аудитории значительно вырос, но – в этом тоже особая притягательность материалов пушкинского «Современника» – нам есть чему поучиться у ногайского джигита, который не растратил цельность души, став истинно



просвещенным человеком, и у людей, которые способствовали достойному вхождению его народа в многоголосую семью братских культур.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев-Марлинский А.А. Аммалат-бек: кавказская быль // Трудные годы: декабристы на Кавказе. Краснодар, 1985. С.
2. Бушуев С.К. Из истории русско-кабардинских отношений. Нальчик, 1956.
3. Вацуро В.Э. Эпиграмма Пушкина на А.Н. Муравьева // Пушкин: исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 222–241.
4. Дарвин М.Н., Олейникова Т.А. «Современник» А.С. Пушкина как форма цикла (к постановке проблемы) // Пушкинский альманах (1799–2001). № 2. Омск, 2001. С. 52–60.
5. Каплин А. Предисловие // Муравьев А.Н. Путешествие по святым местам русским. М., 2014. С. 5–46.
6. Кумыков Т.Х. Казы-Гирей: жизнь и деятельность. Нальчик, 1978.
7. Лазарев М.С. «Да, азиаты мы...» (вместо предисловия) // Эйдельман Н.Я. «Быть может, за хребтом Кавказа...» Русская литература и общественная мысль первой половины XIX в.: кавказский контекст. М., 1990. С. 3–18.
8. Муравьев А.Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871.
9. Муравьев А.Н. Мои воспоминания // Русское обозрение. 1895. Т. 33. № 5. С. 56–85.
10. Муравьев А.Н. Мои воспоминания. М., 1913.
11. Муравьев А.Н. Путешествие по святым местам русским. М., 2014.
12. Муравьев А.Н. Путешествие по святым местам русским: Троицкая лавра, Ростов, Валаам, Новый Иерусалим. СПб., 1836.
13. Мурьянов М.Ф. Об одной пушкинской эпиграмме // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 3. С. 215–230.
14. Ногмов Ш.Б. История адыгейского народа, составленная по преданиям кабардинцев. Тифлис, 1861.
15. Прозоров Ю. «Современник» и современность: к столетию выхода в свет первого номера «Современника» // Нева. 1986. № 4. С. 151–158.
16. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М., 1937–1959.
17. Современник: литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987.
18. Султан Казы-Гирей – А.Н. Муравьеву // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Т. I. М.; Л., 1938. С. 20–22.
19. (a) Султань Казы-Гирѣй. Долина Аджитугай // Современник: литературный журнал. 1836. Т. 1. С. 155–169.
20. (b) Султань Казы-Гирѣй. Персидскій Анекдотъ // Современник: литературный журнал. 1836. Т. 1. С. 133–139.
21. Третьякова Е.Ю. Корнет-литератор: некоторые дополнения к вопросу о публикации произведений Султана Казы-Гирея в журнале «Современник» // RELGA. 22.05.2012. № 8 (246). URL: <http://www.relga.ru> (дата обращения: 12.01.2018).
21. Турчанинов Г.Ф. Султан Казы-Гирей – корреспондент пушкинского «Со-



- временника» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1970. С. 33–46.
23. Фрик Т.Б. «Современник» А.С. Пушкина как единый текст. Томск, 2009.
  24. Хапсироков Х.Х. Пушкин и Черкесия. М., 2010.
  25. Хохлова Н.А. Андрей Николаевич Муравьев – литератор. М., 2001.
  26. Хут Ш.Х. Творчество адыгских писателей-просветителей XIX – начала XX в. // Сборник статей по адыгейской литературе и фольклору. Майкоп, 1975.
  27. Эйдельман Н.Я. «Быть может, за хребтом Кавказа...» Русская литература и общественная мысль первой половины XIX в.: кавказский контекст. М., 1990.
  28. Эткинд Е. Незамеченная книга Пушкина: Перелистывая «Современник» – сто пятьдесят лет спустя // *Revue des études slaves*. 1987. Vol. 59. Fasc. 1–2. P. 197–212.
  29. Greenleaf M. Pushkin's "Journey to Arzrum": The Poet at the Border // *Slavic Review*. 1991. № 50 (4). P. 940–945.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Greenleaf M. Pushkin's "Journey to Arzrum": The Poet at the Border. *Slavic Review*, 1991, no. 50 (4), pp. 940–945. (In English).
2. Etkind E. Nezamechennaya kniga Pushkina: Perelistyvaya "Sovremennik" – sto pyat' desyat let spustya [Pushkin's Unnoticed Book: Turning the Leaves of "Sovremennik" – 150 Years Later]. *Revue des etudes slaves*, 1987, vol. 59, issues 1–2, pp. 197–212. (In Russian).
3. Mur'yanov M.F. Ob odnoy pushkinskoy ehpigramme [On an Epigram by Pushkin]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1989, vol. 48, no. 3, pp. 215–230. (In Russian).
4. Prozorov Yu. "Sovremennik" i sovremennost': K stopyatidesyatiletiiyu vykhoda v svet pervogo nomera "Sovremennika" ["Sovremennik" and the Contemporary: On the 150<sup>th</sup> Anniversary of the Publication of the First Issue of "Sovremennik"]. *Neva*, 1986, no. 4, pp. 151–158. (In Russian).
5. Tretyakova E.Yu. Kornet-literator: nekotorye dopolneniya k voprosu o publikatsii proizvedeniy Sultana Kazy-Gireya v zhurnale "Sovremennik" [Cornet-writer: Some Additions to the Issue of the Publication of Sultan Kazy-Girey's Works in the Journal "Sovremennik"]. *RELGA*, 05.22.2012, no. 6 (246). Available at: <http://www.relga.ru> (accessed: 12.01.2018). (In Russian).

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

6. Darvin M.N., Oleynikova T.A. "Sovremennik" A.S. Pushkina kak forma tsykla (k postanovke voprosa) [A.S. Pushkin's "Sovremennik" as a Form of Cycle (To the Formulation of the Problem)]. *Pushkinskiy al'manakh* [Pushkin's Almanac (1799–2001)]. No 2. Omsk, 2001, pp. 52–60. (In Russian).
7. Khut Sh.Kh.. Tvorchestvo adygsikh pisateley-prosvetiteley 19 – nachala 20 v. [The Works of the Adygeyan Enlightenment Writers of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries]. *Sbornik statey po adygeyskoy literature i fol'kloru* [The Collection of Articles on Ady-



ghe Literature and Folklore]. Maikop, 1975. (In Russian).

8. Turchaninov G.F. Sultan Kazy-Girey – korrespondent pushkinskogo “Sovremennika” [Sultan Kazy-Girey – correspondent of Pushkin’s “Sovremennik”]. *Vremennik Pushkinskoy komissii* [Provisional for the Pushkin Commission]. Leningrad, 1970, pp. 33–46. (In Russian).

9. Vatsuro V.E. Ehpigramma Pushkina na A.N. Murav’yeva [Pushkin’s Epigram on A.N. Muraviev]. *Pushkin: issledovaniya i materialy* [Pushkin: Research and Materials]. Vol. 13. Leningrad, 1989, pp. 221–241. (In Russian).

#### (Monographs)

10. Bushuev S.K. *Iz istorii russko-kabardinskikh otnosheniy* [From the History of Russian-Kabardian Relations]. Nalchik, 1956. (In Russian).

11. Eydel’man N.Ya. “Byt’ mozhet, za hrebtom Kavkaza...” *Russkaya literatura i obshchestvennaya mysl’ pervoy poloviny 19 v.: kavkazskiy kontekst* [“Perhaps behind the crest of the Caucasus ...” Russian Literature and Social Thought of the First Half of the 19 Century: The Caucasian Context]. Moscow, 1990. (In Russian).

12. Frik T.B. “Sovremennik” A.S. Pushkina kak edinyy tekst [A.S. Pushkin’s “Sovremennik” as a Single Text]. Tomsk, 2009. (In Russian).

13. Khapsirokov Kh.Kh. *Pushkin i Cherkesiya* [Pushkin and Cherkessia]. Moscow, 2010. (In Russian).

14. Khokhlova N.A. *Andrey Nicolaevich Muraviev – literator* [Andrei Nicolaevich Muraviev as a Writer]. Moscow, 2001. (In Russian).

15. Kumykov T.H. *Kazy-Girey: zhizn’ i deyatel’nost’* [Kazy-Girey: Life and Activity]. Nalchik, 1978. (In Russian).

**Третьякова Елена Юрьевна**, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник.

E-mail: drevo\_rechi@mail.ru

**Tretyakova Elena Yu.**, Southern Branch of the Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Doctor of Philology, Leading Researcher.

E-mail: drevo\_rechi@mail.ru



В.Ш. Кривонос (Самара)

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

ТЕКСТ СУДЬБЫ

В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ЛЕРМОНТОВА

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00043

**Аннотация.** В статье анализируются семантика и функции текста судьбы в «Герое нашего времени» Лермонтова, который является объектом рефлексии и переживаний главного героя романа. Мифологическое представление о судьбе трансформируется в романе в элемент картины мира повествователя или героев. Это представление сочетается с сюжетно-нарративным развертыванием текста судьбы как системы знаков, которые содержат зашифрованную информацию о разнообразных проявлениях и действиях судьбы. Автор раскрывает важные особенности текста судьбы и показывает, как персонажи романа интерпретируют происходящие события с точки зрения манифестаций судьбы. Специальное внимание уделяется спору героев о предопределении. Рассматриваются сюжетные ситуации, значимые для решения вопроса о предопределении в романе. Выявляются особенности отношений главного героя с судьбой и специфика формирования текста судьбы. В статье показано, что Печорин признает реальность судьбы и ее вмешательства в жизнь человека. Он подчеркивает свою зависимость от поведения судьбы и ее неизвестного ему замысла. Роль текста судьбы резко возрастает в последней части, активизируя значимую для структурной организации романа цель. Спор о предопределении порождает ситуацию опасной игры с судьбой. Развязка сюжета в финале романа возвращает действие к разговору о предопределении и о тексте судьбы, акцентируя значение метафизического опыта героя. В результате проведенного анализа автор приходит к выводу о связи незавершенности личности главного героя и незавершенности текста судьбы.

**Ключевые слова:** Лермонтов; судьба; предопределение; текст; знаки; сюжет.

V.Sh. Krivonos (Samara)

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

The Text of Destiny in “The Hero of Our Time” by Lermontov

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00043

**Abstract.** The article analyzes the semantics and functions of the text of destiny in Lermontov’s “The Hero of Our Time” which is the object of reflection and experience of the novel’s protagonist. The mythological representation of destiny is transformed into the element of the narrator’s protagonists’ worldview. This idea is conflated with the plot and narrative deployment of the text of destiny as a system of signs containing encrypted information about various manifestations and actions of destiny. The article shows that Pechorin accepts the reality of destiny and its interference into human life. He emphasizes his dependence on the behavior of destiny and its unknown pattern. The role of the text of destiny sharply increases in the last part, activating the goal significant for the structural organization of the novel. The dispute about the predestination creates a situation of a dangerous game with destiny. The denouement of the final novella



returns the action to the conversation about the predestination and the text of destiny, emphasizing the significance of the metaphysical experience of the protagonist. The author reveals the important features of the text of destiny, and shows how the characters of the novel interpret the events via the manifestations of destiny. Special attention is paid to the protagonist's argument about predetermination. The article considers the plot situations significant for solving the issue of predestination. The peculiarities of the relationship between the protagonist and destiny and the specifics of the text of destiny formation are revealed. Finally, in his analysis, the author resolves the connection between the incompleteness of the protagonist's personality and the incompleteness of the text of destiny.

**Key words:** Lermontov; destiny; predestination; text; signs; plot.

Проблема судьбы в «Герое нашего времени» не раз становилась предметом изучения, породив не только «разнообразие», но и «полярность интерпретаций», свидетельствующих, что она «сложна, запутанна и далека от окончательного разрешения» [Криницын 2015, 544]. В предлагаемой статье для анализа выбран такой аспект обозначенной проблемы, ранее специально не рассматривавшийся, как текст судьбы в лермонтовском романе, где он служит объектом рефлексии и переживаний прежде всего главного героя, но также и других персонажей, истолковывающих происходящие события под углом зрения манифестаций судьбы.

Понятие 'текст судьбы' имеет архаические корни, отражая мифологическое представление о судьбе, которая «пишет, чертит свои знаки» [Сахно 1994, 239] и предстает в образе «книги, которую нужно прочесть и истолковать» [Сахно 1994, 244]. Что касается литературных произведений, то здесь подобное представление, трансформируясь в элемент картины мира повествователя или героев, сочетается с сюжетно-нарративным развертыванием текста судьбы как системы знаков, несущих нуждающуюся в расшифровке информацию о разнообразных проявлениях и действиях судьбы (см.: [Топоров 1993, 127–129]). В задачу так понятого текста судьбы входит установление и интерпретация вероятных и возможных связей между изображаемыми событиями и наделение случайностей, кажущихся или предполагаемых, определенным смыслом (см.: [Арутюнова 1994, 314–315]).

В «Герое нашего времени», чему способствует нелинейное повествование, отсутствует последовательное формирование текста судьбы; тем не менее, его роль, неравномерно распределяясь между разными частями, резко возрастает именно в последней части, активизируя значимую для структурной организации романа цель (ср. наблюдение, что конец текста «...активизирует признак цели» [Лотман 1970, 262]). Закрывающий «Героя нашего времени» «Фаталист», целиком посвященный спору о вере в предопределение, которая подразумевает неотвратимость предначертанной человеку свыше судьбы, открывается разговором, прямо затрагивающим вопрос о существовании текста судьбы и провоцирующим его нарративно-сюжетное развертывание: «Рассуждали о том, что мусульманское



поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra» [Лермонтов 1957, 338].

Обсуждаемое поверье воспринимается как *занимательная* история, имеющая отношение к каждому, почему и вызывает личный интерес у слушателей, подтверждающих или опровергающих его рассказами о *необыкновенных случаях*, в свою очередь подчеркивающих *необыкновенное* содержание самого поверья. *Необыкновенность* его видится в том, что текста, написанного на небесах, никто никогда не видел, так что нет доказательств, будто в нем, вопреки данным людям «воле» и «рассудку», уже «означен час нашей смерти» [Лермонтов 1957, 339]. Однако один из офицеров, поручик Вулич, не принимавший участия в споре, предлагает всем, кто нуждается в доказательствах, «...испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута...»; хотя присутствующие и называют его «чудаком», настолько странным и нелепым кажется им предложение, но Печорин, правда, «шутя», будто в пандан к *чужачеству* Вулича, предлагает в ответ пари, утверждая «...что нет предопределения» [Лермонтов 1957, 340].

Выразительная наружность и свойства характера, резко отличавшие его от *товарищей* по службе, придавали Вуличу «вид существа особенного», по каким-то лишь ему известным причинам скрытного и замкнутого, не таившего только «страсть к игре» [Лермонтов 1957, 339]. Он и положение занимает особое среди других офицеров, недаром ожидающих «от него какой-нибудь оригинальной выходки» [Лермонтов 1957, 340], что объясняется его репутацией человека, способного, как и подобает страстному игроку, на непредсказуемые поступки и готового к неожиданным для всех решениям. К такого рода решениям принадлежит и предложение проверить на собственном опыте, действительно ли судьба написана на небесах.

Мусульманское поверье несет в себе в качестве презумпции готовый вывод: предопределение существует. Поведение Вулича, говорившего, что выдает его эмоциональное напряжение и тревожное состояние, «тоном ниже обыкновенного» и отвечавшего Печорину «глухим голосом» [Лермонтов 1957, 340], призвано подтвердить разделяемую им презумпцию даже ценой крайне рискованного эксперимента. Печорин же ставит под вопрос истинность и самого вывода, и выражающего его поверья; предложение *пари*, хоть и высказанное им *шутя*, но имеющее целью разрушить презумпцию, провоцирует Вулича и порождает сюжетную ситуацию, целиком этим провоцированием определяющуюся (см. о смысле провоцирования Печориным Вулича, «потенциального самоубийцы», в «проекции мифа», значимой для сюжета «Фаталиста»: [Тюпа 2006, 78]).

Отстаиваемую Вуличем веру в предопределение вряд ли можно назвать безотчетной или слепой (ср.: [Левин 2014, 760]), поскольку она, по его убеждению, может быть подкреплена неоспоримым доказательством;





потому он и принимает вызов Печорина, затеяв смертельно опасную игру с наугад выбранным оружием. Под предопределением Вулич имеет в виду отнюдь не проявление неподвластных человеку сверхъестественных сил, управляющих течением жизни; им движет уверенность, непосредственно выраженная в мусульманском поверье, что есть заранее написанный текст судьбы, изменить который человек не в силах.

Вулич, утверждающий своим поведением наличие мистической связи между человеком и предназначенной ему судьбой, неслучайно, как специально было отмечено, «представлен человеком, связанным с Востоком», родом «из земли, находившейся под властью турок» [Лотман 1988, 225]. К тому же он обладает еще и восточным типом внешности. Правда, осталось неизвестным, принадлежит ли Вулич к той части сербского населения, которая приняла ислам во время Османской империи (ср.: [Мартынова 2014, 16]). Что же до мусульманского поверья, то оно, как выясняется, имеет поклонников и среди христиан, которые вообще-то должны бы во всем уразумевать Промысл Божий. Между тем вера в предопределение позволяет и в них видеть людей, связанных с Востоком, если понимать под Востоком не географическую территорию с доминированием определенного вероисповедания, но историческую родину тайного знания и мистических учений (см.: [Управителев 1991, 84]; ср.: [Шахматова 2000, 48–49]).

В «Бэле» Печорин, добиваясь любви черкешенки и предполагая, будто вера запрещает полюбить его, убеждает ее, что «аллах для всех племен один и тот же» [Лермонтов 1957, 220]. В «Фаталисте» разговор идет не о религиозной вере и не об исламе как вероучении, а о мусульманском поверье, что не всегда учитывают исследователи, отождествляющие предопределение в исламе с фатализмом (см.: [Дурьлин 2006, 230]). Однако предопределение, как оно понимается в исламе, не тождественно фатализму, т.к. не лишает человека свободы воли и не снимает с него ответственности «за свои деяния» [Пиотровский 1994, 92]. И потому оно не позволяет обосновывать свои действия и оправдывать свои поступки отсутствием выбора (см.: [Али-Заде 2007, 314]). Мусульманское поверье, уходящее корнями, как и всякое поверье, в архаическое сознание, есть «...мнение или понятие, без разумного отчета в основательности его» [Даль 1996, 10–11]; основанное на мистических или суеверных представлениях, не чуждых ни мусульманам, ни христианам, если они готовы поверить в неотвратимость предопределенной им судьбы, оно для них *одно и то же*.

Утверждение Печорина, что *нет предопределения*, перекликается с его рассуждением накануне дуэли в «Княжне Мери», когда на опасный эксперимент решается он сам. Назначенные по требованию Грушницкого «роковые шесть шагов» могут оказаться *роковыми* как для одного, так и для другого дуэлянта: «... что если его счастье перетянет? Если моя звезда наконец мне изменит?.. И немудрено: она так долго служила верно моим прихотям; на небесах не более постоянства, чем на земле» [Лермонтов 1957, 321]. *Счастье* и *звезда* выступают здесь синонимами *судьбы*, написанной, согласно обсуждаемому в «Фаталисте» поверью, на небесах, где,



по убеждению Печорина, вовсе нет постоянства, так что она отнюдь не предопределена и может изменить герою, приняв сторону его соперника.

Вступая в спор с Вуличем, Печорин, несомненно, остается верен своему убеждению, что небеса не отличаются постоянством, почему и предлагает пари, не ожидая, что *выходка*, задуманная *чужаком*, может в результате привести к *роковой* развязке. Между тем и в «Фаталисте» обнаруживает себя все тот же знаменательный «порядок вещей», что и в «Бэле», где повествователь просит штабс-капитана досказать ему «историю про Бэлу», т.к. уверен: «... что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться» [Лермонтов 1957, 228]. *Необыкновенным образом* начинается и история про Вулича, неожиданно вступившего в разговор со своим предложением, на которое Печорин откликнулся *шутя*. Правда, сам он, как описывает Максим Максимыч разыгранную героем сцену с Бэлой, «... в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» [Лермонтов 1957, 222]. Вот он и поручика будто в шутку провоцирует *испробовать на себе* то, что тот предлагает всерьез другим.

Подмеченная штабс-капитаном черта характера позволяет Печорину предсказать и вероятную реакцию Вулича, который, как представляется присутствующим, переводит все происходящее в *шутку*, правда, кажущуюся им *глупой*: «... что за охота шутить!..» [Лермонтов 1957, 341]. Но развитие сюжета в «Фаталисте» не следует законам комического жанра, как отклоняется от них и ход событий в «Княжне Мери», где доктор Вернер сообщает герою об уверенности княжны, что Грушницкий был разжалован из офицеров в солдаты: «— Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» [Лермонтов 1957, 271]. Судьба в представлении героя, способного управлять, как ему кажется, комедийной интригой, оказывается его метонимическим заместителем и сюжетной маской (ср.: [Кривонос 2016, 68]). Между тем сюжет *комедии*, задуманной Печориным, не совпадает с сюжетом испытания судьбы, как он развивается в «Княжне Мери», и с его ролью в этом сюжете. Так обстоит дело и с историей про фаталиста, завязавшейся посредством *шутки*: сюжетная развязка вновь возвращает действие к разговору о предопределении и о тексте судьбы, только теперь на первый план выходит серьезное осмысление Печориным обретенного им метафизического опыта (см. замечания о Лермонтове-метафизике и в этой связи о категории 'Судьбы', «в семантическом поле» которой «метафизический опыт поддается адекватному осмыслению» [Исупов 2014, 56]).

В обмене репликами с Вуличем, предшествующем его поступку, призванному решить спор, выстрелу себе в лоб из пистолета, и после того, как пистолет дал осечку, уже проявляется свойственная Печорину метафизическая интуиция, основанная на вере в предчувствие: «Мои предчувствия меня никогда не обманывали» [Лермонтов 1957, 273]. Если «предубеждения», к которым он «часто склонен» [Лермонтов 1957, 251], чреваты заблуждениями, как в случае с «ундиной» в «Тамани», принятой за «Гётеву



Миньону» [Лермонтов 1957, 256] и чуть было его не утопившей, то на веру в предчувствие он готов положиться и тогда, когда дело идет о жизни и смерти, что позволяет ему не только «эстетически конструировать судьбы других» [Исупов 2014, 59], но верно их угадывать и предсказывать.

Так, прочитав, как ему казалось, «печать смерти на бледном лице» Вулича, Печорин категоричен в своем приговоре: «Вы нынче умрете»; в ответ он слышит: «Может быть да – может быть и нет...». Вулич, собравшийся стреляться, имеет в виду возможный результат смертельно опасного эксперимента, Печорин же заглядывает вперед «на несколько часов», доверяя своим «привычным глазам», заметившим «какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы» [Лермонтов 1957, 341]. Отвечая на вопрос Вулича после счастливого для того исхода испытания, начал ли он «верить предопределению», Печорин вновь напоминает о своем предчувствии, так что поручик «вдруг вспыхнул и смутился», заявив, что *пари* «кончилось» и потому подобные «замечания» теперь «неуместны»: «Верю... только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» [Лермонтов 1957, 342]. Если вера в предопределение требует доказательств, то Вулич, только что предъявивший, как ему кажется, убедительное доказательство, что *роковая минута* ему еще не назначена, считает себя вправе отвергнуть неблагоприятное для него предсказание. Между тем Печорин, удивленный *странной* реакцией Вулича, но сам *теперь* не понимающий, почему его предсказание не сбылось, как будто и в самом деле начинает верить в предопределение, что *судьба человека написана на небесах*, хотя сомнения его по-прежнему не оставляют.

Дело в том, что Печорин признает реальность судьбы, ее очевидного для него вмешательства в жизнь человека. У него уже был повод посоветовать на ее своеволие в финале «Тамани»: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» [Лермонтов 1957, 260]. Его риторический вопрос (судьба ведь не может ему ответить – и ответ им не предполагается) не следует понимать буквально: «Судьба совершенно ни при чем в том, что произошло с Печориным в “Тамани”» [Серман 2003, 248]. Но Печорин недаром подчеркивает свою зависимость от поведения судьбы, от ее неизвестного ему замысла; именно ее влиянием объясняет он превратности на своем жизненном пути: судьба, как он убеждается или убеждает себя, склонна вести себя так, как ведет себя неуправляемая стихия, на что прямо указывает используемый им фразеологический оборот (*судьба кинула*) (ср. представление о неуправляемости судьбы в фольклоре, сближающее ее образ «...с образом стихии, не зависящей от воли человека: судьба как стихийная сила *заносят/забрасывает* человека...») [Ковшова 1994, 138]).

Обдумывая характер своих отношений с судьбой, Печорин допускает «...возможность и рационалистического объяснения событий, и вмешательства иррациональных сил» [Раскольников 1995, 356]. В «Княжне Мери», предаваясь размышлениям о роли судьбы в его жизненной исто-



рии, он видит в ней исключительно иррациональную силу, о целях которой можно строить предположения, но чье поведение все равно остается загадочным: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, – или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?.. Почему знать!..» [Лермонтов 1957, 301]. Причина власти над ним судьбы ему неизвестна, но дело для него обстоит именно так; если он и становится причастным к *развязке чужих драм*, то *невольно*, не ведая, почему столько раз приходилось ему играть «роль топора в руках судьбы» [Лермонтов 1957, 321].

Имея негативный опыт общения с судьбой и сознавая себя человеком, зависимым от ее самовласти, который не может полагаться исключительно на свою *волю* и свой *рассудок*, Печорин старается не пренебрегать посылаемыми судьбою знаками, но внимательно читать их и расшифровывать. Притом что воображать себя он может, меняя ролевые маски, в свою очередь меняющие его позицию по отношению к судьбе, и героем трагедии рока, избавленным от чувства трагической вины, почему и не знает, «глупец» он «или злодей» [Лермонтов 1957, 232], и сознательным носителем зла, опытным манипулятором, умело играющим чужими чувствами и недоумевающим, за что его, со всеми его «дурными страстями», любит Вера: «Неужели зло так привлекательно?..» [Лермонтов 1957, 292].

Вот и Вулич как будто не может без него *ни умереть, ни прийти в отчаяние*: «...или застрелитесь, или повесьте пистолет на прежнее место...» [Лермонтов 1957, 341]. Вулич стреляет в себя, не застреливается, но Печорин остается неумолимым, повторяя, что тот *непременно* должен *нынче умереть*; Печорину почему-то так *казалось*, Вулич же, смутившись, резко обрывает разговор и уходит, что «...показалось странным, – и не даром!» [Лермонтов 1957, 342]. Своим *странным* поведением, выдающим его *отчаяние*, он словно подтверждает правильность предсказания Печорина, вновь разыгрывающего роль если не *палача*, то *предателя*, отдающего Вулича в руки будто предначертанной тому судьбы.

Как судьба играет с человеком, так и человек может вступить в игру с судьбой (ср.: [Арутюнова 1994, 313]), даже если он сознает, что игра эта носит смертельный характер. Именно такую сюжетную ситуацию порождает спор о предопределении, только здесь в игру с судьбой вступает не один только Вулич, но и Печорин, которому уже приходилось задумываться, как соотносится в его жизни возможная предначертанность и вероятная неисповедимость судьбы. В «Княжне Мери» в ночь накануне дуэли, занятый мучительным самоанализом, он проявляет видимое безразличие к ожидающей его судьбе: «Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно» [Лермонтов 1957, 321]. Печорин нередко жалуется на одолевающую его скуку, но владеет им не



скука будничного существования, а скука метафизическая (ср.: [Кривонос 2014, 43]). Ему действительно *скучно* не только в каком-то локальном пространстве, где он сейчас находится, но в своем времени, однако умирать он все же не собирается и недаром вспоминает о *мире*, с которым себя по-прежнему соотносит; свои истинные чувства он скрывает под психологической маской, которую не снимает и тогда, когда говорит о готовности умереть.

И наедине с собой Печорин остается «странным человеком», каким кажется доктору Вернеру в истории с дуэлью, почему и спешит того успокоить: «Я все так устрою, что на их стороне не будет никакой выгоды» [Лермонтов 1957, 326]. Роль *странного человека* продолжает он играть в глазах доктора и непосредственно перед дуэлью, не желая раньше времени раскрыть *заговор*: «Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит...». Хотя быть убитым в планы его не входит; в действие, как рассчитывает Печорин, должна вступить «судьба», как если бы она его «помилowała» [Лермонтов 1957, 328].

Между тем мысль о смерти не оставляет его, стоит только скуке вновь овладеть им и дать почувствовать, что жизнь «становится пустее день ото дня»; путешествие «в Америку, в Аравию, в Индию», кажущееся единственным средством избавления от скуки, преследует, как выясняется, совсем другую цель: «...авось где-нибудь умру на дороге!» [Лермонтов 1957, 232]. Но трагическая развязка, будто столь желанная для него, отнюдь не означает неперемногого желания умереть. Ведь *русский авось* выражает обычно надежду на «случайную удачу» [Березович 2007, 333] в неопределенном будущем, а вовсе не стремление накликасть беду (см. многочисленные примеры: [Даль 1994, 8]). Разве что смерть на дороге явится логичным завершением жизни, когда она окончательно опустеет, хотя до этого, как представляется герою, все же еще очень далеко: впереди его ожидают, в чем он «уверен», еще немало «бурь и дурных дорог» [Лермонтов 1957, 232]. Для себя Печорин сохраняет возможность разных вариантов судьбы, каждый из которых в определенных обстоятельствах может осуществиться.

Об одном из вероятных вариантов его судьбы рассуждает после встречи с Печориным, так сильно его расстроившей, Максим Максимыч; удивляясь, «какой бес несет его теперь в Персию», штабс-капитан предвидит, «...что он дурно кончит... да и нельзя иначе!.. Уж я всегда говорил, что нету проку в том, кто старых друзей забывает!..» [Лермонтов 1957, 246]. И печальный его прогноз как будто сбывается; повествователь, расставшись с Максимом Максимычем, сообщает спустя какое-то время: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» [Лермонтов 1957, 248]. Судьбу Печорина предсказание штабс-капитана ограничивает (в духе укорененного в народном сознании представления о судьбе) «...обстоятельствами и сроком смерти, как важнейшего события жизни» [Толстая 2008, 351]. Печорин ведь действительно забыл *старого друга*, однако по этой ли причине он *дурно кончил*; внезапно случившаяся смерть, причина которой

не названа и не объяснена, не доказывает еще роковую неизбежность преждевременного ухода героя из жизни и не приводит к каким-либо определенным выводам относительно предначертанной ему или неисповедимой в его случае судьбы.

В истории с Вуличем Печорин ведет себя, на первый взгляд, схожим с Максимом Максимычем образом, ограничивая жизнь поручика угадываемым сроком его неминуемой смерти: он тоже, согласно предвидению, *дурно кончит* – и потому, что *нельзя иначе*. Но тут дело идет уже о «метафизике», которую Печорин только позже «отбросил в сторону», о прочитанных им знаках судьбы, о предопределении, которому после выстрела Вулича он «...твердо верил: доказательство было разительное...»; однако спустя время, «имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо», он не знал «наверное», верит ли «теперь предопределению или нет» [Лермонтов 1957, 343–344]. Самоирония, ставшая под вопрос убедившее его было доказательство, показывает, что Печорин *теперь*, когда глубоко впечатлившее его происшествие осталось позади, склоняется скорее к отрицательному ответу: «Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, но видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплусь» [Лермонтов 1957, 344].

Смерть Вулича, зарубленного наскочившим на него ночью пьяным казакком, которого он «вдруг», когда «шел один по темной улице», остановил вопросом «кого ты, братец, ищешь?», выглядит случайной, как и упомянутая повествователем смерть самого Печорина, но на этом, на внешне случайном характере смерти, сходство заканчивается. Перед смертью Вулич успел сказать «...только два слова: “он прав!”»; их «темное значение» было понятно одному Печорину, предсказавшему «невольно бедному его судьбу»: «инстинкт» его «не обманул», он «точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» [Лермонтов 1957, 345].

Но что означает «он прав!» на языке Вулича, ответившего на предложение Печорина, сделанное *шутя*, разительным доказательством, но поведшим себя с казакком, вооруженным шашкой, как *чужаком*, которому пришла вдруг *охота шутить* с пьяным? Только ли подтверждение правоты Печорина, *невольно* предсказавшего срок его смерти? Доказательство этой правоты было более чем разительным – и подтверждало оно правильность веры в предопределение, в заранее назначенную каждому *роковую минуту*, точно угаданную Печориным, сумевшим прочитать на лице Вулича, чья смерть оказалась, выходит, совсем не случайной, его судьбу.

Судьба Вулича как будто овеществляется в выбранном им пистолете и в шашке казака, но они не служат привычным для традиционных сюжетов инструментом фаталистического «воздействия сверхъестественных сил на человека» [Неклюдов 1993, 208]. В «Фаталисте», как и вообще в лермонтовском романе, разыгрывается другая сюжетная история: каждый персонаж «...может быть орудием судьбы для другого» [Кривицын 2015, 546]. Если орудием судьбы для Вулича выступил пьяный казак, то для последнего орудием судьбы становится Печорин. Старый есаул пытается



убедить казака, заперевшегося «в пустой хате», сдать: «...своей судьбы не минуешь»; на отказ же покориться просит приказать, дабы избежать ненужных жертв, ««пристрелить» его. Но Печорин предлагает взять казака «живого»: «подобно Вуличу» он «вздумал испытать судьбу»; решение, принятое под влиянием такой «странной мысли» [Лермонтов 1957, 346], спасает убийцу поручика от ожидавшей его смерти. Поступком своим Печорин вновь вступает в спор с мусульманским поверьем, испытывая свою судьбу *подобно Вуличу*, но по-другому, чем Вулич; он доказывает самому себе, что человек способен изменить сценарий предопределения, где ему изначально отведена роль статиста (ср.: [Цивьян 2008, 144–145]).

*Странная мысль* порождает *странный* сюжетный ход, нагнетающий атмосферу неопределенности в отношении развития действия (см. о сюжетных функциях слова *странный*: [Топоров 1995, 198–200]), тем более *странный* для того, кто, рискуя жизнью, но вовсе не желая «сделаться фаталистом», колеблется, тем не менее, в своих убеждениях и при этом трезво сознает, «как часто мы принимаем за убеждения обман чувств или промах рассудка!...». Печорина, любящего «сомневаться во всем», предохраняет от подобных онтологических ошибок свойственное ему «расположение ума», которое не только не мешает «решительности характера» [Лермонтов 1957, 347], но побуждает не страшиться ни неизвестного будущего, ни неизбежной для каждого смерти. Решительности, так сильно проявившейся в ситуации с казаком и позволившей не ставить окончательную точку ни в сюжете его судьбы, ни в сюжете судьбы самого Печорина, продолжающего рискованные и опасные для жизни эксперименты не только над другими, но «и над собой» [Виноградов 1941, 614].

Остается, однако, открытым вопрос, принимает ли Печорин во внимание судьбу, будто бы написанную на небесах, когда берется ее испытать, или же действует, полностью положившись на решительность своего характера, вообще «по ту сторону» [Аверинцев 2006, 408] судьбы – и по ту сторону предопределения. Максим Максимыч, мнением которого «насчет предопределения» он после всего случившегося поинтересовался, «сначала не понимал этого слова», получив же объяснение и обнаружив присущую ему нелюбовь «к метафизическим прениям», повернул разговор в привычное для него русло: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано...» [Лермонтов 1957, 347]. Подобным образом отзывается он в «Бэле» о самом Печорине: «Ведь есть, право, такие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» [Лермонтов 1957, 209].

Между тем разговор, совершенно зря, казалось бы, затеянный Печоринным, вовсе не отклоняется от темы непонятого простодушному штабс-капитану предопределения и от неотделимой от нее проблемы судьбы, написанной не на небесах, куда Максим Максимыч, лишенный вкуса к метафизике, не заглядывает, а на роду, что соответствует разделяемому им, как можно предположить, мифическому верованию в судьбу, уже «при самом рождении младенца» решающей «наперед» его «будущность» [Афа-



насьев 1994, 338]. (Мифическое значение выражения «так ему (или мне) на роду написано!» подтверждается преданием «о книге Рожденник, где записаны грядущие события в жизни каждого человека» [Афанасьев 1994, 368]). Судьба, ему предназначенная, как раз и выступает в виде написанного *на роду* текста [Ковшова 1994, 140]. В таком представлении о судьбе, характерном для архаического сознания и отраженном в русском языке, *путь* человека от рождения до смерти видится предопределенным (см.: [Вежбицка 1994, 87]).

К числу *необыкновенных вещей*, которые должны случиться с Печоринным, принадлежит предсказанная еще в детстве гадалкой «*смерть от злой жены*», причем что-то ему «говорит, что ее предсказание сбудется» [Лермонтов 1957, 314]. Судьба здесь также «...мыслится как текст – устное предсказание» [Седакова 2012, 205], не написанное, правда, ни на небесах, ни на роду, но принадлежащее человеку, имеющему отношение к иррациональным силам. Между тем связывать себя с кем-либо узам брака, помня о предсказании, Печорин не собирается, так что оно или вообще не имеет сюжетной перспективы, или герой умирает до того, как оно могло бы сбыться. Не суждено предсказанию реализоваться и метонимически, когда герой взялся испытать судьбу, уже проявившую в истории Вулича присущий ей «женский характер», ассоциирующийся «с представлением о разрушающем женском начале, о хаосе, свойственном судьбе как стихийной силе» [Ковшова 1994, 141]. Судьбу, поистине уподобившуюся *злой жене* в случае Вулича, но, однако, не в случае Печорина.

Знаменательно, что финал «Фаталиста», напоминая о значимости для Печорина *метафизических прений*, которые он ведет с судьбой на протяжении всего романа, остается открытым; остается тем самым открытым и финал романа, в структурной организации которого явственно обнаруживается стремление «к незавершенности» [Маркович 1997, 140]. Такое же стремление демонстрирует и текст судьбы героя, что подчеркивает незавершенность самой его личности – личности изображенного и изобразившего себя человека, пусть и «не имеющего отныне ничего общего с здешним миром», как выразился повествователь, печатая после смерти Печорина его «записки» [Лермонтов 1957, 249], но таившей и по-прежнему тающей в себе много скрытых, не распознанных им самим и неосуществленных возможностей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. София-Логос: словарь. Киев, 2006.
2. Али-заде А. Исламская апологетика. Баку, 2007.
3. Арутюнова Н.Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 302–316.
4. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 3. М., 1994.
5. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: этнолингвистические ис-



- следования. М., 2007.
6. Вежбицка А. Судьба и предопределение // *Путь*. 1994. № 5. С. 82–150.
  7. Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // *Литературное наследство*. Кн. 1. Т. 43–44. М., 1941. С. 517–628.
  8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1994.
  9. Даль В.И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1996.
  10. Дурылин С.Н. «Герой нашего времени»: комментарии. 2-е изд., с доп. М., 2006.
  11. Исупов К.Г. Метафизика Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 53–72.
  12. Ковшова М.Л. Концепт судьбы. Фольклор и фразеология // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М., 1994. С. 137–142.
  13. Кривонос В.Ш. Сюжет и пространство в «Бэле» Лермонтова // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2014. Т. 73. № 4. С. 39–44.
  14. Кривонос В.Ш. Маскарад в «Герое нашего времени» Лермонтова // *Новый филологический вестник*. 2016. № 3 (38). С. 61–72.
  15. Криницын А.Б. О романтическом контексте темы судьбы в романе «Герой нашего времени»: Лермонтов и Метьюрин // *Мир Лермонтова*. СПб., 2015. С. 544–559.
  16. Левин В.И. «Фаталист». Эпилог или приложение? // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 754–764.
  17. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. VI. М.; Л., 1957.
  18. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
  19. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
  20. Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997.
  21. Мартынова М.Ю. Боснийцы, бошняки, мусульмане: коллизии идентичностей // *Славяне-мусульмане на Балканах*. М., 2014. С. 9–62.
  22. Неклюдов С.Ю. Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // *От мифа к литературе*. М., 1993. С. 198–213.
  23. Пиотровский М.Б. Ислам и судьба // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М., 1994. С. 92–97.
  24. Раскольников Ф. «Фаталист» Лермонтова и проблема судьбы в «Герое нашего времени» // *Revue des études slaves*. Vol. 67. Fas. 2–3. Paris, 1995. P. 353–363.
  25. Сахно С.Л. Уроки рока: опыт реконструкции «языка судьбы» // *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М., 1994. С. 238–246.
  26. Седакова И. Судьба // *Славянские древности: этнолингвистический словарь*: в 5 т. Т. 5. М., 2012. С. 203–208.
  27. Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. 2-е изд. М., 2003.
  28. Толстая С.М. Пространство слова: лексическая семантика в общеславян-



- ской перспективе. М., 2008.
29. Топоров В.Н. Эней – человек судьбы: к «средиземноморской» персоналогии. Ч. I. М., 1993.
  30. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
  31. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.
  32. Управителей А.Ф. Тайноведение и христианство // *Философские науки*. 1991. № 5. С. 84–87.
  33. Цивьян Т.М. Язык: тема и вариации: в 2 кн. Кн. 2. М., 2008.
  34. Шахматова Е. Оправдание мистицизма: Россия и Европа в зеркале Востока // *Россия и Запад: диалог или столкновение культур*. М., 2000. С. 47–75.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Krivonos V.Sh. Syuzhet i prostranstvo v “Bele” Lermontova [The Plot and Space in “Béla” by Lermontov]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 2014, vol. 73, no. 4, pp. 39–44. (In Russian).
2. Krivonos V.Sh. Maskarad v “Geroe nashego vremeni” Lermontova [The Masquerade in “The Hero of Our Time” by Lermontov]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2016, no. 3 (38), pp. 61–72. (In Russian).
3. Raskol'nikov F. “Fatalist” Lermontova i problema sud'by v “Geroe nashego vremeni” [Lermontov’s “Fatalist” and the Problem of Destiny in “The Hero of Our Time”]. *Revue des études slaves*, Paris, 1995, vol. 67, issues 2–3, pp. 353–363. (In Russian).
4. Upravitelev A.F. Taynovedenie i khristianstvo [The Knowledge of Secrets and Christianity]. *Filosofskie nauki*, 1991, no. 5, pp. 84–87. (In Russian).
5. Vezhbtska A. Sud'ba i predopredelenie [Destiny and Predetermination]. *Put'*, 1994, no. 5, pp. 82–150. (In Russian).

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

6. Arutyunova N.D. Istina i sud'ba [Truth and Destiny]. *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Destiny in the Context of Different Cultures]. Moscow, 1994, pp. 302–316. (In Russian).
7. Isupov K.G. Metafizika Lermontova [The Metaphysics of Lermontov]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 53–72. (In Russian).
8. Kovshova M.L. Kontsept sud'by. Fol'klor i frazeologiya [The Concept of Destiny. Folklore and Phraseology]. *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Destiny in the Context of Different Cultures]. Moscow, 1994, pp. 137–142. (In Russian).
9. Krinitsyn A.B. O romanticheskom kontekste temy sud'by v romane “Geroe nashego vremeni”: Lermontov i Met'yurin [About a Romantic Context of the Subject of Destiny in the Novel “The Hero of Our Time”: Lermontov and Maturin]. *Mir Lermontova* [Lermontov’s World]. Saint-Petersburg, 2015. pp. 544–559. (In Russian).



10. Levin V.I. "Fatalist". Epilog ili prilozhenie? ["Fatalist". Epilogue or Supplementary?]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, pp. 754–764. (In Russian).
11. Martynova M.Yu. Bosniytsy, boshnyaki, musul'mane: kollizii identichnostey [Bosnians, Boshnyaks, Muslims: The Collisions of Identities]. *Slavyane-musul'mane na Balkanakh* [Muslim Slavs in the Balkans]. Moscow, 2014, pp. 9–62. (In Russian).
12. Neklyudov S.Yu. Tayna starykh tufel' Abu-l-Kasima. K voprosu o mifologicheskoy semantike traditsionnogo motiva [The Mystery of Old Shoes of Abu-l-Kasim. To a Question of Mythological Semantics of Traditional Motive]. *Ot mifa k literature* [From Myth to Literature]. Moscow, 1993, pp. 198–213. (In Russian).
13. Piotrovskiy M.B. Islam i sud'ba [Islam and Destiny]. *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Destiny in the Context of Different Cultures]. Moscow, 1994, pp. 92–97. (In Russian).
14. Sakhno S.L. Uroki roka: opyt rekonstruktsii "yazyka su'by" [The Lessons of Fate: Experience of Reconstruction of "Destiny Language"]. *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Destiny in the Context of Different Cultures]. Moscow, 1994, pp. 238–246. (In Russian).
15. Sedakova I. Sud'ba [Destiny]. *Slavyanskije drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 5. Moscow, 2012, pp. 203–208. (In Russian).
16. Shakhmatova E. Opravdanie mistitsizma: Rossiya i Evropa v zerkale Vostoka [The Justification of Mysticism: Russia and Europe in the Eastern Mirror]. *Rossiya i Zapad: dialog ili stolknovenie kul'tur* [Russia and the West: Dialogue or Collision of Cultures]. Moscow, 2000, pp. 47–75. (In Russian).
17. Vinogradov V. Stil' prozy Lermontova [The Style of Lermontov's Prose]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vols. 43–44. Moscow, 1941, pp. 517–628. (In Russian).

#### (Monographs)

18. Averintsev S.S. *Sofiya-Logos: slovar'* [Sofia-Logos: Dictionary]. Kiev, 2006. (In Russian).
19. Ali-zade A. *Islamskaya apologetika* [Islamic Apologetics]. Baku, 2007. (In Russian).
20. Afanas'ev A. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu* [The Poetic Views of Slavs on the Nature]: in 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1994. (In Russian).
21. Berezovich E.L. *Yazyk i traditsionnaya kul'tura: etnolingvisticheskie issledovaniya* [Language and Traditional Culture: Ethnolinguistic Research]. Moscow, 2007. (In Russian).
22. Dal' V.I. *O poveriyakh, sueveriyakh i predrassudkakh russkogo naroda* [About Popular Beliefs, Superstitions and Prejudices of the Russian People]. Saint-Petersburg, 1996. (In Russian).
23. Durylin S.N. "Geroy nashego vremeni": kommentarii ["The Hero of Our Time": Commentary]. 2nd edn., with additions. Moscow, 2006. (In Russian).
24. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of A Literary

Text]. Moscow, 1970. (In Russian).

25. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the School of a Poetic Word: Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow, 1988. (In Russian).
26. Markovich V.M. *Pushkin i Lermontov v istorii russkoy literatury* [Pushkin and Lermontov in the History of Russian Literature]. Saint-Petersburg, 1997. (In Russian).
27. Serman I.Z. *Mikhail Lermontov: zhizn' v literature: 1836–1841*. [Mikhail Lermontov: Life in Literature: 1836–1841.]. 2nd edn. Moscow, 2003. (In Russian).
28. Tolstaya S.M. *Prostranstvo slova: leksicheskaya semantika v obshch斯拉vianskoy perspektive* [The Space of a Word: Lexical Semantics in All-Slavic Prospect]. Moscow, 2008. (In Russian).
29. Toporov V.N. *Eney – chelovek sud'by: k "sredizemnomorskoy" personologii* [Aeneas As a Man of Destiny: To the "Mediterranean" Personology]. Part 1. Moscow, 1993. (In Russian).
30. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeicheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoetic]. Moscow, 1995. (In Russian).
31. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Analysis of A Literary Text]. Moscow, 2006. (In Russian).
32. Tsiv'yan T.M. *Yazyk: tema i variatsii* [Language: Subject and Variations]: in 2 books. Book 2. Moscow, 2008. (In Russian).

**Кривонос Владислав Шаевич**, Самарский государственный социально-педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

**Krivonos Vladislav Sh.**, Samara State Social Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, historical poetics, narratology.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

И.С. Чернышов (Тюмень)

ORCID ID: 0000-0002-0643-9386

**ПРИЖИЗНЕННАЯ КРИТИКА РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
«БЕСЫ» В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ СТРАТЕГИИ  
ИЗДАНИЯ РОМАНА**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00044

**Аннотация.** В статье рассматривается прижизненная критика романа Ф.М. Достоевского «Бесы» в контексте издательской деятельности автора. Выдвигается гипотеза, согласно которой негативная критика романа послужила одной из причин, по которой Достоевский не стал переиздавать роман при жизни. Проанализировано 44 печатных отзыва на роман «Бесы», выявлены закономерности и наиболее характерные положения, повторяемые как в положительных, так и в отрицательных отзывах на роман. Также выявляется оппозиция «критика – публика», рассматривается кардинальное отличие оценок романа читающей публикой от оценок критических статей, в особенности так называемой «прогрессивной журналистики», приводятся краткие сведения о продажах первого издания романа «Бесы», осуществленного Достоевскими самостоятельно, подтверждающими высокий спрос и востребованность романа «Бесы». Статья концентрируется на выявлении реакции, подчас парадоксальной, Достоевского на каждый отзыв – позитивными рецензиями автор «Бесов» часто оказывался недоволен, а содержание негативных запоминал на долгие годы. В статье предпринимается поиск ответов автора критикам как в личных беседах и заметках, так и в виде скрытой или открытой полемики в последующих художественных и публицистических произведениях Ф.М. Достоевского. Предпринимается попытка выяснить, как тот или иной отзыв повлиял на автора «Бесов». Делается вывод о прямом влиянии прижизненной критики на формирование собственной, авторской стратегии издания сочинений Ф.М. Достоевского в 1870-е гг.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; «Бесы»; прижизненная критика; издательская деятельность Достоевских; критика 1870-х гг.

I.S. Chernyshov (Tyumen)

ORCID ID: 0000-0002-0643-9386

**The Lifetime Critics of “The Possessed” by F.M. Dostoevsky in the  
Context of Author’s Strategy of Edition**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00044

**Abstract.** The article is devoted to 1870’s critical works dedicated to the novel “The Possessed” by F.M. Dostoevsky in the context of his publishing. According to our hypothesis, negative coverage of the novel influenced Dostoevsky, and became one of reasons why he had not made the second edition of the novel during his lifetime. There are 44 articles dedicated to the novel “The Possessed” by F.M. Dostoevsky published in 1870’s are analyzed, common features peculiar to both positive and negative critical reviews of the novel “The Possessed” are distinguished. The opposition between negative perception of the novel “The Possessed” by critics and positive perception by the

readers is also distinguished. Brief data proving successful sales of the first edition of the novel is provided. This article differs from similar ones in concentration on author’s reaction; we have made an attempt to find out how certain critical works influenced F.M. Dostoevsky, because his reaction should sometimes be explained as he valued negative articles about his novel and tended to be unsatisfied with the contents of positive ones. An attempt to find out certain Dostoevsky’s replies to critics of “The Possessed” in his next both fiction and non-fiction works, as well as in private notes and conversations, is also made. A conclusion about direct influence of critical works about the novel “The Possessed” on its author, which led to creating his own strategy of publishing of his fiction works in 1870’s, is made.

**Key words:** F.M. Dostoevsky; “The Possessed”; Dostoevsky’s publishing business; 1870’s critical articles.

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» (1869–1873) ни разу не переиздавался при жизни автора, и причины, по которым Достоевский не стал возвращаться к роману после выхода единственного издания в начале 1873 г. (в типографии К. Замысловского, «тогда же перешедшей в собственность братьев Пантелеевых» [Достоевская 1987, 269–270]), остаются загадкой: переиздавая другие свои сочинения в 1870-х гг., Достоевский так и не стал выпускать второе издание «Бесов», хотя разногласия с редакцией «Русского вестника», связанные с главой «У Тихона» и отразившиеся на книжном издании романа, не могли не волновать писателя даже спустя 7 лет после первой публикации.

В настоящей статье мы предпримем попытку выявить причины такого решения автора, рассмотрев историю данного издания, прижизненную издательскую практику и, главным образом, прижизненную критику романа «Бесы». Последний из названных аспектов впервые рассматривается в контексте авторской стратегии издания, раскрывается также влияние прижизненной критики на позицию Достоевского как издателя своих сочинений.

Итак, в типографии Пантелеевых «Бесы» (в виде моноиздания и в составе собрания сочинений) выходили 6 раз, но уже после смерти Ф.М. Достоевского, в 1882–1905 гг.

Однако при жизни автора роман не переиздавали ни сами Достоевские, ни другие издатели – не зафиксировано ни одного обращения к Достоевскому по поводу переиздания романа. Возможно, «молчание» издателей было непосредственно связано с негативной критикой романа – предположительно, именно поток негативной критики стал еще одним аргументом в пользу того, что Ф.М. Достоевский не стал переиздавать «Бесов»: Л.И. Сараскина утверждает, что «судьба романа» была «обусловлена сложившейся критической традицией, осудившей его политическую тенденцию» [Сараскина 1996, 703].

В самом деле, к автору, который, по его же собственному признанию, «компрометировал себя навеки “Бесами”, то есть ретроградством и обскурантизмом» [Достоевский 1972–1990, XXX, 121], издатели обращались



не спешили, хотя проблема здесь была не столько в «Бесах» и в отказе от главы «У Тихона», сколько в положении самого Достоевского в тогдашнем литературном мире. Как ни парадоксально, но «Бесы» – далеко не единственный роман Достоевского, который не переиздавался при его жизни: первое и единственное книжное издание «Идиота» вышло даже позже «Бесов», в 1874 г., и вновь было фактически изданием самих Достоевских. «Подросток» также не увидел второго книжного издания при жизни автора. Из всех произведений Достоевского чаще всего переиздавали роман «Униженные и оскорбленные» (5 прижизненных изданий); «Бедные люди», «Записки из Мертвого дома» и «Преступление и наказание» увидели 4 прижизненных издания [Белов 2011, 7–19].

Поздние романы Достоевского – «Идиот», «Бесы» и «Подросток» – получили больше негативной, чем позитивной критики [Белов 2011, 68–80]. В результате, переговоры с книгоиздателями о выпуске «Идиота» затянулись на год с лишним (с апреля 1869 по май 1870 г.) и окончились безрезультатно [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 208, 210, 212, 216, 244], поскольку издатели предлагали заведомо невыгодные условия. То же случилось затем и с «Бесами» [Достоевская 1987, 268]. В случае с «Подростком» издатель также предлагал невыгодные условия, однако переговоры удалось завершить успешно, если не принимать во внимание тот факт, что тираж «Подростка» (2400 экз.) оказался даже меньше, чем тираж «Бесов» (3500 экз.), выпущенных Достоевскими самостоятельно.

Среди исследователей бытует мнение, будто книжное издание «Бесов» печаталось «в спешке», поэтому на серьезную переработку романа у Достоевского времени не было: «Единственное отдельное прижизненное издание романа “Бесы” последовало сразу же после журнальной публикации романа <...> Не имея возможности из-за недостатка времени <...> восстановить главу “У Тихона”, Достоевский ограничился незначительной композиционной перестройкой» [Буданова 1995, 719].

Возражений против этой точки зрения существует сразу несколько. Во-первых, Достоевский готовил это издание самостоятельно и сознательно выбрал дату выхода книги «сразу» после журнальной публикации. Возможно, автор хотел удовлетворить высокий спрос читательской аудитории и несколько загладить сложившееся неудобство, вызванное тем, что в «Русском вестнике» роман публиковался с большими перерывами. Во-вторых, этот аргумент никак не отменяет того факта, что за почти 8 лет Достоевский не вернулся к переизданию «Бесов», и если автор «спешил» в 1872–1873 гг., то в последующие годы ничто не мешало бы ему уделить время «идейно-философскому центру» [Буданова 1995, 717] романа (однако получается, что глава «У Тихона» не была таковым «центром»). В-третьих, вдова писателя свидетельствует, что подготовка к изданию была весьма тщательной, Достоевский стремился даже достать для «Бесов» лучшую бумагу и остался «очень доволен» первым собственным изданием [Достоевская 1987, 269–270] – а в случаях, когда Достоевскому



приходилось иметь дело со сторонними издателями, он редко мог быть доволен – вспомним его «кабальный» договор со Стелловским, раздражение «политиканством и скупостью» редакции «Русского вестника» еще во времена публикации «Преступления и наказания» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 56], «беспорядочность» и неумелость, проявленные, по мнению Достоевского, издателем «Подростка» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, III, 76] – неудивительно, что Федор Михайлович мечтал издавать свои сочинения самостоятельно, даже передача «Подростка» «в чужие руки» была вызвана финансовыми обстоятельствами. Книгоиздание для Достоевского – не только вопрос, затрагивающий принципы творческой свободы или «мечта Федора Михайловича еще с юности» [Достоевская 1987, 268], но и надежный способ избавиться от долгов – подобные мнения можно встретить, например, в письме Достоевского А.Е. Врангелю от 18 февраля 1866 г. [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 56], на это прямо указывает А.Г. Достоевская в своих воспоминаниях [Достоевская 1987, 268]. Более того, в письме С.А. Ивановой от 26 октября 1868 г. Достоевский «мечтает», чтобы «Идиот» «имел <...> эффект на книгопродавцев» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 192], отмечая, впрочем, в письме той же корреспондентке от 8 марта 1869 г., что «Идиота» «многие ругают» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 206]. Таким образом, мы имеем основания говорить о факте формирования авторской стратегии издания сочинений Ф.М. Достоевского еще в 1860-е гг.

Итак, случай с «Бесами» не исключителен: негативная критика и «Идиота», и «Подростка» сказалась на отношении книгоиздателей и повлияла на самого Достоевского. Уникально другое: до появления книжного издания «Бесов» мало кто среди русских литераторов решался сам издавать свои книги – роман «Бесы» стал одним из первых прецедентов, о чем подробно пишет А.Г. Достоевская [Достоевская 1987, 268–269] – но их переиздания все равно так и не последовало.

Спорное положение главы «У Тихона» подталкивает к мысли, что, если бы она действительно была центральной, кульминационной главой «Бесов», то Достоевский вернулся бы к роману, переработав его без оглядки на мнение редактора «Русского вестника» М.Н. Каткова, отказавшегося опубликовать главу.

Тем не менее, на протяжении практически 8 лет Достоевский так и «Бесам» и не вернулся. Чтобы понять, почему это произошло, нужно вновь подчеркнуть неоднозначность положения этого романа. Известно, например, что Достоевский ни разу не читал отрывков из «Бесов» во время публичных чтений (в отличие, например, от отрывков из «Бедных людей», «Записок из Мертвого дома», «Преступления и наказания» [Белов 2011, 470]).

Почему так произошло – ни сам автор не вернулся к роману (хотя некоторые исследователи считают, что Достоевский так и не смирился с отказом от главы «У Тихона», что ему «пришлось» выпускать роман без





нее [Буданова 1995, 718]), ни издатели не обратились с просьбой о переиздании? Вероятно, дело в «общественном мнении», которое негативно восприняло роман? А в годы Достоевского «общественное мнение», как известно, формировала критика.

Отношения Ф.М. Достоевского с современными ему критиками были, как известно, сложными; литературная критика имела значительное воздействие на творчество Достоевского: она для писателя «не проходила бесследно» [Захарова 2012, 144]. Так, Достоевский «откликнулся» на критику Н.К. Михайловского (писавшего, что в «Бесах» нет «беса национального богатства, беса самого распространенного», нет «действительно нераскаянных грешников, <...> фанатиков мысли для мысли, свободы для свободы»), «ответив» ему в романе «Подросток», где «тема денег, “богатства для богатства” играет исключительную роль» [Рак 1983, 208–209]. Причем «готовить» этот ответ Достоевский начал буквально в тот же день, когда вышла рецензия Михайловского [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 351]. А критику Нилу Адмирари Достоевский «ответил» в рассказе «Бобок» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 335]: на реплику критика «Довольно взглянуть на портрет автора “Дневника писателя”, <...> чтобы почувствовать к г-ну Достоевскому <...> “жалостливость” <...> Это портрет человека, истомленного тяжким недугом» [Достоевский 1972–1990, XXI, 402] рассказчик «Бобка» «отвечает»: «Списал с меня живописец портрет <...>: “Все-таки ты, говорит, литератор”. Я дался, он и выставил. Читаю: “Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо”. Оно пусть, но ведь как же, однако, так прямо в печати? В печати надо все благородное; идеалов надо» [Достоевский 1972–1990, XXI, 403]. Таким образом, наблюдается закономерность учета мнения критиков предыдущего произведения в следующем, что говорит о несомненно высокой степени влияния критики на писателя.

Достоевский внимательно изучал критические статьи о своих произведениях и надолго запоминал их содержание (либо он конспектировал или хранил эти статьи в своей библиотеке): в письме Н.А. Любимову от 10 мая 1879 г., т.е. спустя 6 лет после выхода «Бесов», Достоевский вспоминает, как критики «укоряли» его за этот роман [Достоевский 1972–1990, XXX, 63–64].

Иногда реакция Ф.М. Достоевского на критику была парадоксальной. Так, о критике В.Г. Авсеенко, который назвал «Бесов» «самым замечательным и талантливым явлением русской литературы» [Авсеенко 1874, 457], Достоевский отзывался как о «тупейшем существе» [Туниманов 1985, 29]. Впрочем, некая «тривиальность» суждений Авсеенко была отмечена и рецензентом «Голоса» М.Г. Вильде, писавшем, что Авсеенко – «нечто вроде Ставрогина» [Вильде 1873], и современным исследователем [Захарова 2012, 160–161]. В то же время, о «Голосе», в котором появились весьма негативные отзывы о романе «Бесы», Достоевский писал своим корреспондентам то в уважительном, то в резко негативном тоне [Достоевский 1972–



1990, XXIX, 123, 125; XXX, 121], а о самом «Русском вестнике» упоминал чаще всего в связи с финансовыми вопросами. Положение «должника» перед редакцией «Русского вестника» беспокоило Достоевского: «я измучился и исстрадался буквально из-за мысли, что в «Русском вестнике» меня считают подлецом, тогда как они всегда так великолепно обращались со мной» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 136], – писал автор «Бесов» в августе 1870 г. во время работы над романом.

Хотя мы считаем, что роль критики в решении Достоевского не возвращаться к роману «Бесы» следует признать весомой, мы не склонны переоценивать ее влияние на Достоевского в целом: так, в письме К.П. Победоносцеву от 16 августа 1880 г. Достоевский пишет, что «решительно не ждет одобрения» от критики, но что «публика, читатели» всегда его поддерживали [Достоевский 1972–1990, XXX, 209], что он «признан молодежью нашей, вот эту самую расшатанной молодежью» [Достоевский 1972–1990, XXX, 121]. А.Г. Достоевская также подчеркивала, что «для Федора Михайловича всегда было чрезвычайно дорого сочувствие публики <...> критика же (кроме Белинского, Добролюбова и Буренина) очень мало в те времена сделала для выяснения его таланта: она или игнорировала его произведения, или враждебно к ним относилась <...> Даже странно перечитывать критические отзывы о его произведениях, до того эти суждения были неглубоки, поверхностны, легковесны, но зато часто так глубоко враждебны» [Достоевская 1987, 272–273].

Правильность оценки Достоевских подтверждают данные о продажах романов: нам удалось посчитать, что при жизни автора разошлось до 2376 экз. (67,88 % тиража) романа «Бесы», что говорит о, бесспорно, высоком спросе на роман со стороны публики. Сам Достоевский в письме к жене от 10 августа 1873 г. с радостью отметил успех романа у читателей фразой «бесочки-то... пошли» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 288]; в письме Н.А. Любимову в марте-апреле 1872 г. автор утверждал: «Без глупой похвальбы скажу: публика несколько интересовалась романом. В последнее время при выходе каждого номера об нем писали и говорили, по крайней мере у нас в Петербурге, довольно» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 231], а в частных беседах признавался, что с «Бесами» он «нашел наиболее друзей среди публики и молодежи» [Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников 1990, II, 473].

Успех «Бесов» у публики был несомненным, что подтверждают как соратники (Н.Н. Страхов в письме Достоевскому от 22 февраля 1871 г.: «Роман Ваш читается с жадностью, успех уже есть» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 274]; А.Н. Майков в письме автору от 13 марта 1871 г. утверждает, что «похвалы» «Бесам» он «слышит отовсюду» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 277], а вдова автора вспоминала, что «Роман “Бесы” имел большой успех среди читающей публики», которая «давно спрашивала» отдельное издание романа [Достоевская 1987, 260, 272]), так и непримиримые идеологические оппоненты Достоевского. Так, Д.Д. Минаев отметил в одной из статей,



что «публика, говорят, охотно читает этот роман» [Минаев 1873 а, 5]; хотя не все представители оппозиционного Достоевскому лагеря были готовы признать популярность «Бесов» – вопрос «Не знаю, знакомы ли читатели с этим романом г. Достоевского?», которым задавался рецензент «Голоса» М.Г. Вильде [Вильде 1873], явно риторический: читающая публика благо-склонно приняла выход романа.

Если спрос на «Бесов» у публики носил ажиотажный характер, то при-жизненная критика романа была резко негативной: из 44 заметок, посвя-щенных «Бесам» и вышедших при жизни автора в таких изданиях, как «Голос», «Дело», «Отечественные записки», «Санкт-Петербургские ве-домости», «Новый мир» и др., 24 были отрицательными, 10 были выдержаны в нейтральном стиле, и еще в 10 заметках «Бесы» оценивались положи-тельно, включая анонимного автора самого первого отзыва, напечатанного в «Голосе» 9 февраля 1871 г.: рецензент хвалит присущий Достоевскому «тонкий анализ» и «умение разгадывать смысл душевных движений» [Го-лос 1871].

Прежде чем перейти к более подробному анализу прижизненной кри-тики «Бесов», необходимо сделать пояснение. Наша задача – рассмотре-ние прижизненной критики сквозь призму тезиса о том, что негативная реакция на роман стала одной из причин отказа Достоевского возвращать-ся к роману и переиздавать его (работ, в которых было бы указание на со-ответствующую причинно-следственную связь, насколько нам известно, прежде не публиковалось), поэтому и выдержки из приводимых отзывов мы дадим по возможности краткие.

Итак, даже в положительных отзывах на «Бесы» похвалы в адрес авто-ра страдают некоторой однотипностью, они практически перекликаются: «г. Достоевский такой замечательный психолог», «способность его к ана-лизу человеческой души» проявляется «резко» и т.д. [Биржевые ведомости 1871, 2]. Подобные шаблонные отзывы и общие фразы, насколько можно судить, Достоевского интересовали мало.

Однако среди положительных рецензий были и такие, которые истол-ковывались как явная реклама – например, в заметке Алексея Слободина (псевдоним князя Мещерского) «Семейная история» от 1 января 1873 г. в «Гражданине» «Бесы» названы «капитальным произведением» [Белов 2011, 70], однако дата публикации заметки совпала с датой прихода Досто-евского на пост редактора «Гражданина», что и дало повод для толкования заметки как рекламной. Нельзя не отметить, что Достоевский вновь не был благодарен за положительную рецензию, но в случае с Мещерским сказывались трудности взаимодействия по работе в «Гражданине». «Ме-щерский слишком небрежно обращается со мною», – писал жене автор «Бесов» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 274].

В то же время характерно, что отдельные критики со временем меня-ли свое мнение о «Бесах»: к примеру, первые заметки Z (В.П. Буренин; «Санкт-Петербургские ведомости» от 6 марта и 11 октября 1871 г.), мнени-ем которого Достоевский дорожил [Достоевский 1972–1990, XXIX, 155],



содержали резко негативные оценки [Буренин 1871, 1872]. Затем тон ме-няется на положительный: «Бесы» названы «едва ли не лучшим романом» года («Санкт-Петербургские ведомости» от 16 декабря 1872 г.) [Буренин 1872], а последующие упоминания «Бесов» Бурениным были также в по-ложительном или нейтральном ключе.

Дальнейшие отзывы газеты «Голос», которую Достоевский «выста-вил» в «литературной кадрили» в «Бесах», были сначала противоречивы-ми – 28 октября 1871 г. рецензент Ч.П. (А.П. Чебышев-Дмитриев) отметил, что роман принадлежит к «капитальнейшим явлениям русской литерату-ры» за год (вновь отметим однотипность позитивных откликов), несмотря на то, что «не принадлежит к лучшим произведениям автора» [Чебышев-Дмитриев 1871], а 17 января 1873 г. анонимный рецензент «Голоса» от-мечал, что эпизоды «Бесов» «выполнены» «то очень высокоталантливо, то очень слабо» [Голос 1873]. Но затем рецензии окрасились в резко не-гативные тона: уже на следующий день, 18 января 1873 г., рецензент «-р» (А.Г. Конвер) обвиняет Достоевского в «превращении» «живых людей» в «идиотов и маньяков». Конвер считает, что Достоевский «заставляет их бредить наяву. Он не объясняет причины, двигающей их неопытными го-ловами и толкающей их на безумие и погибель, а просто издевается над своими героями и заставляет их резать и вешать друг друга без всякого на то основания» [Конвер 1873] (в этой же статье есть и обвинения Досто-евского в саморекламе, также характерные для современной ему критики: в «Деле» от 24 апреля 1873 г. «дописавшийся до чертиков» Достоевский упрекается в саморекламе «без всякого зазрения совести» [Летопись жиз-ни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 371]. Отсюда неудивительно однозначно негативное отношение Достоевского к «Делу», проявившееся в кратком, но емком совете жене: «“Дела” не читай» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 285]. Подобные отзывы Достоевский отвергал в «Дневнике писателя», указывая на реалистичность своих героев.

Для «Голоса» было характерно возвращаться к «Бесам» и упоминать их (и их автора) как бы вскользь, с едва заметной иронией: к таким упо-минаниям отнесем анонимную статью «Журналистика» от 16 февраля 1873 г., содержащую риторический вопрос: «Какие <...> могут быть те-перь нигилисты? Ведь, г. Достоевский, объяснивший явление нигилизма тем, что нигилисты были те самые нечистые животные, в которых <...> повелено было вселиться “бесам”, еще так недавно утопил их, всех до по-следнего, именно в “Русском Вестнике”, обратив его на время в Генниса-ретское Озеро» [Голос 1873].

Д.Д. Минаев, в отличие от коллектива «Голоса» и В.П. Буренина, был постоянен в своей оценке «Бесов»: он оставил 3 негативных отклика в та-ких изданиях, как «Дело» (выпуск за ноябрь 1871 г.) и «Искра» (выпуски от 4 марта и 15 апреля 1873 г., второй – анонимно). Хотя Минаев и уверяет читателя, что он «уважает несомненный литературный талант» Досто-евского [Минаев 1873 а, 5], его отзывам присущи «издевательский» тон (До-стоевский «окатковился», «слился в гомункула» с Лесковым и т.д. [Минаев



1871, 57]) и стремление спародировать Достоевского (сюжет романа «Оборотни» в «Искре» от 15 апреля 1873 г. [Минаев 1873 б, 2]. Вообще, для «Искры» характерны пародии, приведем еще одну цитату из анонимного фельетона от 4 марта 1873 г.: «Фантастический праздник на Гутуевском острове Ф.М. Достоевскому. Все посетители обязательно в бесовском костюме. Музыка – новая опера Цезаря Кюи “Бесовское наваждение”, или “Гражданин”, пьеса в 52 музыкальных номерах. Все участвующие в празднике под конец должны непременно сойти с ума или застрелиться. Иначе вход запрещается» [Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского 1999, II, 356–357]), сделать акцент на «психиатрическом» характере его произведений [Минаев 1873 а, 5]. Минаев повторяет еще одно «летучее» сравнение прижизненной критики Достоевского, сопоставляя «Бесов» с «Записками сумасшедшего» [Минаев 1873 а, 5]. Важно, что доказательства «помешательства» героев «Бесов» критиками не приводится вовсе; мы наблюдаем только распространенные голословные утверждения: «Герои романа: Кириллов и Шатов – люди бесспорно помешанные, в особенности Кириллов» [Минаев 1873 а, 6]. С этими тезисами Достоевский был категорически не согласен и также полемизировал на эти темы в «Дневнике писателя».

Другая черта прижизненной критики «Бесов», отразившаяся в рецензиях Д.Д. Минаева, – утверждение, будто произведения Достоевского – «не для всех», что они как бы для элитарного читателя [Минаев 1873 а, 5], что весьма контрастирует с его же признанием о том, что роман востребован у публики. В свою очередь, Достоевский не считал Минаева талантливым фельетонистом, однако отмечал характерность его заметок – для определения подобных фельетонов Достоевский даже предложил в письме Н.Н. Страхову термин «минаевщина» [Достоевский 1972–1990, XXIX, 18].

Показателен и негативный отклик рецензента «Биржевых ведомостей» М.Н. (24 марта 1872 г.): в нем собрание персонажей «Бесов» названо «госпиталем», а Достоевский обвиняется в попытке оболгать «юношей» – для прижизненной критики на «Бесов» было характерно и отрицание существования «бесов» в «общественной жизни» [Биржевые ведомости 1872] (но спустя продолжительное время многие стали называть роман пророческим). Весьма оскорбительным следует признать сравнение сотрудников «Русского вестника» и «Гражданина» с героем «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя – по большому счету, рецензент если и не называет Достоевского душевнобольным, то, во всяком случае, удивляется, как писатель, находясь «в полной памяти», мог написать такой роман (к моменту публикации рецензии еще неоконченный) [Биржевые ведомости 1872].

Неслучайно и название статьи П.Н. Ткачева «Больные люди», опубликованной в «Деле» 24 апреля 1873 г.: хотя рецензент проникательно «вскрывает» всю мучительность «ношения» идеи [Ткачев 1873, 361], с его выводом о том, что герои – душевнобольные «полулюди» [Ткачев 1873, 364], которые бы из «протестантов» превратились в «овечек», получив ра-



боту в «адвокатуру, земстве... акционерной компании» [Ткачев 1873, 363], согласиться трудно. Конечно, существует расхожее мнение, будто герои Достоевского ничего не делают, а только «ходят и думают», однако у многих персонажей «Бесов» есть стабильная работа на государство: Кириллову не «приходится вести жизнь пролетария» [Ткачев 1873, 365] – он по своей воле проводил такой эксперимент в Америке, а в России живет скорее жизнью «интеллигента» и хочет строить мост; Лямшин работает на почте, Липутин является чиновником и т.д. Далее П.Н. Ткачев только развивает свой тезис, оставаясь в области «популярной психиатрии»: после «дежурного» и сомнительного комплимента «талант весьма искусный в психиатрическом анализе и никогда не выходящий за пределы этого анализа» [Ткачев 1873, 366] следует упрек («работа оказалась совершенно не под силу автору» [Ткачев 1873, 366]) и расхожие утверждения о «бредящих» героях-«манекенах», у которых нет никаких характеров и которые «вне сферы своего бреда... не существуют» [Ткачев 1873, 367]. Доходит и до обвинения в том, что у Достоевского «фантазия не совсем нормальная» [Ткачев 1873, 368], что он все «переврал» и «перепутал» [Ткачев 1873, 369] и «вообще не обладает способностью к художественному синтезу» [Ткачев 1873, 372], да и талант его – «микроскопический» [Ткачев 1873, 373].

Еще одна статья с подобными обвинениями вышла в «Голосе» 13 сентября 1873 г. Ее автор, М.Г. Вильде, скрывавшийся за криптонимом «W.», и вовсе усомнился в «литературности» романа «Бесы»: «если дело касается помешательства, то это уж не искусство, а, так сказать, медицинское исследование; это не социальный роман, а трактат психиатрии, и его место не в литературе, а в клинике душевных болезней» или «Я думаю, это... сплошная галлюцинация» [Вильде 1873]. Вообще, М.Г. Вильде не стеснялся и таких откровенно демагогических приемов, как апелляция к «мнению большинства» («Многие полагают, что это – абсолютная чепуха, которую г. Достоевскому не следовало печатать» [Вильде 1873] – кто эти «многие», если ранее мы доказали, что современный Достоевскому читатель не относился враждебно к его роману «Бесы»?).

Другой частый упрек прижизненной критики в адрес автора романа «Бесы» заключается в том, что Достоевский якобы «исписался»: в анонимном отзыве «Сияния» от 20 апреля 1873 г. можно увидеть такое «снисходительное» замечание, как «если вы имели терпение дочитать до конца это произведение нашего, когда-то чрезвычайно популярного беллетриста, то, кроме чувств досады и даже сильнее его, вы почувствуете сожаление, может даже грусть... Вам будет больно видеть падение писателя, без сомнения талантливого» [Новые книги 1873, 239]; там же Достоевский упрекается в «рenegатстве», «клеветах на все молодое живое» и (вновь характерно!) объявляется «больным» [Новые книги 1873, 240]. Примерно такую же формулировку использовали и рецензент «Голоса» М.Г. Вильде – «больно и тяжело, когда видишь такое глубокое, такое безусловное падение некогда значительного таланта» [Вильде 1873] и издатель А.С. Суворин, писавший в «Новом времени», что «после “Бесов” нам остается только поставить



крест» на Достоевском «и считать его деятельность законченной» [Новое время 1873]. Тем не менее, как известно, в дальнейшем Суворин не только не считал деятельность Достоевского «законченной», но и в известной степени сблизился с автором «Бесов» в последние годы его жизни, и даже издавал посмертно его сочинения [Достоевский 1885–1886].

Еще одна любопытная закономерность: после вышеупомянутой статьи М.Г. Вильде вышел только один негативный отзыв о «Бесах» (в «Биржевых ведомостях» от 1 февраля 1874 г.), все остальные отзывы были или нейтральными (4 отзыва в 1873–1876 гг.), или положительными (3 отзыва в 1874 г.). После 1876 г. прижизненная критика на роман «Бесы» не выходила, что, очевидно, было связано с тем, что Достоевский не переиздавал этот роман, а работал над «Дневником писателя» и романами «Подросток» и «Братья и Карамазовы».

В приведенном выше обзоре мы давали цитаты, разумеется, не из всех прижизненных критических статей о «Бесах», а только из наиболее типичных. Известно, что Ф.М. Достоевский читал практически всю критику на себя и реагировал на нее крайне болезненно и был, по воспоминаниям его А.Г. Достоевской, «очень впечатлителен к тому, что пишут о нем» [Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях 1993, 193]: критика влияла на Достоевского-писателя (отголоски полемики о «Бесах» в «Бобке» и «Подростке»), Достоевского-публициста (активная полемика в «Дневнике писателя»), Достоевского-издателя (отбор текстов для переиздания).

Кроме того, хотя уровень продаж был достойным, тираж первого издания полностью еще не разошелся (подробнее на эту тему см. нашу статью «История распространения первого издания романа “Бесы”» [Чернышов 2017, 135–138], следует учесть и дороговизну книг в то время), а давать повод критикам лишний раз упрекнуть автора, переиздавшего спорный, по их мнению, роман, Достоевский не хотел.

Таким образом, на решение Ф.М. Достоевского не возвращаться к роману «Бесы» повлияли следующие факторы: 1) отзывы критики, принявшей роман негативно, увидев в нем только памфлетный «слой»; 2) удовлетворенность автора результатом своей работы: Достоевский считал «Бесов» «законченным романом», не требующем «возвращения»; 3) достаточная востребованность у публики: с одной стороны, роман покупался и был популярным, с другой стороны, полностью тираж не разошелся, и надобности в допечатке не было.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авсеенко В.Г. Реальнейший поэт // Русский вестник. 1874. № 112. С. 432–459. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
2. Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского

и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб., 2011.

3. Биржевые ведомости. 1871. № 48. С. 2–3 // Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
4. Буренин В.П. Журналистика // Санкт-Петербургские Ведомости. 1872. № 345. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
5. Буренин В.П. Журналистика // Санкт-Петербургские Ведомости. 1871. № 65. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
6. Буданова Н.Ф. Комментарий к роману Ф.М. Достоевского «Бесы» // Достоевский Ф.М. Собрание романов: в 6 т. Т. 4. СПб., 1995.
7. Вильде М.Г. Литература и жизнь // Голос. 1873. № 253. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
8. Голос. 1871. № 40 // Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
9. Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987.
10. Достоевский в прижизненной критике. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
11. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1972–1990.
12. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 6 т. СПб., 1885–1886.
13. Журналистика // Голос. 1873. № 47. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
14. Захарова О.В. Спор с Достоевским о «Бесах»: проблема непонимания романа в прижизненной критике // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 143–162.
15. Конвер А.Г. Литературные и общественные курьезы // Голос. 1873. № 18. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
16. Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского: сборник критических статей / собр. В. Зелинский. 2-е изд. М., 1905.
17. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. СПб., 1999.
18. М.Н. Журналистика и библиография // Биржевые ведомости. 1872. № 83. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).
19. (а) Минаев Д.Д. «Бесы» Федора Достоевского // Искра. 1873. № 6. С. 5–6.



Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

20. Минаев Д.Д. Невинные заметки // Дело. 1871. № 11. С. 54–75. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

21. (b) Минаев Д.Д. Праздничные подарки «Искры» // Искра. 1873. № 19. С. 2–3. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

22. Московские заметки // Голос. 1873. № 17. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

23. Новое время. 1873. 16 января. № 16 // Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

24. Новые книги // Сияние. 1873. № 15. С. 239–240. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

25. Рак В.Д. Спор Достоевского с Н. К. Михайловским в 1875 г. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983. С. 208–221.

26. Сараскина Л.И. Комментарий // Ф.М. Достоевский. «Бесы»: антология русской критики. М., 1996.

27. Ткачев П.Н. Современное обозрение. Больные люди // Дело. 1873. № 4. С. 359–381. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

28. Туниманов В.А. Ап. Григорьев в письмах и «Дневнике писателя» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л., 1985. С. 22–47.

29. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1990.

30. Ф.М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. СПб., 1993.

31. Чебышев-Дмитриев А.П. Журналистика и библиография // Голос. 1871. № 298. Достоевский в прижизненной критике (1845–1881): полнотекстовая исследовательская база данных. URL: <http://philolog.petrus.ru/fmdost/dostkrit/dostkrit.html> (дата обращения 22.04.2017).

32. Чернышов И.С. «История распространения первого издания романа Ф.М. Достоевского «Бесы» // Гуманитарные науки и образование. 2017. № 2 (30). С. 135–138.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Chernyshov I.S. Istoriya rasprostraneniya pervogo izdaniya romana F.M. Dostoevskogo “Besy” [The History of Distribution of the First Edition of the Novel “The



Possessed” by F.M. Dostoevsky]. *Gumanitarnye nauki i obrazovaniye*, 2017, no. 2 (30), pp. 135–138. (In Russian).

2. Zakharova O.V. Spor s Dostoevskim o “Besakh”: problema neponimaniya romana v prizhiznennoy kritike [The Argument with Dostoevsky about “The Possessed”: The Problem of Misunderstanding the Novel by the Lifetime Critics]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2012, no. 10, pp. 143–162 (In Russian).

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

3. Rak V.D. Spor Dostoevskogo s N.K. Mikhaylovskim v 1875 g. [The Argument of Dostoevsky and N.K. Mikhaylovsky in 1875]. *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Studies]. Vol. 5. Leningrad, 1983, pp. 208–221 (In Russian).

4. Tunimanov V.A. Ap. Grigor’ev v pis’makh i “Dnevnikе pisatelya” Dostoevskogo [A. Grigoriev and letters and “The Diary of a Writer” by Dostoevsky]. *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Studies]. Vol. 7. Leningrad, 1985, pp. 22–47. (In Russian).

### (Monographs)

5. Belov S.V. *F.M. Dostoyevskiy. Ukazatel’ proizvedeniy F.M. Dostoyevskogo i literatury o nem na russkom yazyke, 1844–2004 gg.* [F.M. Dostoevsky. Index of Works by F.M. Dostoevsky and Literature about Him in Russian, 1844–2004]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

**Чернышов Иван Сергеевич**, Тюменский государственный университет.

Аспирант кафедры русской литературы.

E-mail: random4304@yandex.ru

**Chernyshov Ivan S.**, Tyumen State University.

Post-graduate student at the Russian Literature Department.

E-mail: random4304@yandex.ru



G.S. Prokhorov (Kolomna)  
ORCID ID: 0000-0003-4652-8698

**WHAT SORT OF JEW DOSTOEVSKY LIKED AND DISLIKED:  
A NARRATIVE OF A LOVE-HATE RELATIONSHIP**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00045

**Abstract.** In his fiction, journalism and letters, Dostoevsky recurrently mentions ethnicity of his protagonists. Russians, Poles, Englishmen, Germans, Turks, Greeks etc. never act as individuals with their personal life but rather as ‘carriers’ of some national idea. Amidst the nations represented in Dostoevsky’s oeuvre, there are some Jews. The fashion of how Dostoevsky portrays them was questionable even at the writer’s lifespan. Arkadii Kovner’s and Sophia Lurie’s letters to Dostoevsky are quite known as well as their direct indictment of the writer in Anti-Semitism. After 1920s, Dostoevsky’s attitude toward Jews turns into a difficult topic of Dostoevsky Studies. In the article, we trace how Dostoevsky uses words which traditionally refer to Jews and show their semantics as highly dispersed. We find the writer’s affinity to use words ‘a Jew’, ‘a Hebrew’ and even ‘an Yid’ with dubious or even without any links to real Jews. Based on private letters of Dostoevsky and his journalism, we derive two Jewish images – positive and negative – which are quite constant in the writer’s texts. Dostoevsky bindingly connects Jews with Judaism, i.e. its practises, traditions and rituals. Thus, he is mostly sympathetic to ‘serious Jews’ – traditionalists. Vice versa, he is rigorously critical to the secular ones. Dostoevsky looks at the polemics of the traditionalists and the ‘*maskilim*’ and perceives it as a parallel to Russian debates around the Westernization. In the both conflicts, Dostoevsky’s sympathies are with people who keep traditions while he perceives those who decline a ‘national body’ as his own ideological ‘foes’.

**Key words:** Dostoevsky; Jewish narrative; Anti-Semitism; assimilation; secularisation; Westernisation; the Enlightenment.

Г.С. Прохоров (Коломна)  
ORCID ID: 0000-0003-4652-8698

**Евреи в творческом корпусе Достоевского:  
нарративы симпатии и антипатии**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00045

**Аннотация.** Национальная тематика с достаточной регулярностью звучит на страницах текстов Достоевского – его художественной прозы, публицистики, личной корреспонденции. Русские, поляки, англичане, немцы, турки, греки выступают не просто как персонажи, но и как типологические носители некоей идеи. Среди этносов, которых портретировал Достоевский, были и евреи – и работа писателя с образом евреев вызывала споры еще при его жизни. Известны письма к писателю Аркадия Ковнера и Софьи Лурье, упрекавших писателя в антисемитизме. С 1920-х гг. проблема отношения Достоевского к евреям становится одним из «трудных вопросов», сопровождающих достоевистику. В настоящей статье мы рассматриваем семантическую палитру корней, конституирующих концепт «еврей», демонстрируем их семантическую размытость, склонность Достоевского к



употреблению подобных лексем без прямой референции. На основании публицистики и личных писем мы показываем два контрастных еврейских облика (положительный и негативный), присутствующих в творческом сознании писателя. Достоевский прочно ассоциирует евреев с иудаизмом, его практиками и ритуалами. Соответственно, нейтрально-положительное отношение к ортодоксам сопровождается резко-отрицательным отношением к «светским евреям». Полемика между традиционалистами и просвещенными евреями воспринималась Достоевским как аналог и зеркало процесса европеизации в русском обществе. Точно так же симпатии писателя были на стороне сохраняющих традиции, тогда как порвавшие с «национальным телом» стабильно выступают в качестве идейных оппонентов.

**Ключевые слова:** Достоевский; мотив еврейства; ассимиляция; секуляризация; западничество; эпоха Просвещения.

“Я проиграл все к половине десятого и вышел как очумелый; я до того страдал, что тотчас побежал к священнику (не беспокойся, не был, не был и не пойду!). Я думал дорогою, бежа к нему, в темноте, по неизвестным улицам: ведь он пастырь божий, буду с ним говорить не как с частным лицом, а как на исповеди. Но я заблудился в городе и когда дошел до церкви, которую принял за русскую, то мне сказали в лавочке, что это не русская <...>. Меня как холодной водой облило. Прибежал домой; теперь полночь, сижу и пишу тебе. (К священнику же не пойду, не пойду, клянусь, что не пойду!) [By 9.30 p.m., I’d already lost all my money. I felt so desperate that I ran to the priest (do not worry: I had not gone to him neither then, nor will I possibly do that in future!) Rushing through the darkness and in unfamiliar streets, one single thought occupied my mind: ‘he is a God’s shepherd, I would speak to him not in a ‘small talk’ fashion but as if at a confession’. But I lost my way. When I reached the church which to me seemed a Russian one, I was told that it was in fact Jewish. This was indeed a wake up call, so I rushed home. It’s now midnight and I am sitting at my desk and writing this letter to you. (I won’t go to the priest, I swear!)] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXIX (1), 198].

A murky but somehow funny episode of Dostoevsky’s life which happened to him in Wiesbaden in 1871. Are his feelings Judeophobic? – well, yes and no. If we look at other Dostoevsky’s letters which mention gambling, we will see a Jewish protagonist there; moreover, the protagonist is portrayed mostly positive:

“Вот мое наблюдение, Аня, окончательное: если быть благоразумным, то есть быть как из мрамора, холодным и нечеловечески осторожным, то непременно, безо всякого сомнения, можно выиграть сколько угодно <...> Есть тут один жид: он играет уже несколько дней, с ужасным хладнокровием и расчетом, нечеловеческим (мне его показывали), и его уже начинает бояться банк. [From my own experience, Anya: if you manage to keep a cool head - like that of marble – and show indeed supernatural accuracy, you can certainly win as much as you desire. <...> There is an Yid < Here and after, we use the abusive word to translate the ‘zhyd’ (“жид”) in Dostoevsky’s texts. In the 2d half of the 19th century, “zhyd” has been developing



its negative connotation and pejorativeness which are normal in the Modern Russian, meanwhile, then, its connotation was dubious because the word maintained its links to absolutely standard analogues, French 'Juif' and Polish 'Żyd' – they showed him to me. He had been playing for several days so far, with amazing cold head and premeditation (indeed, non-human). The bank is developing a fear of him.] [Достоевский / Dostoevskiy, 1972–1990, XXVIII (2), 186].

After a while, the writer turns the Jew into an ideal gambler, even more – into a role model for himself of which he informs his wife, Anna Grigoryevna: "...вечером, с 8 часов до 11, буду играть жидом, благоразумнейшим образом, клянусь тебе. [In the evening, from 8 to 11 p.m., I swear, am going to gamble like an Yid, i.e. with a full presence of mind"] [Достоевский / Dostoevskiy, 1972–1990, XXVIII (2), 234].

Dostoevsky never creates his protagonists ex nihil. His protagonists typically emerge as variations of real persons: remember general Gartung, Vlas, peasant Marey or Centenary Lady from *A Writer's Diary*, protagonists of *The Possessed*, they all can be traced to certain figures from newspapers or Dostoevsky's personal correspondence. Thus, that is not a pure information of a strange occasion happened to Dostoevsky but rather a sketch for a plot of how he, Dostoevsky himself, next to turned into a Jew. Initially, he recognized a Jew as a model; then, for many years he had been trying to imitate his. Finally, he failed to distinguish a Russian Orthodox Church from a Synagogue - what's a tricky stylistic task! The letter presents a narrative of how Dostoevsky discovers a Jew inside himself as one of his own variants. After his Wiesbaden 'adventure', Dostoevsky had never gambled any more, as Anna Grigoryevna states in her memoirs. Joseph Frank derives the life-long abstention directly from the mental stress experienced at the Wiesbaden synagogue entrance [Frank 2003, 639].

### Dostoevsky and Jews: A 'Far Reading' Sketch

Dostoevsky and Jews: the issue has little freshness. Leaving, at least for a while, aside the letters of Dostoevsky's Jewish reader to the author, the topic emerged at the turn of 1920s and from thenceforth remains an aspect of Dostoevsky Studies. ([Заславский / Zaslavskiy 1923], [Гроссман / Grossman 1924], [Штейнберг / Shteynberg 1928], [Выготский / Vygotskiy 2000], [Гришин / Grishin 1971], [Goldstein 1981], [Morson 1983], [Резник / Reznik 2002], [Frank 2003], [Vassena 2006] [Касаткина / Kasatkina 2007]). Meanwhile, despite the discussion on Dostoevsky's anti-Semitism [Туровская / Turovskaya 2006] or the lack of thereof [Белов / Belov 2002], there are some aspects which remain unclear - primarily, how the narrative is made and how it connects to Dostoevsky's *poetics*, not with the depths of his *psychea* [Morson 1983, 305-306].

The writer's oeuvre, the whole 30 volumes of the Complete Works contain less than 500 usages of "иудей" [Jew(s)] (22), "еврей" / "израильтянин"



[Hebrew(s) / Israeli] (235), and "жид" [Yid(s)] (201). Thus, the total word count of 'Jewish' lexemes represents a tiny layer of Dostoevsky's vocabulary. Maybe, the existing tradition slightly exaggerated the issue for Dostoevsky's personal life or for his art. In any case, it was a strange and conspiracy feeding decision of the Dostoevsky's Vocabulary editors not to include the words into an open part of the *Vocabulary*. [Словарь / Vocabulary 2001–2003]

While already evanescent in quantitative way, Dostoevsky uses the words in the contexts that are set far apart, thus increasing the lexical dispersion for these words.

#### 1. Usages in protagonists' speeches:

"Все переглянулись; Ганя бросился в залу, но и в залу уже вошло несколько человек. – А, вот он, Иуда! – вскрикнул знакомый князю голос [Everybody looked at one another; Ganya dashed into the hall, but several people had already come into it. "Here he is, Judas!" – a voice familiar for the Prince exclaimed.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, VIII, 95]

"у него лежали дома старые серебряные часы, давно уже переставшие ходить. Он схватил их и снес к еврею-часовщику, помещавшемуся в своей лавчонке на базаре. Тот дал за них шесть рублей" (Братья Карамазовы) [...at home, he had a silver clock which – long time ago – failed to run. He grabbed it and carried to a clockmaker, a Hebrew, who was sitting in his kiosk in the bazaar. He gave six rubles for the clock.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XIV, 337]

"Я сама, в легких башмаках, по снегу, бегу к жиду Бумштейну и закладываю мой фермуар – память праведницы, моей матери!" (Дядюшкин Сон). [In light shoes, in the snow, I am running to Bumstein, an Yid, to pawn my clasp, a memory of the righteous person, my mother.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, II, 323]

Due to principles of Dostoevsky's poetics (polyphony), we have cannot treat these usages as the voice of the writer himself. Dostoevsky's protagonists are always connected with real people; mostly, they have some elements of Dostoevsky's mind or personal experience but the protagonists never speak on behalf of the writer. Thus, these usages are those of the protagonists' and trace their attitudes towards Jews as well as prejudices against them. Meanwhile, the problem of intermixing of Dostoevsky's and his protagonists' stances on Jews and Judaism has even never been taken into consideration.

#### 2. Usages From Other Works Of Fiction:

Another part of the Jew-related words usages consists of quotations from different literary sources but mainly from the Bible:

"И многие из иудеев пришли к Марфе и Марии утешать их в печали о брате их. Марфа, услыша, что идет Иисус, пошла навстречу ему; Мария же сидела дома. [And many of the Jews came to Martha and Mary, to comfort them concerning their brother. Then Martha, as soon as she heard that Jesus was

coming, went and met him: but Mary sat still in the house]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, VI, 250] – a direct quotation from John 11:19 which was incorporated by Dostoevsky into his novel *Crime and Punishment* in the well-known episode of Sonya reading the New Testament to Raskolnikov.

Sometimes, Dostoevsky next to totally changes a context which surrounds the citation: “А мудрецы и руководители только им поддакивают, иные страха ради иудейского (как-де не пустить его в Америку: в Америку бежать все-таки либерально). [Wise men and leaders constantly agree with them [far-leftists] – some for fear of the Jews (how to prevent someone from fleeing to America while it’s quite liberal to flee to the U.S.)] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXII, 81] “For fear of the Jews” is a citation which was taken from one of the several the Gospel of John fragments – John 7:13, John 19:38, John 20:19. Indeed, the phrase emerges in the new context, thus, it kept too little, if any, links to Jews.

### 3. *Usages without Direct Reference to Jews:*

In the last two examples, a direct reference to Jews is highly questionable. Their addressees could equally be or not be Jewish. But, Dostoevsky’s oeuvre has many cases when words with denotative meaning ‘a Jew’ refer to an undoubtedly non-Jewish figure: “прямо с капитала начну; чрез пятнадцать лет скажут: “Вот Иволгин, король иудейский... [First of all, I begin to collect capital and in the fifteen years, they will proclaim: THIS IS IVOLGIN THE KING OF THE JEWS]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, VIII, 105].

Ganya Ivolgin, a general’s son, has no Jewish roots or relatives. Thus, the formula is based on the New Testament: “And Pilate wrote a title, and put it on the cross. And the writing was, JESUS OF NAZARETH THE KING OF THE JEWS” [John 19:19]. Transformed into Ganya’s direct speech about himself and his ideal future, it is quite ironic. The protagonist, a nobody ready to marry for money, compares himself to Jesus. The protagonist, who longs for squeezing into aristocracy, perceives the Roman mocking as a dream.

We know some usages where Dostoevsky mention ‘Jews’ inside a long list alongside with other nations – Poles, Britons, Germans: “убедятся ли они наконец, сколько в этой нигилятине орудует (по моему наблюдению) жидков, а может, и поляков... [Will they finally see (as I do) how many Yids or, maybe, Poles are amidst all those nihilists]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXX(1), 43]

Indeed, the negative connotation is present here. But, does Dostoevsky address it to Jews, as such? To Poles, as such? Or, rather, against nihilists – ideological foes of Dostoevsky?

### 4. *Autoreferential usages:*

It is absolutely not a rarer occasion if the word ‘Jew’ or even ‘Yid’ link to Dostoevsky himself: “...припоминал весь этот год, прошедший для меня так незаметно, припомнил все, все, и грустно мне стало, когда раздумался о судьбе своей. С тех пор я скитаюсь без цели, настоящий Вечный Жид. [I

recollected all this year which had gone so quickly, I remembered everything and I became so upset when took into consideration all my life. From this moment I am wandering without purpose like a true Everlasting Jew]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXVIII (1), 188];

“Желаю здоровья. Сам я кашляю, как жид. Твой весь Ф. [I wish you health. Personally, I cough like an Yid. Yours entirely, F.]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXX (1), 54]

What we see: surely, Jews and Jewish question were always present in Dostoevsky’s mind. They entered many of his narratives, both his fiction and non-fiction. Meanwhile, the problem of Dostoevsky’s stances on Jews is highly cumbersome. The semantics of the lexical layer which refer to Jews is quite dispersive. We trace much more cases with no direct reference to the people. Thus, it seems that Dostoevsky wrote his defense quite sincerely – “[...] когда и чем заявил я ненависть к еврею как к народу? Так как в сердце моем этой ненависти не было никогда, и те из евреев, которые знакомы со мной и были в сношениях со мной, это знают, то я, с самого начала и прежде всякого слова, с себя это обвинение снимаю. [...when and where I claimed my hate to the people of Israel? Due to my heart has ever been free from the hate and those Hebrews, who are familiar with me or who communicated with me, know this, I decline the indictment totally and from the very beginning.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 75] He admitted that he attacked the “Yids’ tsardom” but he wrote that he had not been aware of how the stock phrase was perceived by his Jewish readers. Maybe, the defence was sincere.

But, we also find how ambivalent are Dostoevsky’s usage of the words [Morson 1983, 308–312]. In what follows we trace the ‘Jewish narrative(s)’ in Dostoevsky’s texts (mainly in his letters & journalism).

### A Narrative of a ‘Good Jew’ in Dostoevsky

Dostoevsky’s works contain some positive images of Jews. The most well-known and obvious example is his image of Sophia Lurie:

“...хочу привести теперь одно письмо, уже не анонима, а весьма знакомой мне г-жи Л., очень молодой девицы, еврейки, с которой я познакомился в Петербурге и которая пишет мне теперь из М. С уважаемой мною г-жою Л. мы никогда почти не говорили на тему о “еврейском вопросе”, хотя она, кажется, из строгих и серьезных евреек. [I want to disseminate my friend’s letter. She is a quite young girl, a Jew, not an anonyne. I became familiar with her in St. Petersburg and now, she writes me from M[in]sk. I have never discussed the Jewish Question with the highly esteemed miss L., even though it seems to me that she is of a serious and scrupulous Jew type.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 89]

For several years, Dostoevsky perceives Sophia Lurie as next to an ideal





Jew – integrated into Russian social life, highly intellectual and quite modern. Interestingly enough, she is not the sole positive Jewish image in the writer's oeuvre. He pictures ordinary Jewish inhabitants of Minsk with deep liking and even affinity:

“Провожает его <доктора> весь город, звучат колокола всех церквей, поются молитвы на всех языках. Пастор со слезами говорит свою речь над раскрытой могилой. Раввин стоит в стороне, ждет и, как кончил пастор, сменяет его и говорит свою речь и льет те же слезы. Да ведь в это мгновение почти разрешен хоть бы этот самый «еврейский вопрос»! Ведь пастор и раввин соединились в общей любви, ведь они почти обнялись над этой могилой в виду христиан и евреев. [The whole city gives last tribute to the doctor, the bells of all churches are striking, prayers on every language are reciting. With tears, an evangelical pastor says at his open grave. A rabbi stays aside and waits until the pastor finishes and then continues his speech weeping the same bitter tears. The Jewish Question is next to resolved in the moment! Pastor and Rabbi reunited in the spirit of love; at the grave, they next to embraced one another in presence of Christians and Jews.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, 25, 92]

Many years before Dostoevsky met Sophia Lurie, the writer had already encountered Jews and created a Jewish protagonist. This happened in *The House of the Dead*. Isay Bumshtein – who is portrayed as quite a good person: “У него был свой самовар, хороший тюфяк, чашки, весь обеденный прибор. Городские евреи не оставляли его своим знакомством и покровительством. По субботам он ходил под конвоем в свою городскую молельную (что дозволяется законами). [He had a samovar, quality mattress, cups and a full dinner set. Jews residing in that town didn't forget him and patronized him. At Saturdays, he went under police escort to his prayer house in the town (which the law permits)].” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, IV, 93]

What Isay Bumstein, Jewish residents of Minsk and Sophia Lurie have in common? Probably, all they are the ‘serious Jews’, i.e. quite traditional oriented. In Dostoevsky's texts, such Jews ignite a constant interest to themselves: “Накануне каждой субботы, в пятницу вечером, в нашу казарму нарочно ходили из других казарм посмотреть, как Исай Фомич будет справлять свой шабаш. [Every Saturday eve, at Friday evening, some people deliberately came into our barrack to watch Isay Fomich celebrating his Sabbath.]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, IV, 95]

On systematic basis, Dostoevsky esteems Jews who keep traditions and live in an orthodox style: “I do not want to hide that all this was written by a Jew and that all the feelings are Jewish feelings”. The phrase echos some elder statements, for examples, – Kostomarov's:

“Евреи по своей религии, по своим верованиям и надеждам неизбежно должны стоять особняком от той страны, где проживают: иначе они будут переродки, а не Евреи. Со стороны христиан преследовать Евреев – тупая ненависть, сопровождавшаяся фанатизмом часто варварским и бесчело-



вечным. [Due to their religion, beliefs and hopes, Jews have to be inevitably separated from a dominant people of a country where they dwell. Without the separation, they will no more be Jews and turn into a parody. For Christians, to oppress Jews is a stupid hate accompanied with barbarous and cruel zealotry]. [Костомаров / Kostomarov 1862, 57]

Dostoevsky shares the emblematic suspicion of Russian conservatives toward the deeply Russianized Jewry. The writer's ‘Good Jews’ are primarily the true Jews: they follow Jewish rules, they are religious, they pray on a regular basis and, indeed, believe in God. These Jews are mostly not eager to be assimilated.

Sometimes, the social behavior of any Jews, their culture, their manner of communication and speech remain quite strange even if not alien:

“Рядом с моим N в { I ”d'Alger“ }, дверь об дверь, живут два богатых жида, мать и ее сын, 25-летний жиденок, – и отравляют мне жизнь: с утра до ночи говорят друг с другом, громко, долго, беспрерывно, ни читать, ни писать не дают. Ведь, уж кажется, она его 25 лет как родила, могла бы с ним наговориться в этот срок, так вот нет же, говорят день и ночь, и не как люди, а по целым страницам (по-немецки или по-жидовски), точно книгу читают: и все это с сквернейшей жидовской интонацией, так что при моем раздражительном состоянии это меня всего измучило. [Near my room, next door, reside two prosperous Yids, a mother and her son, a Jew of 25. Together, they embitter my life: from the very morning till the darkest night they are always chatting to each other – loud, for a long time, unstoppable. They give me no chance to read or write. It seems, 25 years left as she gave birth to him; thus, she could have talked herself out for the term – but no way. They speak all day and night long. They converse not as people typically do but in page long sentences (in German or in Yidden) as if they are reading a book. They produce this with that atrocious Yidden pronunciation. While I am irritable, all this tortured me.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXX (1), 89)]

Rather recurrently than constantly, Dostoevsky perceives close interaction with Jews as a personal challenge and indulges himself due to the difficulties:

“Четверо суток как я сидел и терпел их разговоры за дверью <...> Хоть они и русские (богатые) жида, но откуда-то из Зап<адного> края, из Ковно. Так как уже было 10 часов и пора было спать, я и крикнул, {ложась в постель}: ”Ах, эти проклятые жида, когда же дадут спать!”. [Обиделись.]. [For four days I was sitting and tolerating their speech <...>. Even though they are Russian and prosperous Yids, but they are from somewhere in the Western Region, from Kovno. Due to it had already been something past 10 p.m. and it had been the time to go to bed, I roared: Oh, cursed Yids, when do you allow me to sleep?! – They became upset.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXX (1), 93]

The final explosion is nasty. But, the situation is quite satiric – for everybody inflicted into it. For the writer who becomes so angry and nervous [cp.:



Резник / Reznik 2002] that the vocabulary which he uses accents his illness and inadequacy. For the mother and the son who are always talking in loud being not able to stop. Not an enmity toward the family.

### A Narrative of a Bad Jew' in Dostoevsky

As many people of his time, Dostoevsky shared prejudices against Jews and, in general, was suspicious of Jewish influence on Russian society, economy, politics etc. It seemed to him, that searching for *gescheft*, Jews were responsible for promotion of alcoholism in Russian low-classes and in peasantry, especially. 'A Jew' and 'a capitalist' were synonyms in Dostoevsky's vocabulary. The words were so interchangeable that on non-occasional basis the writer labeled oligarchs, financiers, manufacturers and merchants of Russian origins as Jews: "Но неужели вы и вправду укажете мне на эту толпу бросившихся на Россию восторжествовавших жидов и жидишек? <...> появились теперь даже и восторженные жиды, иудейского и православного исповедания. <...> об них теперь пишут в наших газетах... [Are you really going to show me the mob of exalted Yids who jumped at Russia? <...> well, some exalted Yids of Jewish and Russian Christian rites have recently emerged. <...> Our newspapers informed of them...]" [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXII, 81] As Vladimir Sidorov remarked at the turn of 1920s, in Dostoevsky's vocabulary nations often mean not persons with some common ancestral background but a concept and an idea [Сидоров / Sidorov 1924, 109–116]. Dostoevsky creates 'his' nations as he does with protagonists.

With or without a binding link to real Jews, Dostoevsky sometimes comes into a tough – maybe, even nasty – polemic around the Jewry. Turn to his 'bad Jew' narrative:

"Пишут это "образованные" евреи, то есть из таких, которые (я заметил это, но отнюдь не обобщаю мою заметку, оговариваюсь заранее) – которые всегда как бы постараются дать вам знать, что они, при своем образовании, давно уже не разделяют "предрассудков" своей нации, своих религиозных обрядов не исполняют, как прочие мелкие евреи, считают это ниже своего просвещения, да и в бога, дескать, не веруем. [Jews who call themselves 'educated' write in such [aggressive] manner. ['Educated'] i.e. those who - I noticed the fact but not ready to generalize it – always insist that due to their educational level, they neither share 'prejudices' of their nation nor follow the religious rules which are essential for other 'low' Jews. The Jews perceive religion as somewhat discrediting their enlightenment and... 'we do not believe in any god'.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 74]

Such Jews knew sciences and spoke modern European languages. They thought in a rational way. They were imbued with ideas of the Age of Enlightenment with its perception of traditions and religious rites as somewhat archaic. Summarizing all of the above, the Jews were *maskilim* (in Hebrew – 'the enlighten'), the cultural result of the *Haskalah* – literally, [Jewish] Enlightenment.



They looked at Europe as at their sole home. They believed in transformative significance of European Enlightenment ideas for the whole Jewish community. They felt themselves quite convenient in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century European life and did not evade from social interaction with Christians, though often evading assimilation.

Dostoevsky sees the processes of assimilation: "Купил бумаги (писчей) и перьев гадчайших, заплатил чертову кучу, точно мы где-нибудь на необитаемом острове. Здесь все жиды! Даже в наехавшей публике чуть не одна треть разбогатевших жидов со всех концов мира. [I bought some writing-paper and the worst pens, I payed a small fortune for all the stuff as if I were at an uninhabited island. Only Yids are here! Even amidst the holiday-makers, one third, as minimum, are rich Yids from different corners of the world.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXX (1), 89]. Could we be sure that Dostoevsky's 'Yids' here are ethnic Jews? Couldn't they be German profiteers? Couldn't the holidaymakers be Frenchmen or Italians? We can not evade the generalized interpretation with an unambiguous certainty. Whether the 'Jews' are Jews or not is not very important. What is much more intriguing is if Dostoevsky counts the maskilim as Jews. A highly cumbersome question...

Dostoevsky does believe that Jews are and have always been irresistibly connected with the Bible, its plot, its vision, its 'internal world': "слишком даже грешно забывать своего сорокавекового Иегову и отступаться от него. И это далеко не из одного только чувства национальности грешно, а и из других, весьма высокого размера причин. [...it is highly sinful to forget their forty-century Jehovah and to apostatize from Him. It is sinful not due to the reason of national pride but rather due to other, higher grounds.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 75] Even though Dostoevsky does not use the word – and probably does not know it, – for him, a Jew is a person who follows the halacha – Jewish traditional law: "еврей без Бога как-то немислим; еврея без Бога и представить нельзя. Но тема эта из обширных, мы ее пока оставим. [Jews are unthinkable without God; it is impossible to imagine a Jew separated from God. But, the issue is quite serious, thus, we quit it now.]" [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 75] 'Upper-class' Jews – that is a constant vision of Dostoevsky - accept neither God nor halacha; thus, their Jewishness is questionable, while they claim to speak on behalf of every Jew, if not broader: "Кто говорит это? <...> заезжий европеец, корреспондент политической газеты, или образованный какой-нибудь высший еврей из тех, что не веруют в бога и которых вдруг у нас так много теперь расплодилось. [Who avers this? <...> A stranger from Europe? A political observer? An educated and upper-class Jew from those who do not believe in God and who are in a huge numbers in the today Russia.] [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 69]

Based on the attitude towards the progressive Jewry, Dostoevsky gives Sophia Lurie the advice on her anticipated marriage:

"35 и 19 лет мне не кажутся большой разницей, вовсе даже нет. Не знаю по-



чему, но мне бы самому, лично, хотелось, чтоб этот человек Вам поправился, так чтоб Вы вышли замуж! Одно Вы не написали: какого он закона? Еврей? Если еврей, то как же он надворный советник? Мне кажется, евреи только слишком недавно получили право получать чины. Чтоб быть же надворным советником, надо служить по крайней мере 15 лет. [35 and 19, I do not see this a big age difference. Absolutely not. I do not know why, but personally, I want you loving the man and marrying him! But, you did not write me one detail. Which law does he follow? He is Jewish, isn't he? If he is, how he became a court councillor [nadvorny sovetsnik]? It seems me, Jews have only recently obtained the rank rights. To reach the status, someone should be in service not less than 15 years.]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXIX (2), 147]

Dostoevsky does not want so that Sophia Lurie – the ‘role model’ – becomes a wife of a Christian, Jewish convert into Christianity or a deeply assimilated Jew.

For Dostoevsky, a devoted Christian, the advice is quite odd.

Here, we encounter with another issue, important for Dostoevsky but *prima facie* far from the Jewish Question:

“Еще до Петра, при московских еще царях и патриархах, один тогдашний молодой московский франт, из передовых, надел французский костюм и к боку прицепил европейскую шпагу. Мы именно должны были начать с презрения к своему и к своим <...>. И чего же мы достигли? Результатов странных <...>. Кончилось тем, что они прямо обозвали нас врагами и будущими сокрушителями европейской цивилизации. <...> Как же быть? Стать русскими во-первых и прежде всего. <...>. Став самими собой, мы получим наконец облик человеческий, <...> свободного существа, а не раба, <...> нас сочтут тогда за людей, а не за международную обшмыгу, не за струющих европеизма, либерализма и социализма. [Where did you begin? <...> You began with nonsensical wagabonding; you tried to become Europeans, in order to imitate them <...> Before Peter the Great, at the times of Russian Tsars and Patriarchs, a young Moscow dandy, who believed he was well ahead of his time, puts on a French suit and donnes a European rapier <...> What did we get? Europeans called us enemies and potential smashers of European civilization. <...> What shall we do? To become the Russians, first of all. <...> Becoming what we are, we will obtain a human image, <...> an image of a free being not of a slave, <...> they will perceive us as humans, not as an occasionally mixed mob of self-proclaimed pseudo-Europeans, pseudo-Liberals and pseudo-Socialists.]” [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXV, 21–22]

Dostoevsky looks at the ‘Jewish street’ through lenses of the Westernization. Thus, he sees in a Jew who tries to become Russian absolutely the same situation as if a Russian tries to convert into a European. The writer does not believe in meaningfulness and usefulness of such conversions – generally speaking, in the decline of traditions for progress. A human person for him is always a social being who literally and entirely grows up inside a community (or a nation) –



from its language [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXIII, 79] or even from a soil [Достоевский / Dostoevskiy 1972–1990, XXIII, 95–96]). Inside the native social environment, every person receives their first moral lessons – ‘German witz’, Russian affinity to ‘big tents’, Jewish religious stubbornness... That is why Dostoevsky sees the sole result of the deviation from traditions in a rise of consumerism and far-left movements as a protest movement. The secular ‘global village’ consisted of entirely liberated individuals is somewhat Dostoevsky refuses to accept. Meanwhile, the affinity for the globalization he recognizes both in Russian Westernizers and in the progressive, ‘educated’ Jews.

The writer quite sincerely opposed the indictments in his old-fashion Judeophobia (“Judas betrayed Christ” [ср: Trachtenberg 1943]) – the singular version of Anti-Semitism he recognized. Dostoevsky’s narratives show no *hate* based on religious ground. He felt some sympathy to the ‘merry old Jews’.

Meanwhile, the split of Jewish community into ‘orthodoxes’ and ‘maskilim’ had an impact on Dostoevsky’s works (as well as on Russian conservative thought, in general). Maybe due to his polyphonic poetics with its demand for tracing the ‘idea’ in every ‘nation’, Dostoevsky constructed and interconnected ‘a secular Jew’ and ‘a capitalist’. Thus, stepping aside from the traditional Anti-Semitism, the writer – highly likely unintentionally – enhanced the narrative schema of the new one, based on conspiracies concerning excessive Jewish influence in economics, their organic inclination to capitalism and their role in exploitation of workers. For Garry Morson and many other scholars the statements are a clear trait of Dostoevsky’s prejudices against the Jews [Morson 1983, 317]; but, the writer refused to recognize the ‘new secular Jewry’ as Jews, as such. He believed that everybody, including himself, can turn into a declassed individual who lost relations with his or her own nation, or into an ‘Yid’ in Dostoevsky’s meaning. Thus, Dostoevsky was not aware of the narrative complex as somewhat igniting a hate against a Jew and provoking an Anti-Semitism of a new kind as he had no experience of living in the 20th century.

## REFERENCES (RUSSIAN)

1. Белов С.В. Ф.М. Достоевский и евреи (Новая постановка старого вопроса) // Достоевский и современность. Старая Русса, 2002. С. 29–34.
2. Выготский Л.С. Евреи и еврейский вопрос в произведениях Ф.М. Достоевского // От Гомеля до Москвы. Начало творческого пути Льва Выготского. Из воспоминаний Семена Добкина. Ранние статьи Л.С. Выготского. Lewiston; NY, 2000. С. 74–97.
3. Гришин Д.В. Достоевский – человек, писатель и мифы. Достоевский и его «Дневник писателя». Melbourne, 1971.
4. Гроссман Л.П. Исповедь одного еврея. М.; Л., 1924.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
6. Заславский Д. Евреи в русской литературе // Еврейская летопись. Вып. 1. Пг.; М., 1923. С. 59–86.
7. Касаткина Т. По поводу суждений об антисемитизме Достоевского // До-



- стоевский и мировая культура: альманах. Вып. 22. М., 2007. С. 413–435.
8. Костомаров Н. Иудеям // *Основа*. 1862. № 1. С. 38–58.
9. Резник С. Достоевский и евреи // *Заметки по еврейской истории: журнал*. 2002. № 15. URL: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer15/Reznik1.htm> (дата обращения 19.09.2018).
10. Словарь языка Достоевского: лексический строй идиолекта / под ред. Ю.Н. Караулова. Вып. 1–3. М., 2001–2003.
11. Туровская М. Еврей и Достоевский // *Зарубежные записки*. 2006. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2006/7/tu12-pr.html> (дата обращения 19.09.2018).
12. Штейнберг А.З. Достоевский и еврейство // *Версты*. 1928. Вып. 3. С. 94–108.
13. Goldstein D. *Dostoyevsky and the Jews*. Austin, 1981 [1976 – in French].
14. Frank J. *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*. Princeton, 2003.
15. Morson G. *Dostoevsky's Anti-Semitism and the Critics: A Review Article* // *The Slavic and East European Journal*. 1983. № 3. P. 302–317.
16. Trachtenberg J. *The Devil and the Jews*. New Haven; London, 1943. (In English. In Russian: Moscow; Jerusalem, 1998).
17. Vassena R. *The Jewish Question in the Genre System of Dostoevskii's Diary of a Writer and the Problem of the Authorial Image* // *Slavic Review*. 2006. Vol. 65. № 1. P. 45–65.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Morson G. *Dostoevsky's Anti-Semitism and the Critics: A Review Article*. *The Slavic and East European Journal*, 1983, no. 3, pp. 302–317. (In English).
2. Reznik S. *Dostoevskiy i evrei* [Dostoevsky & Jews]. *Zametki po evreyskoy istorii*, 2002, no. 15. Available at: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer15/Reznik1.htm> (accessed 19.09.2018). (In Russian).
3. Shteynberg A.Z. *Dostoevskiy i evreystvo* [Dostoevsky & the Jewry]. *Versty*, 1928, vol. 3, pp. 94–108. (In Russian).
4. Turovskaya M. *Evrey i Dostoevskiy* [The Jew & Dostoevsky]. *Zarubezhnye zapiski*, 2006, no. 7. Available at: <http://magazines.russ.ru/zz/2006/7/tu12-pr.html> (accessed 19.09.2018). (In Russian).
5. Vassena R. *The Jewish Question in the Genre System of Dostoevskii's Diary of a Writer and the Problem of the Authorial Image*. *Slavic Review*, 2006, vol. 65, no. 1, pp. 45–65. (In English).

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

6. Belov S.V. *F.M. Dostoevskiy i evrei* (Novaya postanovka starogo voprosa) [F.M. Dostoevsky & Jews: A New Rcourse on the Old Issue]. *Dostoevskiy i sovremennost'*. [Dostoevsky and the Modernity]. Staraya Russa, 2002, pp. 29–34. (In Russian).
7. Kasatkina T. *Po povodu suzhdeniy ob antisemitizme Dostoevskogo* [On Perception of Dostoevsky as an Anti-Semite]. *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura* [Dostoevsky &



World Culture]. Vol. 22. Moscow, 2007, pp. 413–435. (In Russian).

8. Vygotskiy L.S. *Evrei i evreyskiy vopros v proizvedeniyakh F.M. Dostoevskogo* [Jews and the Jewish Question in Dostoevsky's Works]. *Ot Gomelya do Moskvy. Nachalo tvorcheskogo puti L'va Vygotskogo. Iz vospominaniy Semena Dobkina. Rannie stat'i L.S. Vygotskogo* [From Gomel to Moscow. Early Life of Lev Vygotsky. From Semyon Dobkin's Memoirs. L.S. Vygotsky's First Articles]. Lewiston, NY, 2000, pp. 74–97. (In Russian).
9. Zaslavskiy D. *Evrei v russkoy literature* [Jews in Russian Literature]. *Evreyskaya letopis'* [The Jewish Chronicle]. Vol. 1. Petrograd; Moscow, 1923, pp. 59–86. (In Russian).

#### (Monographs)

10. Frank J. *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881*. Princeton, 2003. (In English).
11. Goldstein D. *Dostoyevsky and the Jews*. Austin, 1981. (In English).
12. Grishin D. V. *Dostoevskiy – chelovek, pisatel' i mify. Dostoevskiy i ego "Dnevnik pisatelya"* [Dostoevsky: A Person, a Writer and the Myth. Dostoevsky and His *A Writer's Diary*]. Melbourne, 1971. (In Russian).
13. Grossman L.P. *Ispoved' odnogo evreya* [The Confession of a Jew]. Moscow; Leningrad, 1924. (In Russian).
14. Trachtenberg J. *The Devil and the Jews*. New Haven; London, 1943. (In English).

**Prokhorov George S.**, State University for the Humanities and Social Studies.

Dr. Habil. in Philology, Full Professor at the Department of Literature, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, literary journalism, Old Russian literature, Dostoevsky.

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

**Прохоров Георгий Сергеевич**, Государственный социально-гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы филологического факультета. Научные интересы: теория литературы, художественная публицистика, древнерусская литература, Достоевский.

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



Е.В. Кузнецова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

«ЦАРСТВЕННЫЙ ПАЯЦ»: МАСКИ «КОРОЛЯ» И «ШУТА»  
В ПОЭЗИИ И. СЕВЕРЯНИНА

Статья вторая

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00046

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709)

**Аннотация.** Целью статьи является анализ двух взаимосвязанных масок (макрообразов) лирического героя поэзии Северянина, «короля» и «шута». Выявляются их генетические связи с творчеством В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого, также обращавшихся к схожим образам «царя», «властелина», «Арлекина», «паяца» и т.д. С одной стороны, эта тенденция связана с художественным отражением учения Ф. Ницше о «сверхчеловеке», а другой стороны, – с концепцией жизнотворчества, порождающей литературную и бытовую маскарадность. Отметим, что пара «король-шут» берет свое начало, как доказал М.М. Бахтин, в карнавальной культуре средневековой Европы и через итальянскую комедию del arte добирается и до России. Антитеза «король-шут», кодирующая в поэзии символистов глубинную дихотомию верха и низа, возвышенного и профанного, в творчестве поэта-постсимволиста и сохраняет прежние коннотации, и, одновременно, усиливает свою амбивалентность, констатирует относительность всех ценностных иерархий. Появляется ироническая дистанция по отношению к предшествующей культурной традиции. На примере работы Северянина с макрообразами «короля» и «шута» проясняется механизм пародийной трансформации символистского наследия в поэзии постсимволизма с опорой на сравнительный и стилистический анализ текстов. Поэтика предшествующей поэтической системы (устойчивые образы-маски) осмысливается как объект эстетической игры, которая ведется с позиции присвоения-отталкивания.

**Ключевые слова:** И. Северянин; король; шут; символизм; постсимволизм; пародийная трансформация.

E. V. Kuznetsova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

“Royal Jester”: Masks “King” and “Jester” in the Work  
of I. Severyanin. Part 2

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00046

**Abstract.** The aim of the article is to analyze two interconnected masks (macroimages) of the lyrical hero of poetry of the Severyanin, the “king” and the “jester”. Their genetic connection with the work of V. Bryusov, F. Sologub, A. Block, A. Bely, also applied to similar images of “king”, “lord”, “harlequin”, “clown”, etc., are revealed. On the one hand, this trend is associated with the artistic reflection of the “superman” doctrine of the F. Nietzsche, and the other – with the concept of life-creating, generating literary and everyday masquerade. Note, the pair “king-jester” originates, as proved



by M.M. Bakhtin, in the carnival culture of medieval Europe and through the Italian comedy Del Arte gets to Russia. The antithesis “the king-jester”, encoding in the poetry of symbolists the deep dichotomy of the top and bottom, sublime and profane, in the work of the poet-post-symbolist retains the former connotations and, at the same time, strengthens its ambivalence, states the relativity of all value hierarchies. There is an ironic distance in relation to the previous cultural tradition. On the example of the Severyanin’s work with macro-images of the “king” and “jester” the mechanism of parody transformation of the symbolist heritage in the poetry of post-symbolism is clarified. The article is based on comparative and stylistic analysis of texts. The poetics of the preceding poetic system (stable images-masks) is interpreted as an object of aesthetic play, which is conducted from the position of assignment-repulsion.

**Key words:** I. Severyanin; king; jester; symbolism; post-symbolism; parodic transformation.

Одним из факторов, обусловивших ранее обращение символистов к маске «шута» (Арлекина, паяца), прежде всего речь идет о А. Блоке и А. Белом, стала рефлексия над собственным творческим методом, жизненным предназначением и положением в обществе, а также стремление к театрализации жизни и искусства, связанная с концепцией жизнотворчества. Напомним, что согласно выводам первой части нашей статьи [Кузнецова 2017 б] «король» маркирует представление о высокой теургической миссии собственного служения искусству, тогда как травестирующий его «шут» становится символом самоиронии и маркером того, как со стороны, в социуме, с позиции приземляющего бытия видят поэт-теурга окружающие. Раздумья над поэтическими приемами и темами, а также над своим местом в поэтической иерархии были свойственны и Северянину. Хотя они и не выплеснулись на страницы критических статей, но он оставил несколько стихотворений, обращенных к читателю и поясняющих игровую природу собственного творческого метода.

Помимо более или менее прямых высказываний о себе как о «лирическом иронике», например, в стихотворении «Двусмысленная слава», в ряде текстов размышления о природе своего творчества выражены завуалированно. В раннем стихотворении «Интродукция. Триолет» 1909 г. с помощью архетипичного амбивалентного образа «короля-шута» поэт, возможно, проясняет пародийную, генетически связанную с карнавальным началом, природу своей доэмигрантской поэзии. Король Северянина легко и быстро оборачивается шутом, его травестирующим, а шут оказывается королем:

За струнной изгородью лиры  
Живет неведомый паяц.  
Его палатца из палатц –  
За струнной изгородью лиры...  
Как он смешит пигмеев мира,  
Как сотрясает хохот плац,



Когда за изгородью лиры  
Рыдает **царственный паяц** [Северянин 2014, 86].

Об исключительной важности этого небольшого произведения говорит его расположение в самом начале раздела, названного по первой строке стихотворения «За струнной изгородью лиры». Стихотворение открывает эту часть сборника, как бы обуславливая ракурс прочтения всех последующих текстов. Объединение масок «короля» и «шута» происходит в пределах одного словосочетания: «*царственный паяц*».

С одной стороны, перед нами аллюзия на образы популярной в России в начале XX в. оперы итальянского композитора Леонковалло «Паяцы». По ее сюжету главный герой вынужден играть на сцене в комедии в роли паяца. Он смешит людей, «пигмеев мира», и «хохот сотрясает плац» в тот момент, когда сам актер-шут плачет, рыдает в душе «невидимыми миру слезами», оплакивая свою преданную любовь. С оперным искусством меломан-Северянин был знаком очень хорошо. Об этом свидетельствуют, например, факты приведенные А.Е. Секриеру [Секриеру 2011, 82].

С другой стороны, учитывая время создания стихотворения, в нем мог отразиться и образ «Красного паяца-Арлекина-шута» из стихотворений А. Блока и А. Белого, над которым также зачастую потешается толпа, в то время как душу его наполняют жестокие терзания. Предшествующая символистская поэтическая традиция становится для Северянина таким же источником образов, как и музыкальные произведения. В качестве примера младосимволистской «арлекинады» можно привести стихотворение А. Блока 1904 г. «В час, когда пьянеют нарциссы...», в котором создается яркий образ страдающего на глазах у зрителей паяца, Арлекина, «забывшего о роли»:

<...> **Арлекин**, забывший о роли?  
Ты, моя тихоокая лань?  
Ветерок, приносящий с поля  
Дуновений легкую дань?

**Я, паяц**, у блестящей рампы  
Возникаю в открытый люк.  
Это бездна смотрит сквозь лампы  
Ненасытно-жадный паук.

И, пока пьянеют нарциссы,  
Я кривляюсь, крутюсь и звеня...  
Но в тени последней кулисы  
**Кто-то плачет**, жалея меня [Блок 1980, 322] ...

Отметим, что ирония и самоирония проявляется в образе паяца еще в поэзии младосимволистов, но у Северянина они имеют иную природу.



З.Г. Минц, анализируя функции «арлекинады» в творчестве А. Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» и «Балаганчика», пишет, что сначала это выражение романтической иронии, «а позднее “арлекинад”, ирония мыслятся как сила эсхатологического разрушения мира в целом» [Минц 1999, 562]. Ирония Северянина направлена уже на стиль символистской поэзии, пародийному обыгрыванию подвергается сам образ «страдающего паяца», ставший, благодаря своей популярности, расхожим клише в культуре Серебряного века.

Не мог столь чуткий к чужой стилистике автор оставить незамеченным столь яркий и запоминающийся образ страдающего на глазах у толпы шута, паяца, героя популярной оперы «Паяцы», масленичных балаганных представлений и «арлекинады» А. Блока и А. Белого [Обухова-Зелинская 2015; Наседкина 2015]. И вот в 1910 г. он снова обращается к этому образу в стихотворении «Увертюра», включенном во вторую книгу «Златолира» и открывающем раздел «Колье принцессы»:

<...> Колье принцессы - небес палатцо,  
Насмешка, горечь, любовь, грехи,  
**Гримаса боли в глазах паяца...**  
Колье принцессы - мои стихи.

Колье принцессы, колье принцессы...  
Но кто принцесса, но кто же та -  
**Кому все гимны, кому все мессы?**  
**Моя принцесса - моя Мечта!** [Северянин 2014, 178]

Данный текст также представляет собой обобщение, некий условный слепок с сюжета романтической оперы, в которой зачастую действуют сказочные принцессы, короли и шуты. О влиянии оперы свидетельствует название «Увертюра», музыкальный термин, обозначающий прелюдию к оперному представлению, и словосочетание «аккорды лиры», использованное и в своем прямом (аккорды музыки) и в переносном значении (аккорды вдохновения). Но снова мы наблюдаем отзвуки символистской поэтики. Образ «принцессы-Мечты», которой поются «все гимны», служатся «все мессы», несет в себе черты Прекрасной Дамы, Софии, Вечной Женственности, предмета усердного поклонения молодых А. Блока и А. Белого. Если возлюбленная героя – Прекрасная Дама, то сам герой Северянина в этом тексте закономерно превращается в корчащегося от боли паяца, несчастного влюбленного Пьеро, также героя ряда произведений младосимволистов.

На примере этого стихотворения удобно рассмотреть, как «работает» поэт с исконными поэтическими «словами-сигналами» по терминологии Л.Я. Гинзбург [Гинзбург 1995]. Северянин достигает комического эффекта смешением традиционных поэтизмов, таких как «лиры», «венки», «созвездия», «небеса», со словами не из поэтического словаря рус-



ской классической лирики, иностранными заимствованиями, например, «колье», «палаццо», «ювелиры». Слово «лира» еще в поэтическом языке начала XIX в. утратило свое предметное значение и стало использоваться как абстрактное обозначение поэтического творчества. Создавая словосочетание «аккорды лиры», Северянин реализует метафору, «лира» снова превращается в музыкальный инструмент, на котором «играет» боговдохновенный поэт-певец. Таким способом поэт добивается стилистического эффекта, который О.Б. Кушлина определила как «изысканная банальность» и «откровенная вульгарность» [Кушлина 1993 б, 117]. Таким приемом пользовался еще В. Брюсов, например, в уже цитированном в первой части нашей статьи стихотворении «Возвращении», ради расширения «художественной впечатлительности», но у Северянина это превращается уже в ироническую игру.

Рассмотренная нами антитеза «король-шут» является лишь одним из примеров работы поэта с наследием символизма, направленной, в конечном счете, на обновление русского поэтического языка. Макрообраз «короля» в творчестве Северянина выступает в пародийной функции, обыгрывая соответствующие темы и мотивы «высокой» лирики романтиков и символистов: образы «поэта-короля», «поэта-пророка», «властелина волшебной страны», «властителя-деспота» и т.д. Маска «шута-паяца» связана как с ироническим пафосом, так и с аспектом рефлексии. Заостряя театрально-маскарадные образы младосимволистов, она одновременно выражает самоощущение Северянина, осознававшего свою «двусмысленную славу» и такое же положение в поэтической иерархии Серебряного века. Маска «шута» также указывает читателю на «двойное дно» и возможное пародийное прочтение его произведений.

Правомерность подобных выводов может подтверждаться предельной литературностью, «сделанностью» северянинских поэз, состоящих из обрывков модернистского дискурса, а именно чужой стиль, ставший содержанием нового текста, и создает, по Ю. Тынянову, пародию [Тынянов 1977 б, 198–227]. Основными маркерами пародийного использования поэтом символистских образов являются специфические художественные средства: *поэтика парадокса, абсурда и двусмысленности, имитация «наивного» стихотворства, стилистическое смешение «высоких» поэтизмов и разговорной, прозаической лексики, буквализация содержания, утрирование и гиперболизация образов и т.д.* Но самое главное – это ироническая точка зрения автора, которая ощутимо присутствует в тексте и с позиции которой ведется переосмысление масок символизма. Тонкую грань между явлениями стилизации и пародии весьма точно определил Ю. Тынянов: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. <...> ...Стилизация комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» [Тынянов 1977 а, 201]. На наш взгляд, Северянин делает этот шаг, отделяющий стилизацию от пародии. Во многом это было обусловлено определенной тенденцией в литературе Сере-



бряного века, М.В. Козьменко и Д.М. Магомедова пишут, что стилизация становится настолько «концентрированной», «что при приложении к ней стилиевых критериев прошлого столетия либо оказалась бы (и оказалась в оценках отдельных критиков) за пределами эстетического вкуса, либо была бы воспринята в чисто *пародийном ключе*» (курсив мой – Е.К.) [Козьменко, Магомедова 2009, 85].

«Концентрированные» стилизации Северянина были действительно восприняты многими критиками как находящиеся за гранью хорошего вкуса, но мы предлагаем посмотреть на них, как на *тексты, имплицитно содержащие в себе пародийность в широком смысле слова.*

На наш взгляд, в «извращенном лике» поэзии Северянина, в котором, по мнению К. Мочульского, «изживается культура русского символизма» [Мочульский 2005, 547], заключается не ущербность, а новаторство и достоинство лирики автора «Громокипящего кубка» дореволюционного периода, *состоящее в ироническом преломлении и переакцентуализации тем, мотивов, образов и масок символистов, которые лишаются, прежде всего, своего философского и мировоззренческого наполнения, используются уже вне связи с дихотомией быта и бытия, сакрального и профанного.* Отмечал эту особенность постсимволистской поэзии еще В.М. Жирмунский: «...Словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное» [Жирмунский 1977, 109]. То, что проживалось символистами, уже проигрывалось Северяниным, но это было предопределено тем, что поэзии вступала в новый авангардный этап своего развития. Отметим, что именно как фактор литературной эволюции пародийность так интересовала Ю. Тынянова: «Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия. <...> Обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы – огромная эволюционная работа, прodelьваемая пародией» [Тынянов 1977 б, 293; 310].

Приемы пародии как нельзя лучше подошли для того, чтобы объективировать наследие модернизма 1890-х – 1900-х гг., воплотить его уже не как целостную мистико-философскую и эстетическую систему, а как дискурс, набор штампов, клише, мифологем и т.д. Еще до опыта Северянина поэтика новой модернистской лирики была высвечена в многочисленных пародиях современников. Достаточно вспомнить знаменитые три пародии на декадентов Вл. Соловьева, в каждой из которых работает один и тот же механизм: философское содержание символистской поэзии предстает бессмыслицей, а формальные приемы (пристрастие к немотивированным и необычным цветовым эпитетам, бестиарные метафоры, поэтика повторов) гиперболизируются и доводятся до абсурда. Нечто подобное с той или иной степенью талантливости проводилось и другими авторами:



С. Горным, А. Измайловым, В. Бурениным, К. Чуковским и т.д. Пародии становятся массовым чтением, выходят целые сборники («Кривое зеркало» А. Измайлова, «Незловивые пародии» Авеля). Возникновение новой поэзии, дразнящей своим необычным поэтическим арсеналом, спровоцировало пародийный отклик на нее [Тяпков 1980; Тяпков 1984; Кушлина 1993 а]. Выскажем предположение, что поэтика символизма усваивалась Северяниным не только по первоисточникам, хотя известно, что Брюсова, Бальмонта и Сологуба он прочел досконально, но и через посредничество карикатурившей ее литературной пародии [Кузнецова 2017 а; Кузнецова 2018].

После того как Северянин довел ироническую игру в короля и шута до предела, стало более невозможным всерьез обращаться к этим маскам, эксплуатировать их вне иронической дистанции. Антитеза «король-шут», кодирующая в творчестве символистов глубинную дихотомию верха и низа, возвышенного и профанного, в творчестве поэта-постсимволиста демонстрирует свою амбивалентность, относительность всех ценностных иерархий. Как справедливо указывает К.Г. Исупов: «В иронически-игровой поэзии Северянина состоялось самоотрицание декаданса (курсив мой – Е.К.) не путем прямого присвоения его ценностей, а в театрализованном (трагическом по существу) отстраненно-эстрадном изживании его как особого стиля жизни и стиля поэтического мышления» [Исупов 1987, 18].

Подобная литературная стратегия применялась поэтом не для создания комических текстов ради развлечения скучающей публики и не ради литературной критики противников с точки зрения представителя другого литературного лагеря, как это делал, например, В. Буренин, а для создания собственных оригинальных текстов и завоевания места на поэтическом «Олимпе». Но именно обращение к пародийной поэтике повлекло за собой столь противоречивые оценки творчества Северянина в прижизненной критике и трудности с определением положения поэта в иерархии литераторов начала XX в., которые не преодолены полностью до сих пор.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1898–1906. Л., 1980.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1995.
3. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 112–121.
4. Исупов К.Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении Северянина // О Игоре Северяnine. Череповец, 1987. С. 14–18.
5. Козьменко М.В., Магомедова Д.М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 77–149.
6. (а) Кузнецова Е.В. Поэтика И. Северянина и литературная пародия начала XX в. // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 1. С. 220–244.



7. Кузнецова Е.В. Поэтика пародийности в доэмигрантском творчестве Игора Северянина // *Russian Literature*. 2018. № 95. С. 33–62.

8. (b) Кузнецова Е.В. «Царственный паяц»: маски «короля» и «шута» в поэзии И. Северянина. Статья первая // *Новый филологический вестник*. 2017. № 4 (43). С. 117–128.

9. (а) Кушлина О.Б. Наследники Гиппонакта // *Русская литература XX века в зеркале пародии: антология*. М., 1993. С. 5–23.

10. (b) Кушлина О.Б. Уж не пародия ли он? // *Русская литература XX века в зеркале пародии: антология*. М., 1993. С. 116–119.

11. Минц З.Г. В смысловом пространстве «Балаганчика» // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 558–568.

12. Мочульский К. Игорь Северянин. Менестрель. Новейшие поэты // Игорь Северянин. Царственный паяц. Автобиографические материалы. Письма. Критика. СПб., 2005. С. 543–547.

13. Обухова-Зелинская И.В. Персонажи *commedia dell'arte* в культуре русского модернизма (живопись-театр-периодика) // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 314–330.

14. Наседкина Е.В. «Одержимый или пророк»: трансформация образов Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве и прижизненной иконографии Андрея Белого // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 356–372.

15. Северянин И. Полное собрание сочинений: в 1 т. М., 2014.

16. Секриеру А.Е. Игорь Северянин. Грани стиля. М., 2011.

17. (а) Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–227.

18. (b) Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.

19. Тяпков С.Н. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980.

20. Тяпков С.Н. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1984.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Kuznetsova E.V. Poetika I. Severyanina i literaturnaya parodiya nachala 20 v. [The Poetics of I. Severyanin and Literary Parody at the Beginning of the 20th century]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 1. pp. 220–244. (In Russian).

2. Kuznetsova E.V. Poetika parodijnosti v doemigrantskom tvorcestve Igorya Severyanina [The Poetics of Parody in the Work of Igor's Severyanin before His Emigration]. *Russian Literature*, 2018, no. 95. pp. 33–62. (In Russian).

3. (b) Kuznetsova E.V. "Tsarstvennyy payats": maski "korolya" i "shuta" v poezii I. Severyanina. Stat'ya pervaya ["The Royal Buffoon": The Masks of "King" and "Jester" in the Works of I. Severyanin. Article I]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2017, no. 4 (43), pp. 117–128. (In Russian).





(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Isupov K.G. Istoriko-bytovyye arkhetypy v tvorcheskoy povedenii Severyanina [Historical and Everyday Archetypes in the Creative Behavior of I. Severyanin]. *O Iгоре Severyanine* [About Igor Severianin]. Cherepovets, 1987, pp. 14–18. (In Russian).
5. Isupov K.G. Istoriko-bytovyye arkhetypy v tvorcheskoy povedenii Severyanina [Styling as a Factor in the Dynamics of Genre Systems]. *Poetika russkoy literatury kontsa 19 – nachala 20 veka. Dinamika zhanra. Obshchiye problemy. Proza* [The Poetics of Russian Literature. The Dynamics of the Genre. Common Problems. Prose]. Moscow, 2009, pp. 77–149. (In Russian).
6. (a) Kushlina O.B. Nasledniki Gipponakta [Inheritors of Gipponakt]. *Russkaya literatura 20 veka v zerkale parodii: antologiya* [Russian Literature of the 20th Century in the Mirror of Parody: Anthology]. Moscow, 1993, pp. 5–23. (In Russian).
7. (b) Kushlina O.B. Uzh ne parodiya li on? [If He Is a Parody?]. *Russkaya literatura 20 veka v zerkale parodii: antologiya* [Russian Literature of the 20th Century in the Mirror of Parody: Anthology]. Moscow, 1993, pp. 116–119. (In Russian).
8. Mints Z.G. V smyslovom prostranstve “Balaganchika” [In the Semantic Space of “Balaganchik”]. *Mints Z.G. Poetika Aleksandra Bloka* [Poetics of Alexander Block]. Sankt-Petersburg, 1999, pp. 558–568. (In Russian).
9. Mochul’skiy K. Igor’ Severyanin. Menestrel’. Noveyshiye poezy [Igor Severyanin. Minstrel. Newest Poehzy]. *Igor’ Severyanin. Tsarstvennyy payats. Avtobiograficheskiye materialy. Pis’ma. Kritika* [Igor Severyanin. Royal Buffoon. Autobiographical Materials. Letters. Criticism]. Sankt-Petersburg, 2005, pp. 543–547. (In Russian).
10. Nasedkina E.V. “Oderzhimyy ili prorok”: transformatsiya obrazov Arlekina, bezumtsa, Khrista i sh-chta v tvorchestve i prizhiznennoy ikonografii Andreya Belogo [“Possessed or a Prophet”: Transformation of Images of the Harlequin, Madman, Christ, and the Jester in the Works and Lifetime of the Iconography of Andrei Bely]. *“Vechnyye” syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” Subjects and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, 2015, pp. 356–372. (In Russian).
11. Obukhova-Zelin’skaya I.V. Personazhi commedia dell’arte v kul’ture russkogo modernizma (zhivopis’-teatr-periodika) [The Characters of the Commedia Dell’arte in the Culture of Russian Modernism (Painting-Theatre-Periodicals)]. *“Vechnyye” syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” Subjects and Images in the Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, 2015, pp. 314–330. (In Russian).
12. (a) Tynyanov Yu.N. Dostoyevskiy i Gogol’ (k teorii parodii) [Dostoevsky and Gogol. (To the Theory of Parody)]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetic. The History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 198–227. (In Russian).
13. (b) Tynyanov Yu.N. O parodii [About Parody]. *Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetic. The History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 284–310. (In Russian).
14. Zhirmunskiy V.M. Preodolevshiye simbolizm [Break the Symbolism]. *Zhirmunskiy V.M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [The Theory of Literature. Poetics.



Stylistics]. Leningrad, 1977, pp. 112–121. (In Russian).

(Monographs)

15. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About Lyric]. Moscow, 1995. (In Russian).
16. *Sekriyeru A.E. Igor’ Severyanin. Grani stilya* [Igor Severyanin. Facets of Style]. Moscow; Yaroslavl, 2011. (In Russian).
17. Tyapkov S.N. *Russkiye futuristy i akmeisty v literaturnykh parodiyakh sovremennikov* [Russian Futurists and Akmeists in the Literary Parodies of His Contemporaries]. Ivanovo, 1984. (In Russian).
18. Tyapkov S.N. *Russkiye simbolisty v literaturnykh parodiyakh sovremennikov* [Russian Symbolists in the Literary Parodies of His Contemporaries]. Ivanovo, 1980. (In Russian).

**Кузнецова Екатерина Валентиновна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Аспирант. Научные интересы: творчество И. Северянина, русская литература рубежа XIX–XX вв., память культуры, «вечные» сюжеты и образы в литературе русского модернизма, поэтика пародии.

E-mail: katkuz1@mail.ru

**Kuznetsova Ekaterina V.**, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Post-graduate student. Research interests: the work of Igor Severyanin, Russian literature of the turn of 19–20 centuries, cultural memory, “timeless” themes and images in the literature of Russian modernism, the poetics of parody.

E-mail: katkuz1@mail.ru



Д.С. Московская (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-8089-9604

**НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ  
АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО «САТИРА НА ЖЕНАТЫХ».**

**К истории темы**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00047

**Аннотация.** М. Мейлах и В. Эрль в составленном ими полном собрании сочинений А. Введенского выделители раздел, где представили свидетельства о существовавших, но не дошедших до нас произведениях поэта. Одно из таких свидетельств – оглавление «Шуркиной тетради». Это переписанные Даниилом Хармсом в апреле-мае 1927 г. названия тридцати шести стихотворений Введенского. Из них дошли до нас пять, шестое, «Сатира на женатых» было выявлено при обработке фонда «Госиздат» в Отделе рукописей ИМЛИ РАН. Согласно гипотезе М. Мейлаха, «Шуркина тетрадь» готовилась Введенским к публикации, но так и не увидела свет. Несмотря на то, что программные высказывания Введенского однозначно противостоят рациональной интерпретации его поэзии, в статье с опорой на теоретические разработки Б.М. Гаспаровым понятия «смысловой индукции» и диалогическую природу авангарда рассмотрен полемиологический контекст «Сатиры». Понятие литературного «промежутка» позволило установить связь бытового поведения и творчества Хармса и Введенского с пушкинским периодом русской литературы, в призме которого они воспринимали быт современного Ленинграда. Определяющими моментами для сатирического высказывания становится политическая программа нэпа по борьбе со старым бытом и «половая проблема». Обнародование в 1925 г. нового проекта кодекса законов о браке, семье и опеке вызвало дискуссию в прессе. Обсуждение показало, что новый кодекс уничтожал не только патриархальные обычаи, но наносил непоправимый вред семье и детям. В статье утверждается, что абсурдистски-игровой «деформацией» традиционной сатиры Введенский обнажил окончательный слом абсолютных ценностей и онтологических начал жизни, утвержденных русской классикой.

**Ключевые слова:** бессмыслица; «промежуток»; смысловая индукция; авангард; сатира; Пушкин; Тынянов; Хармс; Введенский; интерпретация; контекст; диалог; эпатаж; протест; ценность; «половой вопрос».

D.S. Moskovskaya (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-8089-9604

**Aleksandr Vvedenskiy's Unknown Poem "Satire on the Married".  
To the History of the Topic**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00047

**Abstract.** M. Mailah and V. Erl in their "Complete works" of A. Vvedenskiy highlighted the section which indicated the presence of the poetic works that were written, but not found yet. One of such testimonies is the content of the so-called "Shurkin's Notebook". These are the names of Vvedenskiy's thirty-six poems rewritten by Daniel Kharms from April to May 1927. We know five of them, the sixth one, "Satire for Mar-



ried" was revealed during the processing of the "Gosizdat" fund in the Department of Manuscripts of A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences. According to the hypothesis of M. Meilah, "Shurkin's book" was prepared by Vvedenskiy for publication, but was never published. The subject of the article is a new poem by A. Vvedenskiy "A satire on the married" written in a typical abstruse manner and found in the Manuscripts Department of IWL RAS. Despite the fact that in his programmatic statements Vvedenskiy is strongly against the rational interpretation of his poetry, the article provides an analysis of the polemical context of "Satire" based on B.M. Gasparov's theoretical developing of the "semantic induction" and the dialogic nature of the avant-garde. The concept of a literary "gap" made it possible to connect Kharms' and Vvedenskiy's behavior and creative process to the Pushkin period of Russian literature, through which they perceived the way of life in contemporary Lenin-grad. The New Economic Policy (NEP) and the "problem of the sexes" become the defining points of this satirical statement. The promulgation in 1925 of a new draft of the code of laws on marriage, family and guardianship caused a discussion in the press. The discussion showed that the new code destroyed not only patriarchal customs, but caused irreparable harm to family and children. The article claims that with the absurdly playful "deformation" of the traditional satire Vvedenskiy demonstrated the definitive breakdown of the absolute values and relative foundations of life, asserted in the classical Russian literature.

**Key words:** nonsense; "gap"; semantic induction; avant-garde; satire; Pushkin; Tyntianov; Kharms; Vvedenskiy; interpretation; context; dialogue; eccentricity; protest; value; "problem of the sexes".

М. Мейлах и В. Эрль в составленном ими полном собрании сочинений А. Введенского выделители раздел, где представили свидетельства о существовавших, но не дошедших до нас произведениях поэта. Одно из таких свидетельств – оглавление «Шуркиной тетради». Это переписанные Даниилом Хармсом в апреле-мае 1927 г. названия тридцати шести стихотворений Введенского. Из них дошли до нас пять, шестое, «Сатира на женатых» было выявлено при обработке фонда «Госиздат» в Отделе рукописей ИМЛИ РАН.

Согласно гипотезе М. Мейлаха, «Шуркина тетрадь» готовилась Введенским к публикации, но так и не увидела свет.

Сатира на женатых

Женитьба на руси ковши  
женатых ходят гордые полки  
за ними ходят огненные волки  
и барабанщик по пыли как музыкант бежит

Кричит смотрите, вот толпа  
идет мохнатых поселян  
собаки открывают жизнь  
и помутившимся хвостом



бьют по коленям (Анекдот)

Они в щипцах на голове  
с горшками нищими в руках  
седая хижина в глазу  
кольцо и жолудь за спиной  
смеются молодухи, дамы  
и гугеноты все трясутся  
сухими жилами стучат  
как балалайку щиплют зад.

но смотрят хмурые короны  
и дремлют кровли берегов  
и бьются моря вал преступный  
и соску храбрую сосут

как хлеб жестяной становился  
того не знали тени тучек  
они охотником катились  
и дошли месяцем во ржи.

Женатый Волги видит рвенье  
Сопит с натуги как поленья  
старается поймать число  
женатый неумытый лось

Когда он хреном трет супругу  
или дает ей каши с луком  
она как черненький платок  
молчит как лань на Божий счет

тут нянькой ходит спальня эта  
где ширма кубарем задета  
висит женатый весь в очках  
он не женат, просто пах

Стоит гора стучит трещетка  
в грязи задумалась (индашка)  
услышавши горячий визг  
что издавал какой-то сиг

и триста белоручек сосок  
оделися в туман курносый  
кидайся огненный барбос  
вопи кусай мурзою кос.

Машинопись подвергалась авторской правке: в строке «и дошли месяцем» вместо первоначального «вороны» Введенский вписал «во ржи»; в строке «в грязи задумалась» первоначальное «индюшка» было исправле-



но на «индашка») – эвфемизм с эротическим подтекстом, часто используемый Введенским в письмах к Хармсу летом 1926 г. [Введенский 2013, 425; 427]. Датировка 15 января 1926 г. и правка выполнены чернилами; текст подписан в соответствии с тем поэтическим статусом, который появился после знакомства с Хармсом: «АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ ЧИНАРЬ АВТОРИТЕТ БЕССМЫСЛИЦЫ».

В стихотворении упоминается родовспомогательный инструмент («щипцы на головах»), которым пользовалась мать Введенского, Евгения Ивановна урожд. Поволоцкая (1876–1935), известный в Петербурге врач-гинеколог; строфа, где описаны «мохнатые поселяне», завершается поставленным в скобки словом «Анекдот», отсылающим к названию «СЕЛЬСКИЙ И ЗАБЕЛ аНЕГДОТ» (1924). Указанное стихотворение заканчивается словами: «зачем им ЗАМУЖ выходить вдоль мельниц ИМ приятней БЕГАТЬ чем БЛОУХ У жон своиХ искать» [Введенский 2013, 733].

Причина, по которой цензура не пустила к читателю «взрослую» поэзию Введенского, кроется в ее «заумной» форме, неприемлемой для советского писателя. Однако программные высказывания чинарей и их бытовое поведение однозначно противостояли рациональной интерпретации их творчества. Хармс и Введенский культивировали в своих взаимоотношениях игру с элементами зауми и абсурда, которая распространялась на все их творчество. Знаменательными жестами левофлангистов были постановка в театре «Радикс» пьесы «Моя мама вся в часах» (1926), диспут после вечера Маяковского в Ленинградской капелле (1927), чтения для студентов Высших курсов искусствоведения Государственного Института истории искусств (1927), выступление ОБЭРИУ в Доме печати «Три левых часа» (1928). Чтения были театрализованы, декорированы плакатами с абсурдными лозунгами, сопровождались фокусами, балетными танцами, нелепым катанием на детском велосипеде... Публика негодовала, смеялась, вела себя неучтиво – Левый фланг держался надменно и уверенно.

Отказ от дискурсивности был частью поэтической программы чинарей, неоднократно декларированной Введенским: «Ни эмоций, ни смысла в искусстве не признаю. Единственно положительной до конца остается бессмыслица» [Введенский 2011, 432]. От наивной перекодировки «бессмыслицы» в содержательные высказывания отговаривал литературоведов М. Мейлах [Введенский 1993, I, 25-26]. Однако исследователи и читатели не оставляли попыток так или иначе семантизировать заумь. Старания такого рода прилагались с момента вступления Введенского в Ленинградский Союз поэтов в 1924 г. [Введенский 2013, 732–733]. Концептуализируя поэтику Введенского, Н. Заболоцкий не отказывал ей в способности доносить смыслы путем усложненной метафоры, расширяющей «ассоциативный круг» слова [Введенский 1993, II, 175]. Я. Друскин, первым проблематизировавший семиотичность текста Введенского, отмечал в отношении поэмы «Где. Когда»: «текстовая семантика здесь настолько ясна и прозрачна, что субтекстовую бессмыслицу замечаешь только при внимательном и тщательном анализе». В другом месте, комментируя «Элегию», он пишет



о «крайне усложненной метафоре», которая «еще не бессмыслица» [Сборище друзей 2000, 416; 428].

Иначе говоря, заумь Введенского воспринимается всеми как послание, «коммуникативный артефакт», и его реципиенты вынужденно ступают на путь, которого не избежал ни один из исследователей, – путь оценки и свободной интерпретации. Ее возможности, как указал Б.М. Гаспаров, неисчислимы. Ее границы сколь осязаемы, столь и нерушимы: «Осознание сообщения как “текста”, как бы накладывает герметическую рамку на весь входящий в это сообщение и пропитывающий его смысловой материал» [Гаспаров 1996, 327].

Согласно Б.М. Гаспарову, процесс смыслообразования в рамках текста ведет читателя во все расширяющееся поле тематических, жанровых, эмоциональных воспоминаний, сопряженных с разнообразными бытовыми, биографическими, культурными, социально-политическими реалиями. Они составляют основание смысла художественного послания. В сравнении с классической литературой ненормативный языковой материал, «бессмыслица» Введенского, искушая своей непрозрачностью, провоцирует многообразие догадок. Но сколь разнообразно ни было «коммуникативное пространство», в которое истолкователи помещают чинарские тексты, они не должны предать забвению *игру*, потребность чинарей «расторгнуть», «взбудоражить» друг друга и зрителя-читателя, что составляет диалогическую природу авангардного искусства [Шапир 1995, 136–137]. В «столкновениях словесных смыслов» последовательно «положительным» остается само высказывание как поступок, обращенный к читателю или зрителю: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется», – декларировал Хармс, и потому, с точки зрения диалога, читательской реакции, нам важно знать, в *чье* именно «окно» могла быть брошена «Сатира».

Важную подсказку на этот счет дают исследования А. Герасимовой. На «взрослую» поэзию Введенского, по ее мнению, всеобъемлющее воздействие оказало «топографическое чувство» – фальконетов монумент Петру Первому, *genius loci* города, историософский и бытийственный смысл которого мальчик пережил в отражениях петербургской повести Пушкина «Медный всадник»: «пушкинская поэма растворена в творчестве Введенского, как сахар в чашке чая» [Введенский 2013, 688]. Если для Введенского была характерна любовь к Пушкину, то любимым писателем Хармса был Гоголь. Подражание великому сатирику стало характерной чертой его творчества [Хармс 2011, 5–6]. Многочисленные отзвуки русской классики в творчестве друзей-чинарей, ставшие едва ли не основными объектами научного комментирования, говорят о том, что вместе со всей литературой «промежутка» они двигались в будущее, равняясь скорее на «дедов», чем на «отцов, которые с дедами боролись» [Тынянов 1977, 180]. Следуя мысли Ю. Тынянова, «петербургский текст» русской литературы и сам город, определявший в течение трех столетий духовный облик России, сформировали границы коммуникативного пространства, с которым взаимодей-

ствовал Введенский.

Полемиологический контекст «Сатиры на женатых» – «окно», в которое был «брошен» этот текст, – это эпоха идеологической передышки середины нэпа. Он стал кратким мигмом торжества ленинградской культурной автономии и почти единодушного отпора ленинградской интеллигенции попыткам контроля центра над местными творческими и деловыми процессами. Ленинградские филиалы всероссийских институций культуры испытывали стремление головных офисов укротить «федералистские» настроения. В ответ местные подразделения старались сохранить «лица необщее выражение», что не могло не сказаться в литературном быту и «ленинградском тексте» русской литературы. Внутренние противоречия раздирали Ленинградские и Всероссийские Союзы поэтов и писателей. Во Всеросскомдраме шла тяжба за гонорары между московским Модиком и ленинградским Драмсоюзом [Плотников 2015, 15–16]. Ленинградское отделение Госиздата, в который были направлены «Шуркина тетрадь», стихи Вагинова, Хармса, проза Заболоцкого, отстаивало право на финансовую и юридическую автономию. Его поддержал местный губисполком, постановив, что «организационное положение Ленгиза до 1 января 1924 г., построенное по линии жесткого “главкизма”, сужало возможность... распространения на торговом рынке... благодаря требованию отправки всех книг в Москву» [ГАРФ]. В ходе очередной проверки Ленгиза в 1925 г. было установлено, что ЛО отличается от Главной редакции «доброкачественность ленгизовской продукции в буквальном смысле слова». Документально подтвердилась и большая коммерческая успешность Ленгиза. На этом фоне ленинградский крайний левый фланг авангарда справедливо рассчитывал на легализацию в печати и даже успех своей нестандартной продукции.

Недолгая передышка завершилась под новый 1926 г. событиями, имевшими исторические последствия как для города, так и для страны, – сокрушительным разгромом на XIV съезде ВКП (б) ленинградской оппозиции, а вслед за тем ленинградской культурной автономии. Последней вспышкой самобытности в научной жизни города стала описанная А. Галушкиным история несостоявшегося в 1928 г. возрождения Опояза [Галушкин 2000], в художественной жизни – создание и театральные манифестации ОБЭРИУ. Начало поэмы» [Введенский 1926, 14–15] и отрывок из поэмы «Минин и Пожарский» «Вопли трудных англичан» [Введенский 1927, 23–25], опубликованные в сборниках Ленинградского Союза поэтов, членом которого Введенский стал в 1924 г., были первыми и последними изданными «взрослыми» стихами поэта.

Равнение «скорее на дедов, чем на отцов» подсказывает адресата «коммуникативного действия» «Сатиры». Классическое прошлое литературы служило чинарям «трамплином» для еще возможных насмешек, адресованных новой советской «черни», «Ивановым», и «медному всаднику» общенациональной и местной жизни с его традиционным стремлением «Россию вздернуть на дыбы». Пушкинским лицейским духом, духом тай-



ных обществ 1810–1820-х пронизаны дневники Хармса 1925–1926 гг. В них упоминается узкий круг друзей-единомышленников, дружеские попойки, любовные похождения. Они преисполнены творческого воодушевления, иронии и завуалированной ленинградской оппозиционности. Хармсу в большей степени, чем Введенскому, была свойственна социальная отзывчивость, сказавшаяся в его «анекдотах» и «случаях»: «Как известно, у Безименского очень тупое рыло...», «Ольга Форш подошла к Алексею Толстому...» [Хармс 2011, 191–192]. Что касается Введенского, то биографы упоминают его демонстративный монархизм [Введенский 1993, I, 32]. Оппозиционность новой власти сказывается в замеченном В. Сажиним сохранении чинарами исторической петербургской топонимики, подвергшейся 1920-е гг. интенсивному переименованию [Хармс 2002, 6].

Эпатажная и протестная природа «лицейского духа» (заносчивая, «когда молодой человек не уважает старших, обходится фамильярно с начальниками, высокомерно с равными, презрительно с низшими», оппозиционная, когда «молодой вертопрах» насмешливо порицает «все меры правительства», сатирическая, когда он знает наизусть «самые дерзкие и возмутительные стихи» или сам является сочинителем «пасквилей и песен предосудительных», политически грамотная, когда он толкует «о конституциях, палатах, выборах» и при этом кажется «русским патриотом», описанная доносчиком Булгариным [Модзалевский 1925, 36]), весьма подходит к литературной биографии, сознательно творимой левофлангистами. Что же касается упомянутых Булгариным «возмутительных стихов», то пушкинские сатиры были пронизаны запретной эротикой, по литературной традиции являющейся «сатирическим средством» [Томашевский 1956, 43]. Пушкин-сатирик принимал на себя «роль бытописателя, историка своего времени» [Томашевский 1956, 51].

В коммуникативной структуре «Сатиры» прослеживается связь с обстоятельствами ее создания, отмеченными особым сближением и единомыслием Хармса и Введенского [Введенский 2013, 414]. Познакомившись в середине 1925 г., они вскоре стали неразлучны, встречались ежедневно, в разлуке – переписывались. Летом 1926 г. Введенский сообщал из Крыма о скандальном успехе у отдыхающих «Сатиры на женатых»: «чуть не каждый день приходится их <стихи> читать, а из моих вещей меня дразнят “Пеночкой стучит” и “хреном трет супругу” (цитата из «Сатиры». – Д.М.) – публика, надо сказать, идиотская...» [Введенский 2011, 436]. Вызвавшие острый интерес курортников эротические мотивы в стихах Введенского корреспондируют с дневниковыми записями Хармса за 1925 г. В них собрана библиография по «половой проблеме»: специальная, посвященная разного рода отклонениям: Бирд Дж. «Половая слабость как вид неврастения» (Харьков-Москва, 1908); гигиеническая: Василевский Л.М. «К здоровому половому быту» (М., 1924) и философско-психологическая: Блох И. «Половая жизнь нашего времени и ее отношение к современной культуре» (СПб., 1910), Вейнингер О. «О Генрике Ибсене и его произведениях» (М., 1909), его же «Пол и характер» (СПб., 1909) и «Последние

слова; Пер Гюнт и Ибсен, Метафизика и Культура» (М., 1909) и собственно эротическая: «Русские заветные сказки» А. Афанасьева («Стыдливая бабыня»); Чехов А. «Без заглавия».

Библиография комментирует произошедший на рубеже веков общественный перелом в понимании взаимоотношений полов. Настроения безграничной свободы тех, кто нашел себе пристанище в «доме разврата» («счастливые, они не боялись ни Бога, ни дьявола, ни смерти, а говорили и делали все, что хотели, и шли туда, куда гнала их похоть» [Чехов 1909, 341–342]), описанные в рассказе «Без заглавия», сменяются сомнениями и тревогами Вейнингера. Стремление «сравняться с мужчиной, приобрести его духовную и нравственную свободу, его интересы, творческую силу» [Вейнингер 1909, 77] кажутся ему свойством только «мужественных женщин» [Вейнингер 1909, 83]. Блох обнаруживает связь революционности с половыми извращениями [Блох 1910, 519–535]. Наконец, все авторы подтверждают, что ни в какие периоды человеческой истории любовь не рассматривали с такой чисто социальной точки зрения, как теперь. И ни один из них, кроме Василевского, не дожил до провозглашенной Л. Троцким в 1923 г. «эпохи культурничества и борьбы за новый быт» [Троцкий 1923], когда «воспитание женщины», изъятое мужчинами «из рук женщины» [Вейнингер 1909, 427], привело к неожиданным социальным последствиям, которые с энтузиазмом освещала центральная и местная пресса в год создания «Сатиры на женатых».

Обнародование в 1925 г. нового проекта кодекса законов о браке, семье и опеке породило бурный поток статей, посвященных «половому вопросу». Дискуссия дала неожиданный результат. Женщины в большинстве своем были «за новый кодекс, мужчины – наоборот – против» [Львович 1926, 2]. Проект урезал права мужчин: его хозяйство в случае развода, «благодаря алиментам и разделу имущества», разорялось [Рабочий 1925, 6]. А разведенная жена мало того, что алименты получала, могла ребенка «отдать в приют и даже платить за него 10 рублей в месяц. Она может замуж выйти, она все может. А муж является козлом отпущения» [Рабкор 1925, 7]. Речь шла даже о «вымирании мужского пола» [Проф. Ник. Корнилович 1926, 3]. И если с точки зрения «нового быта» прогресс был налицо: «Проект оставляет за официальным оформлением брака значение лишь технического средства удостоверения определенного факта» [Курский 1925, 2], то с точки зрения старого, кодекс не предложил нормативного определения брака, тем самым лишая его какого бы то ни было смысла и содержания: «Если законодательство не дает такого определения брака, то суд не будет знать, что ему делать» [Вторая сессия ВЦИК 1925, 265].

Проект вызвал острый протест деревенских жителей: «для крестьянина брак является вопросом... чрезвычайно жизненным, – он пойдет в церковь потому, что церковный брак будет удовлетворять его со всех сторон» [Вторая сессия ВЦИК 1925, 242; 273]; «Я, товарищи, из темной деревни, из далекого захолустья. <...> Там кажется, что этот закон вносит разорение в семью»; «Как крестьянин, я не могу согласиться с этим Ко-



дексом, – не могу согласиться с тем порядком, который он устанавливает для развода. <...> Когда крестьянку вместе с детьми бросают, она готова на все: она может и себя погубить, и погубить своих детей» [Вторая сессия ВЦИК 1925, 272; 283]. Но острота критики не пугала законодателей – она свидетельствовала о политическом успехе проекта. Главное – он сдвинул борьбу за культурничество с мертвой точки, сказал в своей заключительной речи Председатель ВЦИК М. Калинин: «У нас до сих пор было очень много декларированного, но по существу, разумеется, мы еще и не прикоснулись к изменению быта» [Вторая сессия ВЦИК 1925, 611]. Проект был принят за основу.

Так 1925 г. стал итоговым для патриархального дворянско-крестьянского уклада «петербургского периода» русской истории. Ленинградская «Красная газета» прощалась со «старым бытом», празднуя юбилей 1905 г. ироничной републикацией царского манифеста «о свободах» [Красная газета 1925, 30 октября, 2], поминая Льва Толстого как «зеркало русской революции» [Красная газета 1925, 20 ноября, 4], подавляя последние всплески протестов ленинградской оппозиции [Красная газета 1925, 29 декабря, 2], провожая покончившего с собой в Ленинграде «последнего певца деревни». «Красная газета» лаконично сообщила: «Вчера в Ленинграде умер Сергей Есенин, родившийся в семье крестьян-раскольников Рязанской губ.» [Красная газета 1925, 29 декабря, 5].

События внелитературной жизни предоставляли Введенскому массу яркого социального материала для художественного высказывания с «бытовой», окрашенной эротикой («половой вопрос») темой и актуальной проблемой («культурничество и борьба за новый быт»). Поэт откликается на этот вызов старой доброй сатирой, написанной «на новый лад» («деформированной»). Она назвала характерного для исторического момента и достойного сатиры персонажа – крестьянство, этих «мохнатых поселян» с их нехитрым хозяйством, «седыми хижинами», «хмурыми коровами», примитивным бытом, «горшками нищими в руках», хлебом, похожим на «жестянку», убогим семейным укладом, женами, молчащими, «как лань на Божий счет», массой детей, «белоручек сосок», закутанных в страшный «курносый туман». Представителей старого мира преследуют «гордые полки» женатых культурников: «барабанщики», смеющиеся «молодухи» и «дамы». «Старый быт» разрушен, семья разорена, тайна брака дезавуирована: «ширма кубарем задета / висит женатый весь в очках / он не женат, просто пах».

Введенскому принадлежит весьма консервативное с точки зрения нового брачного кодекса высказывание, допускающее онтологическое начало в отношениях полов: «женщина ближе к некоторым тайнам мира, она несет их, но сама не осознает» [Введенский 2013, 596]. Представляется, что в абсурдистски-игровой «деформации» традиционной сатиры, произведенной Введенским, имел место не столько разрыв с прошлым русской классики, сколько обнажение окончательного слома утвержденных русской литературой абсолютных ценностей и онтологических начал жизни.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Блох И. К психологии русской революции (история развития мазохиста-революционера) // Блох И. Половая жизнь нашего времени в ее отношении к современной культуре. СПб., 1910. С. 519–535.
2. Введенский А. Всё. М., 2013.
3. Введенский А. Гость на коне: избранные произведения. СПб., 2011.
4. Введенский А. «Но вопли трудных англичан...» // Костер: сборник Ленинградского Союза поэтов. Л., 1927.
5. Введенский А.И. Полное собрание произведений: в 2 т. М., 1993.
6. Вейнинггер О. Пол и характер. СПб., 1909.
7. Вторая сессия ВЦИК XII созыва. Стенографический отчет. М., 1925.
8. ГА РФ. Ф. А- 406. Оп. 12. Ед. хр. 1157. Л. 1.
9. Галушкин А. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...» К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 136–158.
10. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
11. Красная газета. 1925.
12. Курский Д. Брак, семья и опека // Известия. 1925. 1 октября.
13. Львович Гр. Брак и семья. Первые итоги // Красная газета. 1926. 9 января.
14. Модзалевский Б.Л. Пушкин под тайным надзором. [Л.], 1925.
15. Плотников К.И. История литературной организации Всеросскомдрам (По материалам отдела рукописей ИМЛИ РАН): автореферат дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2015.
16. Проф. Ник. Корнилович. О вымирании мужского пола // Красная газета. Вечерний выпуск. 1926. 23 февраля.
17. Рабкор Я. Кров. Спекуляцию с алиментами надо прекратить! // Красная газета. 1925. 28 октября.
18. Рабочий М. Александров. Ограничить право на алименты // Красная газета. 1925. 29 октября.
19. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. Т. 1. М., 2000.
20. Собрание стихотворений: сборник Ленинградского отд. Всероссийского Союза поэтов. Л., 1926. С. 14–15, 71–72.
21. Томашевский Б. Пушкин: [в 2 кн.]. Кн. 1. (1813–1824). М; Л., 1956.
22. Троцкий Л. В борьбе за новый быт // Правда. 1923. 17 мая.
23. Троцкий Л. Эпоха культурничества и ее задачи // Правда. 1923. 1 июля.
24. Троцкий Л. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи. М., 1923.
25. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
26. Хармс Д. Записные книжки. Дневник: в 2 кн. Кн. 1. СПб, 2002.
27. Хармс Д. Однажды... истории в стихах и прозе. СПб., 2011.
28. Чехов А. Рассказы. СПб., [1909].
29. Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм //



Philologica. 1995. № 2. С. 136–143.

**REFERENCES**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Galushkin A. “I tak, stavshi na kostyakh, budem trubit’ sbor...” K istorii nesostoyavshegosya vozrozhdeniya Opoyaza v 1928–1930 gg. [“And so, having stood on the bones, we will be blowing the gathering ...” To the History of the Failed Revival of Opoyaz in 1928–1930. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2000, no. 44, pp. 136–158. (In Russian)]

2. Shapir M.I. Esteticheskiy opyt 20 veka: avangard i postmodernizm [The Aesthetic Experience of the Twentieth Century: Avant-garde and Postmodernism]. *Philologica*, 1995, no. 2, pp. 136–143. (In Russian).

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

3. Bloch I. *K psikhologii russkoy revolyutsii* (istoriya razvitiya mazokhista revolyutsionera) [To the Psychology of the Russian Revolution (The History of the Development of the Revolutionary Masochist)]. *Bloch I. Polovaya zhizn’ nashego vremeni v eye otnoshenii k sovremennoy kul’ture* [The Sex Life of Our Time in Its Relation to Modern Culture]. Saint-Petersburg, 1910, pp. 519–535. (Translated from German to Russian)

**(Monographs)**

4. Gasparov B.M. *Yazyk. Pamyat’. Obraz. Lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya* [Language. Memory. Image. Linguistics of Language Existence]. Moscow, 1996. (In Russian).

5. Modzalevskiy B.L. *Pushkin pod taynym nadzorom* [Pushkin under Secret Surveillance]. Leningrad, 1925. (In Russian).

6. Tynyanov Yu. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977. (In Russian).

7. Tomashevskiy B. *Pushkin* [Pushkin]: in 2 books. Book 1. (1813–1824). Moscow; Leningrad, 1956. (In Russian).

8. Weininger O. *Pol i kharakter* [Sex and Character]. Saint-Petersburg, 1909. (Translated from German to Russian).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

9. Plotnikov K.I. *Istoriya literaturnoy organizatsii Vserosskomdram (Po materialam ot dela rukopisey IMLI RAN)* [The History of the Literary Organization “Vserosskomdram” (Based on the Materials of the Department of Manuscripts of the IWL RAS)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2015. (In Russian).

**Московская Дарья Сергеевна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе – главный научный сотрудник, заведующая отделом рукописей. Область научных интересов: источниковедение, текстология, история, социокультурные контексты русской литературы 1920–1930-х гг., творчество и биография Кржижановского,



Хармса, Введенского, Вагинова, Платонова, Добычина, литературные теории 1920–1930-х гг.

E-mail: darya-mos@yandex.ru

**Moskovskaya Darya S.**, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Chief Researcher, Deputy Director, head of the Department of Manuscripts. Research interests: source studies, texture, history, socio-cultural contexts of Russian literature of the 1920s–1930s, the works and biographies of Krzhizhanovsky, Kharms, Vvedensky, Vaginov, Platonov, Dobychin, literary theories of the 1920s–1930s.

E-mail: darya-mos@yandex.ru



С.И. Панов (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-7240-7219,  
О.Ю. Панова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-2520-120X  
**АМЕРИКАНСКИЕ ПИСАТЕЛИ  
НА ОКТЯБРЬСКИХ ТОРЖЕСТВАХ 1927 Г.**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00048

**Аннотация.** Празднование 10-летия Октябрьской революции было организовано советскими властями как демонстрация мировой солидарности «прогрессивной общественности» с СССР, что получило широкий отклик в литературе и прессе. В 1927 г. в разных странах создаются Общества дружбы с Советской страной, не только коммунистические партии и рабочие организации мира шлют приветствия и свои делегации в Москву, но и многие писатели Германии, Франции, Англии выступают со статьями и заявлениями в поддержку СССР. Анри Барбюс, И. Бехер были почетными гостями юбилейных торжеств, выступали с докладами. На этом фоне пребывание в Москве в конце 1927 г. классиков американской литературы Т. Драйзера и С. Льюиса имело форму скорее «частного визита», они были не столько участниками мероприятий, сколько скептическими наблюдателями советской жизни, уклонявшимися от опеки властей. Обоих писателей особенно заботили условия русских изданий их произведений. Если Барбюс в Москве завязывал «роман» со Сталиным, то поездка обоих американских писателей сопровождалась настоящими романтическими историями. Реальный исторический контекст, восстанавливаемый по письмам и документам (в том числе – архивным), помогает лучше разобраться в литературных и публицистических откликах Драйзера и Льюиса на их пребывание в СССР.

**Ключевые слова:** литература и идеология; травелоги; советско-американские культурные связи; Т. Драйзер; С. Льюис.

S.I. Panov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-7240-7219,  
O.Yu. Panova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-2520-120X

**American Writers at the October Revolution Celebrations, 1927**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00048

**Abstract.** The celebration of the 10<sup>th</sup> anniversary of the October Revolution in the Soviet Union was meant to demonstrate the “worldwide solidarity of all the progressive people” with the USSR; the event was widely reported in literature and press. In 1927 there appeared societies of friendship with the Soviet Union in many countries, Communist parties and workers’ organizations of the whole world sent their greetings and delegated their representatives to Moscow; a lot of writers from Germany, Britain, France, etc. published statements and articles supporting the USSR. Henri Barbusse, Johannes Becher were among VIP invitees and keynote speakers at the October celebrations. In contrast with them, Theodore Dreiser and Sinclair Lewis, two classics of



American literature, came rather as “private visitors” who avoided taking part in the official programme and remained sceptical observers of Soviet reality. Both writers were very much preoccupied with the terms and conditions of publishing in the USSR. While Barbusse was getting involved in an “affair” with Stalin, both American writers had real love affairs during their stay in the Soviet Union. The historical context restored with the help of documents (including the archived ones) contributes to better understanding of Dreiser’s and Lewis’ literary responses to their Soviet experience.

**Key words:** literature and ideology; travelogues; Soviet-American literary contacts; Theodore Dreiser; Sinclair Lewis.

Русская революция и события первых лет советской власти живо интересовали многих зарубежных писателей. За отражением этой темы в иностранной прессе и литературе пристально следили с советской стороны. К 15-летию революции вышел объемный (более 700 страниц) том «Глазами иностранцев», где были представлены фрагменты путевых заметок, книг, статей иностранных писателей, побывавших в СССР – от свидетелей событий 1917 г. Джона Рида и Альберта Риса Вильямса до тех, кто приезжал на рубеже 1920–1930-х гг. Особый раздел в этом сборнике составили материалы, посвященные 10-летию революции. Из двух американских писателей – гостей Октябрьских торжеств 1927 г., выпустивших книги о своей поездке в СССР, в этом разделе представлен только один – Теодор Драйзер с фрагментом его травелога «Драйзер смотрит на Россию» (1928). Американская журналистка и литератор Дороти Томпсон и ее книга «Новая Россия» (1928) в сборнике не фигурируют. Между тем, обе книги, ставшие заметным событием литературной и общественной жизни, вписали интересную главу в историю советско-американских культурных контактов. Для анализа и оценки этих травелогов важно представлять себе обстоятельства пребывания их авторов в СССР, детали их поездки. Кроме того, приезд Драйзера и Льюиса в СССР стал важным этапом выстраивания их советских контактов, формирования их отношения к СССР и создания советского образа этих писателей.

Празднование десятилетнего юбилея Октябрьской революции стало одним из первых помпезно-показательных сталинских мероприятий в рамках культурной дипломатии СССР. Приглашение на Октябрьские торжества внушительного «десанта» зарубежных интеллектуалов – ученых, писателей, деятелей культуры, журналистов, позволяло завербовать в ряды друзей СССР представителей интеллигенции. Это была ответственная задача, и трудности начались уже на этапе приглашения гостей. В списках кандидатов для приглашения на празднования, которые постоянно корректировались, менялись, дополнялись в аппарате Коминтерна и Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС), фигурировали, в частности, К. Гамсун, Г. Манн, Б. Шоу, Г. Уэллс, К. Чапек, Р. Тагор, Ромен Роллан, Жюль Ромен, Виктор Маргерит, Жорж Дюамель. Никто из них в итоге в СССР не приехал.

Из крупных американских писателей организаторы торжеств пыта-





лись пригласить только Э. Синклера: автор «Джунглей» постоянно присутствовал во всех вариантах списка «кандидатов в делегаты». Коминтерн предлагал также «выписать в Москву» «сочувствующих» из числа американских негритянских писателей – У.Э.Б. Дюбуа, Джеймса Уэлдона Джонсона [РГАСПИ. Ф. 499. Оп. 99. Д. 19], но эти кандидаты довольно быстро исчезли из рекомендательных списков – по-видимому, до их приглашения дело не дошло.

Основная подготовка к Октябрьским торжествам развернулась только с сентября, когда Политбюро ЦК ВКП(б) приступило к подготовке специального правительственного акта по случаю юбилея [РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 650. Л. 3–4; этот акт был выпущен 13 октября 1927 г.]. Вскоре стало ясно, что планы пригласить целый ряд писателей с мировым именем обречены на провал, поскольку их надо было звать заблаговременно. Получив из Москвы списки кандидатов, зарубежные эмиссары ВОКС вскоре выяснили, что почти никто не сможет бросить свои дела и обязанности и через месяц выехать в СССР. В Москву телеграфом и почтой шел поток отказов и извинений. Так, например, 18 октября 1927 г. уполномоченный ВОКС в США Б.Е. Сквирский отправляет длинный список «запрошенных нами лиц, которые выразили свое сожаление по поводу того, что они, по разным причинам, в настоящий момент не в состоянии поехать в СССР», – и в их числе Эптон Синклер, который попросил «передать его наилучшие пожелания дальнейшего успеха нашему Союзу» [ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 8. Ед. хр. 47. Л. 115]. В итоге в официальной делегации США писателей не оказалось вовсе, хотя два крупных американских прозаика – Теодор Драйзер и Синклер Льюис – все же добрались до праздничной Москвы.

Драйзер, Льюис и Дороти Томпсон были хорошо знакомы друг с другом; у всех путь в Москву лежал через Берлин, где они увиделись перед выездом в Россию. Отношения соотечественников нельзя было назвать гармоничными: Драйзер и Льюис недолюбливали друг друга. После встречи в берлинском отеле Драйзер оставляет в дневнике выразительную запись: «28 октября 1927 г. <...> В 11.20 ко мне явились Синклер Льюис и его друзья – шумная, тщеславная и пустая компания. Мне никогда не нравился Льюис» [Dreiser 1996, 49].

Первой из Берлина в СССР отправилась Дороти Томпсон: уже к 1 ноября она оказалась в Москве. Чуть позже выехал Драйзер: он приехал в советскую столицу 4 ноября. Льюис же остался в Берлине, куда ему почти ежедневно писала Томпсон с подробными рассказами о своем пребывании в Советском Союзе. Льюис добрался до Москвы только к декабрю и, по его собственному утверждению, главной причиной, побудившей его отправиться в это путешествие, была «Дороти» [Щербинина 2017, 60], что неудивительно: у Льюиса и Томпсон начался бурный роман, завершившийся в мае 1928 г. законным браком.

В отличие от Льюиса, Драйзера поехать в СССР побудили не личные причины, а интерес к совершавшемуся в России социальному эксперименту. В Москву его пригласил в начале октября американский активист



Межрабпома Фред Бидекапп, уверивший писателя, находившегося в тот момент в зените славы, что все расходы по его путешествию берет на себя «советское правительство». Несмотря на плохое самочувствие и страх перед русской зимой 56-летний писатель решился принять приглашение, причем с условием, что поездка не ограничится Москвой, а продолжится путешествием по стране, включая Сибирь, Волгу, Украину [Dreiser 1996, 29]. Хотя в Сибири Драйзеру побывать не удалось, половину своего срока в СССР (начиная с конца ноября) он провел в путешествиях по городам и весям. Его маршрут включал Ленинград, Нижний Новгород, Харьков, Киев, Донбасс (Сталино), Ростов, Кисловодск, Минеральные Воды, Баку, Тифлис, Батуми, Новороссийск, Феодосию, Севастополь и Одессу, откуда он 13 января 1928 г. поездом отбыл в Париж.

Русское путешествие Драйзера началось с ряда обескураживающих накладок: его никто не встретил, ВОКС игнорировал его приезд, поскольку он числился как гость Межрабпома, и первые десять дней американский классик сам оплачивал все расходы и самостоятельно ориентировался в Москве благодаря общению с соотечественниками – журналистами и американскими делегатами. Впрочем, сразу по приезде Драйзера ему нанес визит литературный критик Сергей Динамов; он пришел вместе с Рут Эпперсон Кеннел – молодой американкой, приехавшей в СССР в 1922 г. работать в интернациональной Автономной индустриальной колонии «Кузбасс», а в 1925 г. перешедшей на службу в библиотеку Коминтерна в Москве [Mickenberg 2017, 121–162]. Так у Драйзера появился собственный переводчик, гид, секретарь и новая возлюбленная, сопровождавшая его до самого конца путешествия. С 8 ноября Рут Кеннел вела начатый еще в Берлине путевой дневник писателя; ее машинописные записи Драйзер ежевечерне редактировал. Таким образом, литературным итогом путешествия стала не только изданная в США осенью 1928 г. книга Драйзера о России, но и машинописный «Русский дневник», который более полно и непосредственно отражает события и впечатления [см.: Панов, Панова 2015 а].

На парад 7 ноября автор «Американской трагедии» не пошел, ограничившись наблюдением за «маршировкой» из окон гостиницы. Официальным мероприятиям он предпочитал экскурсии по городу, походы в театр и осмотр советских учреждений в компании Кеннел и других соотечественников. Однако он посетил открытие Конгресса друзей СССР 10 ноября, где видел выступавших там Крупскую, Клару Цеткин, Рыкова, Анри Барбюса; 12 ноября Драйзер побывал на приеме для иностранной прессы и пообщался с Коллонтай, Литвиновым, Луначарским. Вечером 15 ноября он пошел на банкет в Моссовете, где произошло бурное выяснение отношений с руководством ВОКС. Драйзер угрожает, что отправится в путешествие на свои деньги, оставив за собой право ославить советское «гостеприимство» на весь мир, подчеркивает свой высокий статус, независимость («у меня есть деньги, свой секретарь-гид-переводчик, и мне ничего от вас не нужно!») и кричит, что «ВОКС вместе с г-жой Каменевой может катиться



к черту» [Dreiser 1996, 95–96; Kennell 1969, 32–33]. Поспешившая на шум глава ВОКС О.Д. Каменева с большим трудом погасила скандал, и на следующий день с утра секретарь бюро правления ВОКС И. Коринец явился к Драйзеру согласовывать маршрут. В придачу к Рут Кеннел гидами-переводчиками при нем назначаются начальник англо-американского сектора С. Тривас (для поездки в Ленинград) и врач по образованию София Давидовская (для путешествия по СССР).

М. Дэвид-Фокс, озаглавивший статью о поездке Драйзера в СССР «Тройная двусмысленность», показал амбивалентное восприятие Драйзером советской России [Дэвид-Фокс 2006]. Не менее сложным и двусмысленным было отношение к американскому путешественнику принимающей стороны. В докладной ВОКС отмечается: «Известный американский новеллист. Либерал. <...> По приезде Дрейзера в Москву он был передан ВОКСу как его гость с указанием, что он очень влиятельная фигура и что с ним необходимо особенно заняться» [РГАСПИ. Ф. 499. Оп. 99. Д. 19. Л. 74]. С другой стороны, отчеты гидов демонстрируют снисходительное отношение к «буржуазному индивидуалисту», пусть и не врагу, но «старому, непонятливому ретрограду», неспособному постичь величие происходящего в первой стране социализма:

«Драйзер... типичный буржуазный писатель со специфической мелко-буржуазной индивидуалистической идеологией <...> Драйзер слишком стар и болен для того, чтобы вникать в суть тех явлений, с которыми ему впервые приходится сталкиваться, это с одной стороны, с другой стороны – он абсолютно ничего не смыслит в экономике и очень мало что в политике. <...> ...при каждом его шаге его привыкшая к стандартному комфорту натура испытывала шоки... (грязь на улице, опоздание поездов, запыленные окна, гостиницы без американской техники и бедность одежды). <...> Независимо от этого Драйзер все же представит вещи в таком виде, что читатель поймет, что при Советской власти широкие массы рабочих и крестьян получили, и пользуются такой свободой, какой не существовало ни при царе, ни в других местах» [Александров 1998, 372–373].

Драйзер стремился вникнуть в литературную жизнь советской России, приобщиться к новому писательскому быту. Он посетил Всероссийский союз писателей на Тверском бульваре («дом Грибоедова» в «Мастере и Маргарите»), даже получил членский билет ВСП (ныне хранится в Отделе рукописей ИМЛИ РАН). Этот поход выразительно описывает Р. Кеннел в своих воспоминаниях:

«Когда мы вошли в приемную, высокий худощавый человек с изможденным лицом подписывал за столом какие-то бумаги. Я шепнула Драйзеру: “Это не Анри Барбюс?” Т.Д. двинулся к нему, но автор “Огня” поспешил к выходу, не заметив его... Драйзер одобрил идею писательской ассоциации, которую считал чем-то вроде писательского профсоюза, и выразил пожелание использовать этот опыт в Америке <...> Драйзер решил вступить с Союз писателей. Ему было приятно



думать, что его имя будет следующим в списках после Барбюса. Выйдя от председателя, он осмотрел помещение “своего Союза”: библиотека, лекторий, красивая столовая, где так уютно вести беседу за стаканом чая. В углу – большой медный самовар. Надпись гласила, что для членов ассоциации обед стоит 40 коп – около 25 центов. “Уверен, здесь так хорошо, когда собираются писатели, – задумчиво сказал ТД, вероятно вспоминая годы, проведенные им в одиночестве и борьбе за признание. – Будем иногда заглядывать сюда пообедать”» [Kennell 1969, 61–62].

Убедившись, что к писателям в СССР относятся внимательно и бережно, стараются создавать им все условия для работы, Драйзер постарался добиться от советских литературных функционеров наиболее выгодных условий сотрудничества.

В 1920-е гг. вышло несколько изданий драйзеровских произведений без согласования с автором; такое положение дел Драйзера решительно не устраивало. Его волновал вопрос, как выстроить отношения с Госиздатом, учитывая, что СССР не подписывал международной конвенции по авторскому праву. Советская сторона также была заинтересована в сотрудничестве с автором – это открыло бы новые и многообещающие перспективы. Драйзер несколько раз встречался с Динамовым и с зав. отделом Госиздата Осипом Бескиным, торговался, выдвигал жесткие требования. В воспоминаниях Рут Кеннел выразительно описана итоговая встреча:

«Драйзер явился в издательство в воинственном настроении, в какое он обычно приходил, общаясь с американскими издателями... Переговоры начались нервно. Американский автор сразу поднял вопрос о дешевых изданиях его романов и рассказов, опубликованных советскими издательствами <...> Госиздат просил предоставить ему эксклюзивные права на все сочинения, уже имеющиеся и будущие. Бескин предлагал 750 р. за каждые две уже вышедшие книги.

Автор был взбешен. “Я не приму это предложение. Лучше я вам их просто подарю”. Белокожий Осип Бескин покраснел – вплоть до уже намечавшейся ранней лысины: “Нам не нужны подарки. Мы хотим выплатить прошлые долги и начать строить отношения на честной, деловой основе. Ваши книги выходили дешевыми изданиями, потому что маленькие книжки в бумажной обложке более доступны для рабочих: “Нью-Йорк” стоит 65 коп., “12 американцев” – 12 коп. (копейка равнялась полценту). Итак, мистер Драйзер, прошу Вас сказать, сколько Вы хотите получить за эти старые долги”. – “Тысячу долларов”. – “Хорошо. Теперь давайте обсудим договор”.

Драйзер выдвинул жесткие условия. <...> Наотрез отказавшись торговаться, он настаивал на авансе от 600 до 1000 долларов за каждую книгу, предоставлении отчета об авторских гонорарах каждые полгода и долларовых выплатах в размере 10% от общей суммы продаж <...> Соглашение было достигнуто» [Kennell 1969, 59–60; Панов, Панова 2015 б].

Госиздат, однако, своих обещаний не сдержал. Гонорары выплачивались не полностью и не своевременно. Уже к началу 1930-х гг. Драйзер по-



нимает, что принципы общения с издателями, к которым он привык дома, не работают в СССР: советские товарищи платят ему не по условиям авторского контракта, а за то, что он является «другом Советского Союза», и единственный способ получить расчет сполна – это обращаться непосредственно к Сталину [см.: Драйзер 1998, 157–158].

Проблемой легализации отношений с советскими издателями был озабочен по прибытии в Москву и Синклер Льюис. Дороти Томпсон сообщила ему из Москвы, что в России не соблюдается авторское право и что она видела на книжной выставке целый ряд советских изданий его произведений («Бэббит», «Главная улица», «Эрроусмит», «Работа», «Капкан», «Наш мистер Ренн»), выпущенных без согласования с автором [Щербина 2017, 59]. Приехав в Москву, Льюис попытался разобраться в этом вопросе. Гид-переводчик Чумак докладывал:

«8.12. 1927 г. ...я пришел часов в 10 утра в гостиницу к Льюису..., и он, не дав мне ни слова выговорить насчет программы, стал объяснять мне свои планы насчет сближения русских и американских издателей. Поручив мне созвониться с председателем худлит секции Госиздата тов. Бескиным и пригласить его в отель для беседы, Льюис пошел в комнату мистера Вуда (Джуниус Вуд – корреспондент газеты «Chicago Daily News». – *С.П., О.П.*), где собрались еще несколько американцев – мистер Хоппер, Анна Луиз Стронг и еще один и часа два о чем-то беседовали. В два часа дня к Льюису пришел т. Бескин с секретарем отдела... и “конгресс” открылся. Льюис предложил т. Бескину обсудить вопрос о предпринятии предварительных шагов для заключения генерального договора между Госиздатом и рядом американских издателей. <...> Как Льюис, так и т. Бескин... выразили надежду, что заключение такого контракта приближает обе стороны к международной конвенции писателей, что в свою очередь, будет шагом к признанию СССР Америкой... Из всего разговора Синклер Льюиса можно думать, что он совершенно серьезно задумал каким угодно путем установить в будущем определенные взаимоотношения между издательствами Америки и Госиздатом, но от неожиданности этого вопроса у него маленькое головокружение, и от этого он преувеличивает перспективы» [ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 8. Ед. хр. 62. Л. 69–70].

В отличие от Драйзера, Синклер Льюис и Дороти Томпсон не выезжали за пределы Москвы, ограничившись стандартной программой «культурпоказов»; по приезде Льюиса они посетили Троице-Сергиеву Лавру, ряд фабрик и клубов, редакцию «Безбожника», Осоавиахим, Камерный и Большой театры; с Льюисом встретилась председатель ВОКС О. Каменева. Если Дороти Томпсон живо интересовалась разными сторонами советской жизни (что и отразилось в изданном ей травелоге «Новая Россия»), обдумывала возможность еще раз посетить СССР для поездки по стране, то Льюис был не слишком вдохновлен путешествием. Его угнетали бытовые неудобства, раздражала чрезмерная и навязчивая опека ВОКС, перегруженность культурной программы и ее откровенная нацеленность на пропаганду, а также различные накладки и неувязки, что ясно видно из

дневника его гида-переводчика:

«6.12.1927. <...> По программе нам нужно было быть в 10 часов утра на заводе “Трехгорной мануфактуры”, но, в виду того, что время уже было позднее..., Синклер Льюис решил отложить поездку на фабрику до часу дня. <...> в 12 часов было назначено свидание с тов. Динамовым из Госиздата, с которым Синклер Льюис беседовал по поводу заключения договора с Госиздатом на его будущие книги. Окончился разговор с тов. Динамовым во втором часу дня, и мы с небольшим опозданием поехали в Трехгорный завод, где с помощью руководителя мы осмотрели завод и клуб, а также провели небольшую беседу с зам. директора. Согласно программы, нам в 3 часа следовало быть в Институте социального перевоспитания, но осмотр завода очень заинтересовал Синклера Льюиса, и он заявил, что ему желательно пробыть большее время на заводе, так как за час ничего осмотреть нельзя и лучше побывать на одном заводе, но хорошо его осмотреть, чем быть в нескольких местах и ничего в общем не увидеть из-за постоянной спешки. <...> Между прочим, Синклер Льюис находит, что при выработке программы не стоит указывать определенные часы того или иного посещения учреждения, так как, во-первых, это его связывает в том смысле, что он не может остаться в одном месте, сколько ему нужно или хочется, и, во-вторых, ему в течение дня могут позвонить или прийти люди, с которыми, он считает, ему нужно было бы повидаться... Пример – сегодняшний день. Он хочет быть совершенно свободным от всякого принудительного посещения какой-либо фабрики или музея <...>

7.12.1927. <...> Синклер Льюис был занят разговором с Драйзером до 11 ч. утра, поэтому мы вышли из гостиницы только в 12-м часу. Поехали первым делом в Дом Крестьянина, где пробыли всего лишь 40 мин... Синклер Льюис к осмотру Дома Крестьянина отнесся безразлично, стараясь как можно скорее уйти. Из Дома Крестьянина мы поехали прямо в Госиздат, где Синклер Льюис беседовал с председателем худлит отдела по поводу заключения контракта на его книги. В Госиздате мы пробыли больше часа, после чего зашли в столовую и пообедали. <...> ...к 4 часам пришли в редакцию “Безбожник”, где Синклер Льюис осматривал стенные рисунки и беседовал с председателем. <...> В Ночной санаторий (указанный в программе) Льюис не пошел, так как считал, что не успеет ничего осмотреть за полчаса, так как вечером он собирался в Большой Театр [ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 8. Ед. хр. 62. Л. 62–65].

Из всего калейдоскопа советских впечатлений американские путешественники смогли вывести некоторое обобщение и дать картину нового строя и разных сторон жизни советской страны. Обе книги о России – и Драйзера, и Томпсон – показывают СССР в динамике, в ситуации «рывка», стремительного, хоть порой и неуклюжего, движения вперед. Издание их травелогов сопровождалось громким скандалом: Д. Томпсон заявила, что обнаружила у Драйзера заимствования из своей книги «Новая Россия» (вышедшей 7 сентября 1928 г., двумя месяцами раньше книги «Драйзер смотрит на Россию») и серии своих статей об СССР. Эта история, возможно, стоила Драйзеру Нобелевской премии (ее получил в 1930 г. не



он, а С. Льюис) и окончательно расстроила отношения писателей [см.: Swanberg 1965, 342–347]. Дело даже дошло до рукоприкладства: 19 марта 1931 г. на писательском обеде в «Метрополитен-клубе» Льюис публично заявил, что он не хочет держать речь в присутствии человека, укравшего у его жены 3000 слов; в ответ Драйзер дал Льюису пощечину (свидетелем инцидента был Борис Пильняк, описавший его в своем «американском романе» «О'кей»). И Рут Кеннел, и советские друзья Драйзера в этом споре были на его стороне. С. Динамов, красочно описав в статье «Теодор Драйзер и революция» разразившийся скандал, сделал специальное примечание: «Между прочим, я лично наблюдал работу Драйзера над книгой о “Советском Союзе”, видел, как тщательно он собирал материал для нее; конечно, ни о каком плагиате не может быть и речи, приведенные в свое время женой Синклера Льюиса, Дороти Томпсон, примеры говорят только о том, что были совпадения в использовании справочных работ о СССР» [Динамов 1933, 87].

Драйзер, больше не посещавший Россию, неизменно оставался «другом СССР», а его вступление за несколько месяцев до смерти в компартию США позволило советской литературной критике представлять путь великого американского писателя как преодоление ошибок и заблуждений и движение ко все более полному приятию учения Маркса-Ленина-Сталина, которое «всесильно, потому что верно».

Судьба нобелеата Льюиса в СССР была прямо противоположна судьбе «советского американского классика» Драйзера: несмотря на благоприятные отзывы работников ВОКС о Льюисе и его пребывании в Москве, в 1930-е гг. он постепенно теряет популярность и признание. Если на рубеже 1920–1930-х гг. автор «Бэббита» и «Главной улицы» считался у нас одним из самых талантливых, ярких и перспективных «попутчиков», то уже к середине 1930-х он объявляется соглашателем, который пишет все хуже, увязая в мелкотемье и мелкобуржуазных предрассудках.

Динамика литературной репутации Драйзера и Льюиса в СССР – пример двух противоположных советских идеологических моделей выстраивания писательской биографии: 1. Постепенное восхождение от мелкобуржуазных заблуждений к «правильному мировоззрению», увенчавшееся кодой – вступлением в компартию за четыре месяца до кончины (Драйзер); 2. Постепенная деградация, уводящая от левых, революционных взглядов в «трясину» буржуазности и реакционности, и как следствие – угасание писательского таланта (С. Льюис).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Теодор Драйзер в Советском Союзе (Архивные находки) // Вопросы литературы. 1998. № 5. С. 365–373.
2. Динамов С. Теодор Драйзер и революция // Кризис капитализма и союзники пролетариата в литературе Запада. Сб. 1. М.; Л., 1933. С. 64–97.
3. Драйзер Т. Письмо И. Сталину // Источник. 1998. № 1 (32). С. 156–158.



4. Дэвид-Фокс М. Тройная двусмысленность. Теодор Драйзер в Советской России (1927–1928): паломничество, похожее на обвинительную речь // Культуральные исследования / под ред. А. Эткинды, П. Лысакова. СПб.; М., 2006. С. 290–319.

5. (a) Панов С.И., Панова О.Ю. «Драйзер смотрит на Россию»: к истории книги Т. Драйзера об СССР // Вестник Университета Российской академии образования. 2015. № 4 (77). С. 61–67.

6. (b) Панов С.И., Панова О.Ю. Послесловие к предисловию: материалы к истории (не)издания Драйзера в СССР // Новые российские гуманитарные известия. 2015. № 10. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/1957/> (дата обращения 7.09.18).

7. Щербинина О.И. Травелог Дороти Томпсон «Новая Россия»: история одной командировки в СССР // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 55–66.

8. Dreiser's Russian Diary / ed. T.P. Riggio, J.L.W. West III. Philadelphia, 1996.

9. Kennell R.E. Theodore Dreiser and the Soviet Union, 1927–1945: A First-Hand Chronicle. New York, 1969.

10. Mickenberg J. American Girls in Red Russia: Chasing the Soviet Dream. Chicago, 2017.

11. Swanberg W.A. Dreiser. New York, 1965.

## Архивы

ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации (Москва).

РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории (Москва).

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrov V. Teodor Drayzer v Sovetskom Soyuze (Arkhivnyye nakhodki) [Theodore Dreiser in the Soviet Union (Archived Materials)]. *Voprosy literatury*, 1998, no. 5, pp. 365–373. (In Russian).

2. (a) Panov S.I., Panova O.Yu. “Drayzer smotrit na Rossiyu”: k istorii knigi T. Drayzera ob SSSR [“Dreiser Looks at Russia”: T. Dreiser's Book on the USSR]. *Vestnik Universiteta Rossiyskoy akademii obrazovaniya*, 2015, no. 4 (77), pp. 61–67. (In Russian).

3. (b) Panov S.I., Panova O.Yu. Poslesloviye k predisloviyu: materialy k istorii (ne) izdaniya Drayzera v SSSR [An Afterword for a Foreword: Materials on (Non)publishing Dreiser's Works in the USSR]. *Novye rossiyskiye gumanitarnyye izvestiya*, 2015, no. 10. Available at: <http://www.nrgumis.ru/articles/1957/> (accessed 7.09.18). (In Russian).

4. Shcherbinina O.I. Travelog Doroti Tompson “Novaya Rossiya”: istoriya odnoy komandirovki v SSSR [Dorothy Thompson's Travelogue “New Russia”: The History of One Assignment to the USSR]. *Literatura dvukh Amerik*, 2017, no. 3, pp. 55–66. (In Russian).



(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. David Fox M. Troynaya dvusmyslennost'. Teodor Drayzer v Sovetskoj Rossii (1927–1928): palomnichestvo, pokhozheye na obvinitel'nyu rech' [Triple Ambivalence. Theodore Dreiser in the Soviet Russia (1927–1928): A Pilgrimage Similar to a Speech for the Prosecution]. *Etkind A., Lysakov P. (eds.) Kul'tural'nye issledovaniya* [Culture Studies]. Saint-Petersburg; Moscow, 2006, pp. 290–319. (In Russian).

6. Dinamov S. Teodor Drayzer i revolyutsiya [Theodore Dreiser and the Revolution]. *Krizis kapitalizma i soyuzniki proletariata v literature Zapada* [The Crisis of Capitalism and the Allies of the Proletariat in Western Literature]. Collection 1. Moscow; Leningrad, 1933, pp. 64–97. (In Russian).

(Monographs)

7. Kennell R.E. *Theodore Dreiser and the Soviet Union, 1927–1945: A First-Hand Chronicle*. New York, 1969. (In English).

8. Mickenberg J. *American Girls in Red Russia: Chasing the Soviet Dream*. Chicago, 2017. (In English).

9. Swanberg W.A. *Dreiser*. New York, 1965. (In English).

**Панов Сергей Игоревич**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Сфера научных интересов: история русской литературы; зарубежные связи русской литературы.  
E-mail: litfact@gmail.com

**Панова Ольга Юрьевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор МГУ; старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов: история литературы США; русско / советско-американские литературные связи.

E-mail: olgapanova65@gmail.com

**Panov Sergey I.**, M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Research Fellow. Research interests: history of Russian literature; literary connections of Russia and the West.

E-mail: litfact@gmail.com

**Panova Olga Yu.**, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor Hab. of Philology, Professor, MSU; Senior Research Fellow, IWL RAS. Research interests: history of American literature; Russian/Soviet-American literary contacts.

E-mail: olgapanova65@gmail.com



М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)

ORCID ID: 0000-0003-4107-6944

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РАССКАЗЕ**

**САШИ ЧЕРНОГО «КАПИТАН БОПП»**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00049

**Аннотация.** В эмигрантском творчестве Саши Черного наблюдается уход от сатиры и обращение к иронии и лирике. При этом лиризм проникает не только в поэзию, но и в прозу. В статье впервые представлен анализ рассказа «Капитан Бопп», лиризм которого связан с особой эмоциональной наполненностью текста: эмигрантская тоска сменяется в нем намеком на благополучие и счастье. В период эмиграции в поэзии и прозе Саши Черного часто звучат имена русских писателей и поэтов, а в героях и сюжетных ситуациях писателя нередко угадываются сюжеты и образы русской классической литературы XIX в. Использование сюжетов и образов русской классической литературы становится одним из поэтических принципов творчества Саши Черного в эмиграции. В рассказе «Капитан Бопп» можно увидеть несколько «литературных слоев». Схема народной сказки становится основой, но кроме этого писатель вступает в диалог с русской литературой: он включает в текст своего рассказа чтение главным героем одноименной стихотворной повести Жуковского. Наблюдаются сюжетные переключки двух произведений, выявляются традиции эстетики сентиментализма в прозе писателя-эмигранта. Для писателя важен высокий литературный контекст, которым он окружает своих героев и который позволяет им подняться над бытом и прозой жизни, переводит их чувства в высокую поэзию.

**Ключевые слова:** Саша Черный; В.А. Жуковский; Н.Г. Чернышевский; Данте; ирония; юмор; лиризм прозы; рассказ; сюжет; сказка; молитва; сентиментализм.

M.A. Zhirkova (Saint-Petersburg)

ORCID ID: 0000-0003-4107-6944

**The Intertextual Relations in Sasha Cherny's Short Story**

**“Captain Bopp”**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00049

**Abstract.** In the emigrant works of Sasha Cherny there is a departure from satire and an appeal to irony and lyrics. At the same time, lyricism penetrates not only his poetry but prose as well. The article for the first time presents the analysis of the short story “Captain Bopp”, the lyricism of which is associated with a special emotional fullness of the text: an emigrant longing is replaced by a hint of well-being and happiness. During the period of emigration, the names of Russian writers and poets are often heard in Sasha Cherny's poetry and prose, in whose characters and plot situations the plots and images of Russian classical literature of the 19<sup>th</sup> century can often be guessed. The use of plots and images of Russian classical literature becomes one of the poetic principles of Sasha Cherny's works in emigration. In the short story “Captain Bopp” you can see several “literary layers”. The scheme of a folk tale becomes the basis. Besides that, the



writer enters into a dialogue with Russian literature: in his short story Sasha Cherny includes the main character reading the eponymous poetic story by Zhukovsky. There are common plot features between the two works, revealed the tradition of aesthetics of sentimentalism in the prose of the emigrant writer. For Sasha Cherny the high literary context is important, he surrounds his characters with it and allows them to rise above mundane and prosaic life, translating their feelings into high poetry.

**Key words:** Sasha Cherny; V.A. Zhukovsky; N.G. Chernyshevsky; Dante; irony; humor and lyricism of the prose; story; plot; fairy tale; confession; prayer; sentimentalism.

Саша Черный более известен в России как поэт-сатирик, но в эмиграции он постепенно отходит от сатиры, в его творчестве начинают доминировать ирония и юмор. Так, Дон-Аминдо (А.П. Шполянский, 1888–1957) в своих воспоминаниях об эмиграции пишет о Саше Черном, что поэт «отходил от сатиры все больше и больше» [Дон-Аминадо 2006, 274]. Составитель сборника стихов Саши Черного Э.М. Шнейдерман замечает: «Грустный юмор постоянно присутствует в его стихах, сатирическое же начало отходит теперь на задний план, проявляясь лишь, когда он пишет о Советской России» [Шнейдерман 1996, 50]. Биограф, составитель и комментатор собраний сочинений поэта А.С. Иванов объясняет обращение Саши Черного к прозе тем, что он «с годами стал тяготиться репутацией сатирика. Душа его была не утолена отрицанием, искала утверждающего начала» [Иванов 2007, 8]. Об эволюции комического: переходе от сатиры к чистой лирике, с примесью иронии или юмора в литературе эмиграции в целом – писала известный исследователь Л.А. Спиридонова [Спиридонова 1999, 47].

Во второй половине 1920-х гг. намечаются новые изменения в творчестве поэта: он становится больше лириком; это относится не только к поэзии, лиризм проникает в прозу поэта: появляются рассказы, пронизанные особой интонацией и настроением: «Купальщики», «Московский случай», «В лунную ночь», «Птичий день». Лиризм прозы Саши Черного связан с особой эмоциональной наполненностью текста, эмигрантская тоска и печаль сменяется в них легкой грустью, радостью, весельем, даже намеком на благополучие и счастье [см. подробнее: Жиркова 2014 а, 38–45]. Таков рассказ «Капитан Бопп», опубликованный в парижской газете «Последние новости» в 1930 г. и имеющий подзаголовок «*сентиментальный рассказ*». Название рассказа отсылает к одноименной поэтической повести В.А. Жуковского. В период эмиграции в поэзии и прозе Саши Черного часто звучат имена русских писателей и поэтов, а в героях и сюжетных ситуациях писателя нередко угадываются сюжеты и образы русской классической литературы XIX в. Использование сюжетов и образов русской классической литературы становится одним из поэтических принципов творчества Саши Черного в эмиграции.

Проблема влияния и отражения творчества В.А. Жуковского в русской литературе XX в. рассматривалась многими учеными [см., например:



Анисимова 2016; Атаманова 1998; Барбачаков 1992; Войтехович 2004, 313–335; Иезуитова 1981, 104–134; Немзер 2013; Топоров 1975, 83–89]. Анализируется творчество различных писателей: И. Бунина, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой и др. – но имя Саши Черного не упоминается. Тем не менее, произведения Жуковского и его герои встречаются в творчестве Саши Черного не раз.

Одним из примеров такого обращения к творчеству поэта XIX в. является рассказ «Капитан Бопп», развитие сюжета которого соотносимо со схемой волшебной сказки. Главный герой – русский эмигрант Павел Петрович Баранов, о прошлом которого сказано немного: упоминаются война и революция, обозначены три года в эмиграции. В начале рассказа герой показан после трех «обломовских недель», проведенных в русском доме отдыха под Ниццей, после которых он оказался в растерянности: приближается время отъезда, возвращение в Париж, а там – полная неизвестность. Перед ним возникают традиционные проблемы русских эмигрантов: отсутствие жилья, работы, денег. В последний день ему даже не до разговоров, он уходит из санатория, чтобы подумать, «мысли собрать». Как сказочный герой, стоит Павел Петрович Баранов на распутье: направо пойдешь – к перелеску у дороги, налево – в итальянский кабачок попадешь.

Уютный кабачок окажется тем условно-сказочным миром, где состоится встреча с дарителем, в роли которого выступает брат хозяйки, старик-итальянец, с которым Павел Баранов познакомился накануне. «Прохожий человек иногда тот самый, кого за морем ищут» [Черный 2007, IV, 296], – так прокомментирует встречу старый Монганари и предложит свою помощь. Предложение совсем не сказочное, а реальное. Старик-итальянец – подрядчик, поэтому предлагает главному герою работу на стройке, рабочих рук не хватает: «Там я виллу спешно отделать должен и гараж заказать. А рабочих рук...». Для русского эмигранта это будет спасением, теперь только важно не подвести, выдержать испытание.

Спустя два месяца он становится заправским «масоном». Работа каменщика воспринимается главным героем радостно, по-детски он получает удовольствие от своего ремесла, уложенных ровными рядами кирпичей, а главное – от того, что он строит, создает. В его жизнь сначала Первая мировая война, а потом революция в России принесли смерть и разруху, что вызвало у него устойчивое отвращение к любым формам разрушения. Поэтому строительство веселит и радует. А главное, он знает, что старика Монганари не подвел.

Павел Баранов живет теперь в небольшом приморском городе. Он поладил с рабочими-итальянцами, снимает жилье – комнатушку у старой итальянки, но держится в стороне, сам по себе. Его радуют голубой и зеленый простор, красота природы, люди, но он чувствует все вокруг чужим, тоскует по родине: «он все думал о своем – русском, о чем во всем городке он один и думал» [Черный 2007, IV, 297].

В рассказе можно увидеть несколько «литературных слоев». Схема на-



родной сказки становится основой, но кроме этого Саша Черный вступает в диалог с русской литературой: он включает в текст своего рассказа чтение главным героем стихотворной повести Жуковского «Капитан Бопп», делая при этом рефлексию героя по поводу прочитанного одним из поворотных моментов в его жизни. Павел Баранов случайно обнаруживает в доме клочок томика Жуковского: «Хозяйка пожевала губами и вспомнила, должно быть, оставил русский жилец – врач, который жил у нее еще до войны» [Черный 2007, IV, 297]. Радость и удивление от встречи с книгой сменяется иными чувствами – чтение стихотворной повести «Капитан Бопп» обостряет тоску и одиночество героя Саши Черного.

Стихотворная повесть В.А. Жуковского мыслилась автором дидактически-просветительской, предназначенной для детей. Исследователь творчества поэта А.С. Янушкевич отмечает, что к середине 1840-х гг. у Жуковского «формируется грандиозный замысел собрания повестей для юношества, “самой образовательной детской книги”». В рукописях поэта сохранился черновой проект книги, включающей десятки сказок, стихотворных повестей, народных и библейских сказаний <...>» [Янушкевич 2006, 272]. При этом дидактизм автора окрашивается христианскими умонастроениями: в рассматриваемой повести речь идет о силе веры, способной изменить человека.

В стихотворной повести Жуковского «Капитан Бопп» происходит главное таинство – перерождение человека и обретение им спасения. В центре произведения – смертельная болезнь капитана корабля. Злой, жестокий и развратный, ненавистный экипажу, в болезни капитан Бопп оказался брошенным всеми. Разуверившись в экипаже, с обидой и злобой в сердце он готов в одиночестве принять свои страдания и смерть. Неожиданным спасением для капитана становится появление в его каюте двенадцатилетнего мальчика, по-видимому, юнги на корабле. Жалость и забота мальчика переворачивает всю душу капитана. Впервые для героя повести возникает потребность в человеческом общении, появляются иные эмоции: грустная улыбка, слезы, рождаются мысли о возмездии за грехи и погубленной душе. Теперь, перед лицом смерти, он ужаснулся предстоящему, понимая, какая ему уготована участь.

Через исповедь, чтение Евангелия и молитву капитан открывается Богу и отдает себя в Его руки. Детская наивность, чистота помыслов, живая вера и искреннее сопереживание мальчика усиливают и способствуют установлению мистического диалога, контакта с мирами иными. Спасение дано только тому, кто поверит. Конец повести говорит о новом человеке, победившем свою смерть и готовом к вечному диалогу с Богом. Стихотворная повесть Жуковского, с одной стороны, несет поучительный урок, а с другой – оставляет надежду на спасение, веру в чудо и утверждает возможность воскресения даже для такой грешной души [см. подробнее: Жиркова 2014 б, 352–368].

Но для героя рассказа Саши Черного в настоящий момент главным видится одиночество капитана. Хотя это и разные герои: жестокий, всем не-



навистный капитан Бопп и честный, трудолюбивый русский эмигрант, вызывающий уважение и симпатию окружающих; но Павлу Баранову общим кажутся покинутость, ненужность. После чтения русской книги комнатка, в которой он живет, вдруг показалась ему тесной каютой брошенного умирать капитана; возникло чувство безысходности, даже наступивший период стабильности в жизни, желанный и радующий совсем недавно, теперь таковым не кажется: «А дальше?..». Впереди то же одиночество и тоска по родине, чужая земля и люди, окружающие его, пусть радушные, открытые, но чужие.

В судьбу героя рассказа, Павла Баранова, как и капитана Боппа, вмешивается болезнь, которая вначале усиливает страх – умереть в одиночестве, вдруг отправят в больницу? В воображении больного возникает почти реальная картинка: «бесконечный ряд коек, и он сам в углу, лицом к стене, свернувшийся под простыней, как тюк, бормочет какие-то лихорадочные слова. Бредит... Над головой жестянка с номером. Слов его никто не понимает. Мимо проходят бесшумные сиделки в белом, склоняются к другим. Он один в стороне, точно заставленный невидимо ширмой» [Черный 2007, IV, 299]. В эту минуту отчаяния, в бреду он вспоминает умирающего капитана.

По-своему каждому литературному герою дано Божественное видение. Капитан Бопп подробно описывает свое мальчику. Он видит у себя в каюте Христа, распятого на кресте и истекающего кровью, но живого, и обращает внимание не на Его страдальческий вид, а, наоборот, вопреки ожиданию (а капитан описывает залитый кровью Христа крест) подчеркивает улыбку, благодать, нежную жалость, исходящие из Его глаз. Мы наблюдаем любовь и радость Христа за человека, вставшего на путь исправления и спасения. После этого капитану не страшно умирать, потому что он достоин встречи с Высшими Силами и к нему приходит понимание, что он прощен.

Рассказ Саши Черного в отличие от нравственно-дидактической повести Жуковского лишен религиозного наполнения. Но, как и капитан Бопп, герой рассказа наивно, по-детски обращается в страшный для него момент к Богу, «к Кому-то Незримому, Кто сиял сквозь облако в зеркале» [Черный 2007, IV, 299]. В послании св. Иоанна звучит мысль о том, что Бог есть свет: «И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1-е послание Иоанна, 1:5).

Молитва, как и для капитана, будет переломным моментом в судьбе Павла Баранова. Его обращение к Богу лишено традиционных, канонических формул-фраз, перед нами молитва, в которой сливаются и оправдание, и упрек, и обещание, и просьба, и надежда: «Я не виноват. Я не виноват. Ты меня пощади только на этот раз, и Ты увидишь, каким я стану... Я совсем-совсем кроткий, и я Тебя не забыл. Только мне очень трудно было последние годы думать о Тебе. Ты так много у меня отнял. Прости. И пошли мне кого-нибудь, кто бы меня понял. Я буду таким, как Ты хочешь, Я Тебе обещаю...» [Черный 2007, IV, 299]. Как и в ситуации с капитаном



Боппом, молитва героя будет услышана.

Если в повести Жуковского капитан на корабле движется навстречу смерти, то в рассказе Саши Черного русского эмигранта, как утлую лодочку прихотью моря, выносит к спасению, к жизни. В рассказе не единожды возникает соотносительность жизни главного героя с морем. С одной стороны, как метафора – море жизни, с другой – реальное, рядом с которым он живет и которое видит каждый день. Рассказ начинается со сравнения дома отдыха с ковчегом, которые бережно несет героя над холмами. Свое неопределенное будущее представляется герою морем, а он сам выброшенным за борт. Море – вечное движение, оно переменчиво, как и человеческая судьба. Раздумья Павла Баранова о будущем совпадают с появлением в его жизни старика Монганари. После услышанного предложения о работе автор так описывает состояние своего героя: «Баранов вздохнул всей грудью, словно выплыл на поверхность и за корму чужой лодки ухватился» [Черный 2007, IV, 296]. Затем сама жизнь и работа главного героя проходят в приморском городке Сен-Тропец: по вечерам на балконе он любит зеленое пространство, в свободные часы бродит по крошечному порту, наблюдая за иностранными судами. Болезнь героя, к счастью для него, совпадает с приездом в приморский городок старой американки с русской компаньонкой. Именно приезд русской женщины, эмигрантки, как и Павел Баранов, и меняет судьбу главного героя. Его спасает душевное тепло, человеческая забота. Сначала старая итальянка хлопотает вокруг больного, даже хозяйский кот, сворачиваясь клубочком, устраивается в его ногах и согревает их своим теплом. А потом в его жизни появляется русская сеньора, Вера Павловна, медсестра в прошлом, русская эмигрантка, волей судьбы занесенная в этот небольшой французский городок. С ее появлением Баранову сразу становится легко и уютно.

Мы мало, что узнаем о новой героине, а ее имя вызывает в памяти образ другой литературной героини – Веры Павловны Розальской – героини романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Она рано становится самостоятельной, а лишения и трудности вырабатывают определенные жизненные принципы и устремления. Решительная, гордая, умная, стремящаяся к независимости, она сама выстраивает свою жизнь. Пройдя через различные испытания, Вера Павловна обретает счастье. Отметим еще такие очень важные черты в образе героини Чернышевского, как способность к практической деятельности и организаторский талант (например, организация мастерских); постоянный духовный рост, она не удовлетворяется собственным благополучием, а стремится помочь другим обрести радость и счастье.

Такая же героиня появляется на страницах рассказа русского писателя-эмигранта. Она прибывает в небольшой французский городок как ответ на молитву больного и страдающего героя, а ее появление рождает надежду. Свое новое состояние Павел Баранов также соотносит с текстом Жуковского, и в памяти возникают строчки из стихотворной повести о капитане: «Непримиримая душа его / Смягчилась...». Болезнь оказывается не такой



страшной, обретая свое наименование: «"Воспаление легких" – точно одно удовольствие хворать такой милой и приятной болезнью» [Черный 2007, IV, 300], – думается теперь герою. Дома, под присмотром, болеть одно удовольствие. В это время ему вспоминается детство, чувство защищенности, теплоты, заботы и любви близких и родных: «И так небывало радостно было Баранову закрывать глаза, погружаться в теплую, мутную дремоту и знать, что рядом дышит – кто? Он еще не знал кто, но засыпал спокойно и доверчиво, как когда-то в занесенном мглою лет детстве» [Черный 2007, IV, 300–301].

Многое в жизни сблизжает Павла Баранова и Веру Павловну; русские эмигранты, они оказались еще и земляками – оба из Киева. Но общими будут не только воспоминания о родном городе, дорогие сердцу подробности прошлой жизни, но и судьба русских эмигрантов, оказавшихся оторванными от родины, общая русская беда, одиночество на чужой земле или «робинзоновская оторванность», по выражению Саши Черного. Оба они обретают друг друга, раскрываясь в вечерних беседах, кажется, будто послана эта встреча свыше, в ответ на молитву: «И пошли мне кого-нибудь, кто бы меня понял». Как в сказке, герой выдержал испытание и обрел свою Елену Прекрасную.

Правда, в какой-то момент появится страх ее потерять, вдруг уедет, исчезнет после выздоровления. Поможет Жуковский, точнее его произведение. Чтение вслух повести «Капитан Бопп» приоткроет героям чувства друг друга: голос Веры Павловны невольно дрогнет над строками о спасительной силе любви, что подарит надежду и позволит герою решиться на признание: «И тогда Баранов бережно поцеловал теплую ладонь. Потом каждый палец отдельно: и сам не знал, который из них ему роднее и ближе» [Черный 2007, IV, 302]. Автор пишет о любви героев осторожно, словно боясь спугнуть возникшее чувство, рождающейся из одиночества, неприкаянности двух русских людей, неожиданно обретающих друг друга. У самого писателя есть понимание того, что это хрупкий мир; благополучие, счастье, гармония в жизни русских эмигрантов так мимолетны, почти эфемерны, отсюда его бережное отношение к своим героям, сочувствие им и искренняя радость за них.

Рассказ, казалось бы, охватывает достаточно большой отрезок времени: около двух месяцев живет Павел Баранов в Сен-Тропец, занимаясь строительством, затем болезнь и процесс выздоровления, вначале упоминались три недели отдыха, а если заглянуть в прошлое – три года в Париже, еще дальше: война и революция. Но время представлено дискретно, из жизни героя выхватываются лишь несколько событий: встреча с Монганари, чтение повести Жуковского, обостряющее чувство одиночества, болезнь героя и появление Веры Павловны.

Авторскому сопереживанию и читательскому проникновению чувствами и мыслями главного героя способствует особая организация повествования. Писатель выстраивает свое повествование таким образом, что внутри текста нет четкого разграничения между авторским словом и





размышлениями героя, они соседствуют, переплетаются между собой, не всегда можно с точностью сказать, кому принадлежит то или иное высказывание. Например, в начале рассказа автор так описывает состояние своего героя на переломном моменте:

«Русский дом-ковчег нес его бережно над холмами, попутчики в три дня сходились ближе, чем там, в Париже, в три года. *Увы! Точно ветер календарь перелистал...* Небывалая полнота отдыха, первого за все эмигрантские годы, только смутила и выбила из седла. Мареву. Мираж русской усадьбы на закатных облаках. *А дальше? За борт и вплавь до первого голого берега.* И вновь, как на войне, на разведках в глухом лесу, он весь подтянулся. *Неверный шаг – и прощайте, милостивый государь, Павел Петрович Баранов»* [Черный 2007, IV, 294–295].

Другой пример, когда речь идет о главном герое после предложения старого итальянца о работе: «Баранов вздохнул всей грудью, словно выплыл на поверхность и за корму чужой лодки ухватился. *Сто чертей! Не надо думать, искать, кланчить, лезть в первой попавшееся ярмо. И на юге останется... Выскокить хоть на время из парижского котла.* Он посмотрел за окно, выходящее в воздух, – словно оконце аэропланной каюты: солнце и море. *А там видно будет»* [Черный 2007, IV, 296]. И т.д. С одной стороны, перед нами авторская описательная речь, но, с другой – отдельные фразы, их повышенная эмоциональность, сама формулировка, лексика, изменение точки зрения, похожи на невысказанные вслух размышления самого героя. Структура текста, таким образом, совмещает уровни повествователя и персонажа.

Для читателя они сливаются в единую ткань рассказа, что способствует сближению в читательском сознании автора и его героя, поэтому авторская субъективность не кажется нарочитой и предвзятой. Автор, его герои и читатели принадлежат к одному и тому же миру русских эмигрантов, поэтому между ними существует особая близость, отсюда читательское доверие авторскому слову.

Возвращаясь к жанровым особенностям произведения Саша Черного, напомним, что рассказ имеет подзаголовок – «*сентиментальный*». В нем видны явные отсылки писателя к традициям сентиментализма, когда расстроганность, нежность чувств, эмоциональная отзывчивость не подвергалась иронии, а являлась нормой.

Значимым оказывается включение в текст стихотворной повести Жуковского, которая соотносима и с сюжетными поворотами рассказа, и с чувствами главного героя Саша Черного. Имя русского поэта XIX в. вызывает в сознании читателя высокие образцы сентиментальной литературы и «работает» на создание особой атмосферы рассказа и того склада личности и его отношений с миром, которые были характерны для мировосприятия сентименталистов. Главными ценностями для героя рассказа Саша Черного становятся теплота человеческих отношений, дружеская привязанность, любовь – именно они спасают от жизненных невзгод и потрясе-



ний. В литературе сентиментализма «нравственно-эстетические ценности чувства и «сердечного воображения» становятся критериями истинного, справедливого и прекрасного» [Каминский 1984, 127]. Тем самым в творчестве А. Черного происходит утверждение ценности искренних человеческих чувств, несущих спасение и возрождение, радость и смысл жизни.

Саша Черный использует такой характерный для сентиментальной литературы прием, как чтение и его влияние на восприятие героя и его судьбу. Как отмечает Н.Д. Кочеткова, большое значение в жизни сентиментального героя приобретает чтение: «Главным предметом внимания стал “внутренний” человек. Поэтому возник интерес к тому, что читает “чувствительный” герой, как проявляются в его внешности нравственные качества, как он относится к природе, как он оценивает самого себя» [Кочеткова 1994, 156]. В данном случае важен и случайный выбор повести Жуковского, совпавшей в эмоциональном и психологическом плане с переживаниями Павла Баранова, и сюжетное отражение повести в рассказе, ее влияние на жизнь героя: «Совместное чтение, чтение, сближающее его участников, – вот еще один распространенный мотив в произведениях сентиментализма – как европейского, так и русского» [Кочеткова 1994, 171].

Главный герой, по-детски наивный, кроткий близок герою сентиментальной литературы. Например, исследователи так характеризуют сентиментального героя: «это человек с “чувствительным”, “нежным” сердцем, склонный к меланхолии», живущий по законам сердца [Стенник, Кочеткова 1980, 736; Кочеткова 1994, 155]. Собственно, таким рисует своего героя Саша Черный. Павел Баранов живет в маленьком приморском городке уединенной жизнью, созерцает природу, занимается созидательным трудом, сосредоточен на собственных чувствах и переживаниях. Даже авторское шутовское наименование героя заправским «масоном» отсылает в этом случае к русской истории и литературе XVIII в., когда масонство как тайная организация, тайный орден появляется в России.

В описании героини А. Черный также близок к традициям сентиментализма. Сентиментальная литература сосредоточена на внутренних привлекательных качествах героини, на ее душевной красоте: «внутренняя, душевная красота начинает цениться выше, чем красота внешняя, физическая» [Кочеткова 1994, 194]. При этом, говоря о душевной красоте, «сентименталисты стремятся обнаружить и ее внешние проявления. Традиционный эпитет “прекрасная” все чаще заменяется иным – “милая”. Возникает даже своеобразное противопоставление: красивое лицо и милое лицо. Предпочтение неизменно отдается последнему, так как внутреннее важнее внешнего» [Кочеткова 1994, 195]. К этому можно добавить такие любимые сентименталистами черты в описании героини, как голубые глаза, светлые волосы, простое платье.

Главная героиня рассказа «Капитан Бопп» лишена подробного портрета, но отдельные его штрихи создают образ умной, внимательной, скромной, нежной, заботливой, тихой женщины: *молодая* незнакомая женщина; *простое* кремовое платье; *светлая* прядь волос; крепкая, загорелая, с



серьезными *серыми* глазами; сильная *мягкая* рука; *неслышно* хлопотала у умывальника; незримая, *затихала* у окна. Особое значение в литературе сентиментализма приобретает значение взгляда, жеста, которые «оказываются порой значительнее и выразительнее, чем их слова, раскрывая иногда «невыразимое» [Кочеткова 1994, 202]. Напомним заключительные строки рассказа: «И когда она подошла с чашкой, он поставил чашку на коврик, придержал маленькую руку и тихо-тихо стал ее притягивать к себе. Рука дрогнула, стала сопротивляться – чуть-чуть. И вдруг ослабела. И тогда Баранов бережно поцеловал теплую ладонь. Потом каждый палец отдельно: и сам не знал, который из них ему роднее и ближе.

Больше о капитане Боппе в этот вечер не говорили» [Черный 2007, IV, 302].

Последнее предложение дает новую отсылку к ставшей классической любовной истории – Паоло и Франчески, описанной Данте, когда чтение книги – о Ланселоте в данном случае – становится толчком в зарождении и развитие любовного чувства. Правда, рассказ Саши Черного лишен трагедийного содержания, здесь, скорее, важен тот высокий литературный контекст, которым окружает писатель своих героев и который позволяет подняться над бытом и прозой жизни, переводит их чувства в высокую поэзию.

Итак, стихотворная повесть В.А. Жуковского «Капитан Бопп», с одной стороны, соотносится с переживаниями главного героя рассказа Саши Черного: ее чтение обостряет чувство одиночества русского эмигранта в итальянском городке. Кроме того, наблюдаются сюжетные переклички: болезнь, молитва, обращенная к Богу, и спасение, пришедшее извне: появление русской эмигрантки в момент болезни Павла Баранова. С другой стороны, анализ выявляет те поэтические принципы, которые проявляются в последние годы в творчестве Саши Черного в эмиграции, а именно: обращении к эстетике сентиментализма. Эмоциональная атмосфера, эстетические принципы сентиментализма наблюдаются в рассказах, пронизанных лиризмом, именно в них героям на какое-то время будет дано ощущение счастья или обозначена его возможность в будущем. По мнению В.И. Каминского, «с мотивом страдания и сострадания в сентиментализме близко соприкасается и другая его ведущая нравственно-эстетическая тенденция: мотив стремления к счастью» [Каминский 1984, 130]. Проблемы никуда не уходят из жизни человека, но отступают на задний план, важным становится понимание ценности вновь обретенного, испытанного, как это происходит в данном рассказе.

Авторская позиция сочувствия и сопереживание, сосредоточенность на изображении внутреннего состояния человека оказалась близка принципам сентименталистов, которых «интересовал прежде всего «внутренний человек», его субъективное восприятие внешнего мира» [Стенник, Кочеткова 1980, 745]. Возможно, это связано с тем, что задача творчества Саши Черного периода эмиграции заключалась в поддержке и помощи. Обращенное к русскому эмигранту, оно посвящено тому, что волнует и



беспокоит, тому, чем живет его читатель: обыкновенный человек в очень непростых для него условиях, вдали от родины, на чужой земле. Вместе с изменениями пространственными изменилась модальность произведений писателя: отход от сатиры, обращение к иронии и юмору, проникновение лиризма в прозу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск, 2016.
2. Агаманова Е.Т. Русская литература XIX века в контексте художественной прозы И.А. Бунина (проблема реминисценций): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 1998.
3. Барбачаков А.С. В.А. Жуковский в творческом сознании А.А. Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 1992.
4. Войтехович Р. Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 313–335.
5. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 2006.
6. (а) Жиркова М.А. Лиризм прозы Саши Черного 1920–1930-х гг. // Russischsprachige Schriftsteller in der heutigen Welt = Русскоязычные писатели в современном мире / под науч. ред. проф. М. Полехиной. Wien; Berlin, 2014. С. 38–45.
7. (b) Жиркова М.А. Преображающая сила молитвы (Стихотворная повесть В.А. Жуковского «Капитан Бопп», 1843) // Проблемы исторической поэтики / отв. ред. В.Н. Захаров. Вып. 12. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. Петрозаводск, 2014. С. 352–368.
8. Иванов А. «Ах, зачем нет Чехова на свете!» (Проза Саши Черного) // Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. Рассказы для больших / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М., 2007. С. 5–24.
9. Иезуитова Р.Е. Жуковский // История русской литературы: в 4 т. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму / ред. Е.Н. Куприянова. Л., 1981. С. 104–134.
10. Каминский В.И. К вопросу о сентименталистском художественном методе в литературе // Русская литература. 1984. № 2. С. 124–138.
11. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания). СПб., 1994.
12. Немзер А.С. При свете Жуковского: очерки истории русской литературы. М., 2013.
13. Спиридонова Л.А. «Смех – волшебный алкоголь». А. Черный // Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999. С. 167–208.
14. Стенник Ю.В., Кочеткова Н.Д. Сентиментализм. Карамзин // История русской литературы: в 4 т. Т. 1. М., 1980. С. 726–765.
15. Топоров В.Н. Блок и Жуковский: к проблеме реминисценций // Творчество А.А. Блока и русская литература XX века. Тарту, 1975. С. 83–89.



16. Шнейдерман Э.М. Саша Черный: четыре жизни и еще одна: Биографический очерк // Черный Саша. Стихотворения. СПб., 1996. С. 27–58.

17. Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. Рассказы для больших / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М., 2007.

18. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kaminskiy V.I. K voprosu o sentimentalistskom khudozhestvennom metode v literature [To the Question of Sentimentalist Literary Method in Literature]. *Russkaya literatura*, 1984, no. 2, pp. 124–138. (In Russian).

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

2. Iyezuitova R.E. Zhukovskiy [Zhukovskiy]. *Kupriyanova E.N. (ed.) Istoriya russkoy literatury: in 4 vols. Vol. 2. Ot sentimentalizma k romantizmu i realizmu* [The History of Russian Literature: in 4 vols. Vol.2. From Sentimentalism to Realism]. Leningrad, 1981, pp. 104–134. (In Russian).

3. Spiridonova L.A. “Smekh – volshebnyy alkogol’”. A. Chernyy [“Laughter as a Magic Alcohol”]. *Spiridonova L. Bessmertnye smekha. Komicheskoye v literature russkogo zarubezh’ya* [The Immortality of Laughter. The Comic in Russian Literature Abroad]. Moscow, 1999, pp. 167–208. (In Russian).

4. Stennik Yu.V., Kochetkova N.D. Sentimentalizm. Karamzin [Sentimentalism Karamzin]. *Istoriya russkoy literatury: in 4 vols. Vol. 1.* [The History of Russian Literature: in 4 vols. Vol.1] Moscow, 1980, pp. 726–765. (In Russian).

5. Toporov V.N. Blok i Zhukovskiy: k probleme reministsentsiy [Blok and Zhukovskiy: To the Problem of Reminiscence]. *Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaya literatura 20 veka* [The Works by A.A. Blok and Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Tartu, 1975, pp. 83–89. (In Russian).

6. Voytekovich R. Nenazyvayemyy Zhukovskiy v tvorcheskom mire Tsvetayevoy [The Unnamed Zhukovskiy in the Creative World of Tsvetayeva]. *Pushkinskiye chteniya v Tartu* [The Pushkin Readings in Tartu]. Vol. 3. Tartu, 2004, pp. 313–335. (in Russian).

7. (a) Zhirkova M.A. Lirizm prozy Sashi Chernogo 1920–1930-kh gg. [The Lyricism in Sasha Cherny’s Prose of the 1920s-1930s]. *Polekhina M. (scientific editor). Russischsprachige Schriftsteller in der heutigen Welt. Russkoyazychnyye pisateli v sovremennom mire* [The Russian-speaking Writers in Contemporary World]. Wien; Berlin, 2014, pp. 38–45. (In Russian).

8. (b) Zhirkova M.A. Preobrazhayushchaya sila molitvy (Stikhotvornaya povest’ V.A. Zhukovskogo “Kapitan Bopp”, 1843) [The Transforming Power of Prayer (Zhukovskiy’s Poetic Novella “Captain Bopp”]. *Zakharov V.N. (ed.) Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Vol. 12. *Evangel’skiy tekst v russkoy literature 18–20 vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in the Russian Literature of the 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Centuries: Quotation, Reminiscence, Motive,



Plot, Genre]. *Issue 9. Petrozavodsk*, 2014, pp. 352–368. (In Russian).

### (Monographs)

9. Anisimova E.E. *Tvorchestvo V.A. Zhukovskogo v retseptivnom soznanii russkoy literatury pervoy poloviny 20 veka* [The Works by V.A. Zhukovskiy in the Reception of the Russian Literature of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century]. Krasnoyarsk, 2016. (In Russian).

10. Kochetkova N.D. *Literatura russkogo sentimentalizma (esteticheskiye i khudozhestvennyye iskaniya)* [The Literature of Russian Sentimentalism (Aesthetic and Artistic Strivings)]. Saint-Petersburg, 1994. (In Russian).

11. Nemzer A.S. *Pri svete Zhukovskogo: ocherki istorii russkoy literatury* [Under Zhukovskiy’s Light: The Essays on the History of Russian Literature]. Moscow, 2013. (In Russian).

12. Yanushkevich A.S. *V mire Zhukovskogo* [In Zhukovskiy’s World]. Moscow, 2006. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

13. Atamanova E.T. *Russkaya literatura 19 veka v kontekste khudozhestvennoy prozy I.A. Bunina (problema reministsentsiy)* [The Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century in the Context of I.A. Bunin’s Fiction]. PhD Thesis Abstract. Elets, 1998. (In Russian).

14. Barbachakov A.S. *V.A. Zhukovskiy v tvorcheskom soznanii A.A. Bloka* [V.A. Zhukovskiy in A.A. Blok’s Artistic Mind]. PhD Thesis Abstract. Tomsk, 1992. (In Russian).

**Жиркова Марина Анатольевна**, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка.

E-mail: manp@mail.ru

**Zhirkova Marina A.**, Leningrad State University named after A.S. Pushkin. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and the Russian Language.

E-mail: manp@mail.ru



К.В. Синегубова (Кемерово)  
ORCID ID: 0000-0002-3917-1304

**СКАЗКИ Г.Х. АНДЕРСЕНА В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН  
«ДОМ, В КОТОРОМ...»**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00050

**Аннотация.** Статья посвящена рецепции сказок Г.Х. Андерсена «Русалочка», «Снежная королева» и «Красные башмаки» в романе М. Петросян «Дом, в котором...». В тексте романа к сказкам Андерсена отсылают названия и цитаты, а также отдельные мотивы и образы. Обращение М. Петросян к традиции Андерсена обусловлено проблемой взросления, являющейся центральной как в романе, так и в сказках: героини всех трех сказок отказались от чувственности и страсти, сделав выбор в пользу душевной чистоты ребенка. С каждой сказкой Андерсена в романе соотносятся один или два героя, причем возможно сохранение аксиологической системы исходного текста либо ее переосмысление. Сохранение связано с персонажами, которые либо рефлексуют проблему взросления и сознательно выбирают отказ от возможностей взрослой жизни (Табаки), либо не рефлексуют, но своими поступками и мировосприятием совпадают со сказочной героиней (Лорд, Русалка). Переосмысление андерсеновской системы ценностей происходит в случае с Курильщиком: в художественном мире романа выбор традиционных морально-нравственных ценностей, в отличие от сказки, оказывается ошибочным. Аксиологическая инверсия обусловлена мистической природой Дома, в котором представления о добре и зле становятся относительными. Герой, не способный это принять, утрачивает преимущества ребенка, но не приобретает возможностей взрослого. Проведенный анализ позволяет уточнить существующее в научной традиции понимание Дома как пространства инициации. Дом является пространством детства, а переход во взрослую жизнь происходит в момент выхода из него.

**Ключевые слова:** Мариам Петросян; Г.Х. Андерсен; «Дом, в котором...»; литературная сказка; художественная аксиология; художественная рецепция; взросление; детство; инициация; герой.

K.V. Sinegubova (Kemerovo)  
ORCID ID: 0000-0002-3917-1304

**H.C. Andersen's Fairy Tales in the Novel "The House Where..."  
by M. Petrosyan**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00050

**Abstract.** The article is devoted to the reception of Hans Christian Andersen's fairy tales "The Little Mermaid", "The Snow Queen" and "The Red Shoes" in the novel "The House Where..." by M. Petrosyan. In the text of the novel references to H.C. Andersen's fairy tales are represented in the form of titles and quotes, as well as some fairy tales' motives. M. Petrosyan's address to the tradition is provoked by the problem of growing up, which is most important both in the novel and in the fairy tales: the heroines of all three tales reject sexuality and passion and choose mental purity of childhood.



Each of Andersen's tales involves one or two characters of the novel, and there is a possibility to preserve the axiological system of the source text or to reconsider it. Preservation is related to the characters who either contemplate the problem of growing up and consciously choose to give up the opportunities of adult life (Tabaqui), or do not reflect at all, but their actions and worldview coincide with the fairy tale heroine (Lord, Mermaid). The reinterpretation of Andersen's system of values occurs in the case of the Smoker: the choice of the traditional moral values, in opposite to the fairy tale, is erroneous in the artistic world of the novel. The axiological inversion comes due to the mystical nature of the House, where the ideas of good and evil become relative. As the protagonist cannot accept this, he loses the benefits of the child, but does not acquire the capabilities of an adult. The analysis allows us to clarify the understanding of the House as a space of initiation that exists the scientific tradition. The House is a space of childhood, and the transition to adulthood occurs at the moment of leaving the House.

**Key words:** Mariam Petrosyan; H.C. Andersen; "The House Where..."; literary fairy tale; artistic axiology; artistic reception; growing-up; childhood; initiation; hero.

Во многих исследованиях, посвященных роману М. Петросян «Дом, в котором...», отмечается, что изображенный в нем интернат для подростков с ограниченными возможностями является особым миром, который живет по своим особенным законам [Галина 2010; Соловьева 2011; Ремизова 2012]. Пространство Дома имеет отчасти мистическую природу, но во многом его моделируют сами подростки с помощью законов, поведенческих моделей и нарративных стратегий. В качестве элементов нарратива используются надписи и рисунки на стенах как разновидность медиа, а также сказки как особый способ коммуникации. Некоторые сказки, сочиненные и рассказанные героями, в романе присутствуют в виде вставных текстов и являются, таким образом, его особым конструктивным элементом. Однако сказочный дискурс актуален не только для персонажей, но и для автора и оказывает влияние на построение отдельных сюжетных линий. Частным случаем такого использования сказочного дискурса являются отсылки к литературным сказкам Г.Х. Андерсена.

В тексте романа явно названы две сказки датского писателя: «Русалочка» и «Снежная королева», последняя фигурирует в формате радиоспектакля. Также в романе имплицитно присутствует отсылка к сказке Г.Х. Андерсена «Красные башмаки». Обращаясь к перечисленным сказкам, М. Петросян вступает в диалог с андерсеновской интерпретацией взросления, которое является сюжетообразующим мотивом как в указанных сказках, так и в романе. Во всех перечисленных сказках Г.Х. Андерсена взросление связано с пробуждением любви, чувственности, страсти, однако героини всех трех сказок отказываются от новой открывшейся перед ними сферы. Русалочка, сохранив детскую чистоту, не может пробудить любовь в принце, но это же качество делает ее неспособной на убийство, в результате она получает шанс обрести бессмертную душу. Герда бросает в реку красные башмачки, символизирующие страсть, она так же чиста и тем сильна, и побеждает Снежную Королеву; в финале сказки Герда и Кай «взрослеют».



но дети сердцем и душой». Карен отказывается от красных башмаков, уже будучи проклятой, но этот отказ дает ей возможность спасти свою душу.

В максимальной степени андерсеновские ценностные установки сохраняются в сюжетной линии Шакала Табаки. В тексте романа «Дом, в котором...» присутствуют фрагмент сказки «Снежная королева» и размышления героя по поводу этого фрагмента. Табаки слушает радиопостановку сказки и возмущается тем, что текст озвучивает «грудной женский голос с сексуальными придыханиями и постанываниями», от которых «история приобретает совсем не свойственные ей оттенки» [Петросян, 2012, 452], т.е. обращает внимание на принципиальный для Андерсена отказ от чувственности. В. Ледерер отмечает, что Герда ради спасения Кая подавляет в себе чувственность и выбирает чистоту: «Gerda makes the crucial – and Christian – decision to remain pure. Nor is the decision an easy one: when she casts the red shoes into the stream, they come back. We now understand what a breath-holding matter it is whether she will become a wanton or whether she will have the strength of character to remain pure – to rid herself of a sexuality that has already threatened to become a habit» [Lederer, 1986, 37]. Несоответствие художественной аксиологии Андерсена и радиоинтерпретации приводит Табаки к размышлениям о собственном взрослении, которого фактически не происходит: у него, в отличие от соседей по комнате, не растет борода, впоследствии Табаки видит в зеркале «рожу четырнадцатилетнего, с которой меня, надо полагать, и похоронят» [Петросян, 2012, 823]. Табаки не растет, и эта фиксация в определенном возрасте имеет принципиальное значение в контексте романа: все герои должны покинуть Дом, в котором прошло их детство, – единственный знакомый им мир. Выход из Дома для многих сопоставим со смертью, но Табаки может навсегда остаться подростком в Доме, вернувшись в прошлое. При этом герой осознает, что теряет возможность любить и быть любимым: «Но лишь один Шакал не растет и не женится он никогда!» [Петросян, 2012, 827]. Отказ от взросления и связанных с ним возможностей дает Шакалу власть над временем, как и Герде из сказки Андерсена отказ от собственной чувственности позволяет обрести силу, достаточную, чтобы спасти Кая. Размышления Шакала по поводу сказки в сочетании с его рефлексией над собственной судьбой позволяют увидеть, что этот герой в аспекте отношения к взрослению совпадает с героиней Андерсена, а М. Петросян заимствует андерсеновскую концепцию невинности и чистоты как высшей ценности.

Сюжет «Русалочки» становится основой для сюжетных линий, связанных с двумя героями романа – Русалкой и Лордом. Линия Русалки отсылает к тексту Андерсена более явно: героиня носит соответствующее имя, у нее «волосы сказочной длины». Единственной главе, в которой Русалка является субъектом речи и переживания, предпослан эпиграф: «Знаю, знаю, зачем ты пришла! – сказала русалочке морская ведьма. – Глупости ты затеваешь» [Петросян, 2012, 516]. Как и героиня Андерсена, Русалка прибегает к колдовству, чтобы привлечь возлюбленного, хотя жертвенность в данном случае редуцирована: в «колдовском обряде» фигурирует



лишь отрезанная прядь волос, в то время как андерсеновской русалочке отрезали язык. Также минимизируется неспособность ходить: при первом появлении Русалки в тексте романа говорится, что она «из бывших колясников». Главным, после имени, качеством, объединяющим героиню М. Петросян с героиней Г.Х. Андерсена, является юность. Сказочная русалочка младшая из шести сестер, ей всего 15 лет, в связи с чем ее образ «как бы лишен плоти и того женского начала, которое может участвовать в земном браке» [Дорофеева 2017, 50]. Романной Русалке 16, но она «выглядит двенадцатилетней», у нее есть «умение растворяться в воздухе, как только в том появляется необходимость». Наряду с юностью и некоторой бестелесностью Русалку и русалочку объединяет история любви: в обоих случаях девочки влюбляются в человека, которого видят издали, и эта любовь оказывается главным событием в их жизни.

Вторая сюжетная линия, на которую оказала влияние «Русалочка» Андерсена, связана с Лордом. Сопоставление с русалочкой персонажа мужского пола закономерно и ожидаемо в свете того, что Лорд имеет андрогинную внешность. По мнению одного из героев, он похож на молодого Дэвида Боуи, по мнению самого Лорда – на престарелую Марлен Дитрих, при этом он хочет походить на боксера Майка Тайсона, т.е. отмечает в себе женские черты и мечтает стать более мужественным. С Лордом связаны отсылки к наиболее драматическим мотивам из сказки о русалочке. Будучи влюбленным, Лорд тяжело переживает свою неспособность ходить, ощущая, что в его парализованных ногах слишком медленно, «как в русалочьем хвосте», течет кровь. С ногами Лорда связана сильная физическая боль: «Сфинкс его гонял. Шел сзади и наступал на ноги, как только он останавливался. Лорд так и ползал, визжа от злости. Плакал и полз...» [Петросян 2012, 249] (ср. у Андерсена: «каждый шаг причинял русалочке такую боль, будто она ступала по острым ножам и иголкам»). Есть в романе М. Петросян и волшебный напиток, хотя Лорд готовит его для себя сам: «заваривает кофе и мешает его с кока-колой, сыплет туда дробленый миндаль и корицу, а потом вытряхивает в чашку содержимое амулета со скорлупой василиска и выпивает, не поморщившись» [Петросян 2012, 514]. Косвенно связывает линию Лорда со сказкой Андерсена мотив утраты прекрасных волос (в сказке волосы отдают сестры русалочки). Кроме того, Лорда из-за его необыкновенной красоты сравнивают с эльфом, а иногда и называют Эльфом, т.е. воздушным духом, в этом можно видеть отсылку к финалу сказки, где русалочка становится одной из дочерей воздуха. Андрогинная внешность и отмеченная принадлежность к воздушной сфере делают героя отчасти бесполом и бестелесным и сближают его с образами русалочки и Русалки.

Русалка и Лорд влюбляются и преодолевают ряд препятствий на пути к избраннику / избраннице. Образование пар Русалка – Сфинкс, Лорд – Рыжая и переселение девушек в комнату к парням, на первый взгляд, противоречит андерсеновскому финалу, однако эти отношения между героями романа не являются подобием брака. Такую близость скорее можно



сопоставить с тем, как русалочка остается невинной, пройдя через колдовской обряд и превращение: «Nowhere else in classic children's literature is there so terrified a vision of sex, seen through the eyes of innocence» [Griffith 1984, 81]. Но если у Андерсена сексуальность подавляется, у Петросян она игнорируется: в силу физической и умственной неполноценности многих обитателей Дома их личные границы гораздо более проницаемы, чем у обычных людей: они вынуждены помогать друг другу совершать гигиенические процедуры и одеваться. После обретения взаимной любви герои не приобретают новых черт, свойственных взрослым. Русалка читает «Камасутру» и по-детски наивно акцентирует внимание на том, что возлюбленного нужно оплести гирляндами цветов. С возлюбленной Лорда (Рыжей) устойчиво связан мотив наготы, однако он объясняется не сексуальностью, а, напротив, полным пренебрежением к своему телу, и Лорд совершенно равнодушен к возможным связям своей девушки с другими мужчинами. Их отношения не развиваются, но именно неослабевающая любовь заставляет Лорда сделать выбор между прошлым и будущим и просить о возможности вернуться в прошлое. В отличие от других героев, которые хотят вернуться в прошлое, чтобы снова стать детьми, Лорду это нужно только для повторения встречи с любимой. В каком-то смысле этим решением Лорд предаёт сам себя, и его готовность пожертвовать собой ради любви вызывает у Шакала ассоциацию со сказкой Андерсена: «Он – как русалочка, что пришла обменять свой хвост на совершенно не нужные ей ноги, а заодно отдала и голос, а попроси у нее ведьма еще что-нибудь, отдала бы и это что-то, и другое, и третье» [Петросян 2012, 850].

Примечательно, что сравнение с русалочкой возникает не в сознании Лорда, сам он не осознает сходства. В данном случае М. Петросян последовательно сближает своих героев с героиней сказки Андерсена, и они не размышляют о проблеме взросления теоретически, но на эмоционально-волевом уровне воплощают андерсеновскую систему ценностей. Лорд и Русалка, в отличие от Шакала Табаки, не совершают осознанного отказа от взросления и чувственности, напротив, их мечты связаны исключительно с обретением любви, однако они не способны построить отношения, подобные браку двух взрослых людей. М. Ремизова отмечает, что Дом «здорово напоминает так называемый “мужской дом”, куда в примитивных культурах помещают недавно прошедших инициацию юношей и где они живут закрытым коллективом» [Ремизова 2012, 149]. Однако в свете имеющих в романе М. Петросян отсылку к «Русалочке» Андерсена, можно утверждать, что Дом – это детство героев, независимо от того, какую жизнь они ведут. Настоящей инициацией становится выпуск: неслучайно среди покидающих Дом подростков есть жених и невеста; ушедшие «на изнанку» Дома забирают с собой «неразумных» (умственно отсталых) и заботятся о них, как о детях; у членов группы, которая уехала на автобусе и основала колонию, также много детей, об этом упоминается в эпилоге. Взросление в романе М. Петросян связано не с пробуждением чувственности, а с принятием на себя родительской роли. Примечательно, что Лорд



и Русалка исчезают после выпуска, как будто растворяются в воздухе, и их «половинки» растят приемных детей в одиночку.

Еще одна сказка Андерсена, отсылки к которой присутствуют в романе М. Петросян, – «Красные башмаки». Название сказки не упоминается в тексте, однако роман начинается с того, что Курильщик, которого М.Ю. Сидорова называет центральным персонажем первой части [Сидорова 2014, 75], надевает красные кроссовки, из-за чего подвергается остракизму со стороны своей группы. Эта группа отличается от других групп Дома высоким уровнем формальных требований, которым подчиняются все ее члены, поэтому коллективное обсуждение обуви Курильщика можно сопоставить с тем, как все в церкви, включая портреты, смотрели на красные башмаки Карен, героини сказки Андерсена. Красные бальные башмаки, в которых нельзя посещать церковь, являются символом спонтанности, неуправляемой страсти: «red is and has always been the color symbolic of sexuality» [Lederer 1986, 35], «the traditional color of unruly passion» [Griffith 1984, 81]. В романе Петросян красные кроссовки становятся символом бунта героя против навязанных ему правил. Парализованные ноги Курильщика заставляют вспомнить отрубленные ноги Карен, и этим сходство не исчерпывается.

Как и Карен, Курильщик поначалу сосредоточен на своей новой обуви и не размышляет о тех запретных сферах, которые она символизирует. Он так же не может и не хочет отказаться от своих красных кроссовок и в результате теряет контроль над ситуацией. Как и заколдованные сказочные башмаки, красные кроссовки «приводят» героя в принципиально иное пространство – в четвертую группу. При переходе из привычного мира в новый Курильщик испытывает сильный страх, даже опасается за свою жизнь. Однако в отличие от героини «Красных башмаков», перед которой только бесконечная пляска и смерть, Курильщик открывает для себя новые возможности: в четвертой группе собрались «истинные носители духа Дома» [Сидорова 2014, 87], которые понимают мистическую сущность Дома и умеют переходить в иную реальность. Но Курильщик не может воспользоваться этим шансом, в первую очередь из-за того, что он, в отличие от остальных членов четвертой группы, обладает традиционными морально-нравственными ценностями. «Я нормальный», – говорит Курильщик, объясняя отвращение, которое испытывает по отношению к убийце. В сказке Андерсена возвращение Карен к традиционной, христианской системе ценностей, от которой героиня ранее отказалась, дает ей возможность спасения. Но выбор, который был бы правильным в сказочной реальности «Красных башмаков», оказывается ошибочным в романе «Дом, в котором...» Утверждая свои принципы, Курильщик интуитивно чувствует утрату: «что-то закончилось в ту ночь, и это оказалось больше, чем могла бы стать целая жизнь, прожитая среди Фазанов» [Петросян 2012, 286]. В данном случае перед нами ценностная инверсия и переосмысление сказки Андерсена: выбор, сделанный героем романа, не только лишает его новых возможностей, но и не дает ему полноценно жить в обыденной, постоусто-



ронней реальности. Курильщик, в отличие от других жителей Дома, не боится выпуска и готов повзрослеть, но у него это не получается. В эпилоге у большинства героев есть дети, а Курильщик остается в сыновней роли: в тексте фигурирует его отец. На картинах Курильщика как знак неосознанной тоски по Дому и детству присутствует плюшевый мишка, хотя сам герой пытается его скрыть: «на последних картинах он замазан». Этот герой демонстрирует неполное взросление: он теряет преимущества ребенка и не приобретает новых возможностей взрослого.

Итак, в романе М. Петросян «Дом, в котором...» можно видеть отсылки к трем сказкам Г.Х. Андерсена, которые влияют на сюжетные линии, связанные с четырьмя разными героями. В разных случаях в тексте романа может присутствовать название андерсеновской сказки, фрагменты текста или отдельные мотивы, может приниматься или подвергаться переосмыслению авторская система ценностей. Вариативность обращения со сказками обусловлена разницей между героями романа, с которыми связаны эти сказки. Шакал Табаки, благодаря своей глубокой рефлексии и включенным в текст романа размышлениям о сказке «Снежная королева», реализует в своем осознанном выборе андерсеновский идеал, не сливаясь при этом ни с Гердой, ни с кем-либо другим из персонажей «Снежной королевы». Лорд и Русалка, действуя во многом интуитивно, проходят путь андерсеновской русалочки, связанные с ними аксиологические установки напрямую соотносятся с системой ценностей, заложенной в сказке датского писателя. Однако сказка «Красные башмаки» кардинально переосмыляется, в результате чего Курильщик, который также проходит путь сказочной героини, приходит к совершенно иному результату. Произшедшая подмена системы ценностей, которую герой не осознает, обуславливает в дальнейшем его безуспешные попытки дать рациональное объяснение иррациональной реальности Дома.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Галина М. Дом, наружность и лес // Новый мир. 2010. № 4. С. 47–58.
2. Дорофеева Л.Г. Христианский контекст сказок Г.Х. Андерсена: к вопросу жанровой специфики // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, Педагогика, Психология. 2017. № 4 С. 46–54.
3. Петросян М. Дом, в котором... М., 2012.
4. Ремизова М. Времени нет // Октябрь. 2012. № 4. С. 148–168.
5. Сидорова М.Ю. Дом, в котором... живет зрительный модус: от точки зрения персонажа к постижению замысла автора // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2014. № 3. С.75–93.
6. Соловьева Т. Дом vs. Наружность: О романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 169–180.
7. Griffith J. Personal Fantasy in Andersen's Fairy Tales // Kansas Quaterly. 1984. № 16. P. 72–89.
8. Lederer W. The Kiss of the Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's



Redemption by Woman. Berkeley; Los Angeles, 1986.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Galina M. Dom, naruzhnost' i les [The House, the Outdoors and the Forest]. *Novyy mir*, 2010, no. 4, pp. 47–58.
2. Griffith J. Personal Fantasy in Andersen's Fairy Tales. *Kansas Quaterly*, 1984, no. 16, pp. 72–89.
3. Dorofeeva L. G. Khristianskiy kontekst skazok G.Kh. Andersena: k voprosu zhanrovoy spetsifiki [The Christian Context of Andersen's Fairy Tales: To the Question of Genre Specificity]. *Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta*, Series: Filologiya, Pedagogika, Psikhologiya [Philology. Pedagogy. Psychology], 2017, no. 4, pp. 46–54. (In Russian).
4. Remizova M. Vremeni net [There is No Time]. *Oktyabr'*, 2012, no. 4, pp. 148–168. (In Russian).
5. Sidorova M.Yu. Dom, v kotorom... zhivet zritel'nyy modus: ot tochki zreniya personazha k postizheniyu zamysla avtora [The House Where... the Visual Mode Lives: From the Viewpoint of the Character to the Comprehension of the Author's Intention]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9: Filologiya [Philology], 2014, no. 3, pp. 75–93. (In Russian).
6. Solov'eva T. Dom vs. Naruzhnost': O romane Mariam Petrosyan "Dom v kotorom..." [The House vs. the Outdoors: House vs. Appearance: About the Novel by Mariam Petrosyan "The House Where..."]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 3, pp. 169–180. (In Russian).

## (Monographs)

7. Lederer W. The Kiss of the Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's Redemption by Woman. Berkeley; Los Angeles, 1986.

**Синегубова Капиталина Валерьевна**, Кемеровский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы. Научные интересы: художественный вымысел, русская литература XX – XXI вв., современный литературный процесс.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

**Sinegubova Kapitalina V.**, Kemerovo State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism and Russian Literature of the 20<sup>th</sup> century. Research interests: fiction, Russian literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, modern literary process.

E-mail: sinegubova@nextmail.ru

**Филология плюс...**  
**Philology and...**

А.Б. Безбородов (Москва)  
ORCID ID: 0000-0003-3226-0520  
Л.С. Белоусов (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-0567-3912  
Ю.В. Доманский (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270  
Н.Л. Пешин (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-5821-224X  
П.П. Шкаренков (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-9202-4429

**НОМЕР ВЛАДИМИРА ВИНОКУРА «ПАРОДИЯ-80»  
КАК НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМЫ  
«БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО И  
МИФ МОСКОВСКОЙ ОЛИМПИАДЫ»**

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского  
научного фонда (проект №17-78-30029)  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00051

**Аннотация:** В статье рассматривается непосредственно связанное с мифом Московской Олимпиады 1980 г. одно из проявлений биографического мифа Владимира Высоцкого – пародия Владимира Винокура. Излагается теория биографического мифа как такового, описывается собственно миф Олимпиады-80 в Москве, на основе чего анализируется небольшой песенный номер, представляющий из себя оригинальный ролевой текст, исполненный Винокуром на несколько измененную мелодию песни Высоцкого «Москва-Одесса» голосом, который имитирует голос Высоцкого. Анализируются те элементы пародийного текста, которые так или иначе соотносятся с биографическим мифом Высоцкого: это и отсылки к песне-источнику, и узнаваемый голос, и упоминание Театра на Таганке и гитары... Параллельно рассматриваются фрагменты из тех стихотворений, посвященных памяти Высоцкого, в которых упомянута гитара. Отмечается, что в тексте пародии Винокура можно увидеть и метафорический смысл, связанный с положением субъекта-объекта пародии в советской культуре. Делается вывод о важности самого факта появления данной пародии в контексте предстоящей в Москве Олимпиады. Восприятие публикой и самого этого факта, и текста пародии отчетливо распадается на время до Олимпиады и на время после Олимпиады; еще точнее – до 25 июля 1980 г. и после этого дня. До 25 июля, до дня смерти Высоцкого, пародия воспринималась как еще один из немногочисленных фактов появления песен Высоцкого на носителях, представляющих официальную культуру. После же 25 июля пародия Винокура стала восприниматься как невероятная нелепость, как проявление гротеска, рожденного в симбиозе искусства и жизни.

В итоге между художественным миром и физической реальностью складываются отношения, благодаря которым и формируется биографический миф.

**Ключевые слова:** биографический миф; Олимпиада-80; Владимир Высоцкий; Владимир Винокур; пародия.

A.B. Bezborodov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0003-3226-0520  
L.S. Belousov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-0567-3912  
Yu.V. Domansky (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270  
N.L. Peshin (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-5821-224X  
P.P. Shkarenkov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-9202-4429

**Vladimir Vinokur's "Parody-80" Number as the Beginning of the  
Formation of the Systematic Biographical Myth of Vladimir Vysotsky and  
of the Myth of the Moscow Olympics**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00051

**Abstract.** The article discusses one of the manifestations of the biographical myth of Vladimir Vysotsky, the Vladimir Vinokur parody directly related to the myth of the 1980 Moscow Olympics. The theory of the biographical myth as such explained at the example of the myth of the Olympics-80 in Moscow, that allows to analyse a number of songs in the original role-playing text performed by Vinokur on the slightly modified melody of Vysotsky's *Moscow-Odessa* song and imitating Vysotsky's voice. We analyze elements of the parodic text that somehow relate to the biographical myth of Vysotsky: references to the original song, recognizable voice, and mention of the Taganka Theater and guitar as necessary for the imitated performer etc. In parallel we study fragments of those poems dedicated to the memory of Vysotsky in which guitar performance is mentioned. We note that in the text of the Vinokur parody the metaphorical meaning associated with the position of the subject-object of the parody in Soviet culture is also seen. The conclusion is about the importance of the very fact of the appearance of this parody in the context of the upcoming Olympics in Moscow. The perception by the public of both this fact and the text of the parody clearly falls at the time before the Olympics and immediately after the Olympics; more precisely until July 25, 1980 and after that day. Until July 25, before the day of Vysotsky's death, the parody was perceived as one of the few facts about the appearance of Vysotsky's songs in the media representing the official culture. After July 25, the Vinokur parody became perceived as an incredible absurdity, as a manifestation of the grotesque born in the symbiosis of art and life. As a result, relations between the artistic world and historical reality of events are developed in the complex formation of biographical myth.

**Key words:** biographical myth; Olympiad-80; Vladimir Vysotsky; Vladimir Vinokur; parody.





Биографический миф, как известно, во многом базируется на мифе автобиографическом, который определяется Д.М. Магомедовой как «исходная сюжетная модель, получившая в сознании автора онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве» [Магомедова 1998, 7. Курсив автора работы]. В русской культуре широкое распространение получила идея о том, что жизнь можно моделировать по законам художественного произведения, и уже для Пушкина «создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество» [Лотман 1992, 371]. Писатели, как заметил Б.В. Томашевский в 1923 г., создавали «себе искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий» [Томашевский 1923, 6–7], а эти «биографические легенды являлись литературным осмыслением жизни поэта, необходимым как ощутимый фон литературного произведения <...> своим созданиям поэт предпо-сылал не реальную <...> биографию, а свою идеальную биографическую легенду» [Томашевский 1923, 8]. Таким образом, биографический миф творится в первую очередь самим художником, который строит, а вместе с тем и мифологизирует собственную судьбу. Но, конечно же, участвует в создании этого мифа и аудитория, что делается особенно заметным после смерти художника: «...на место значимых для автора моментов и форм самопонимания биограф <...> готов подставить собственные, принятые в его культуре и чаще всего – вполне трафаретные, анонимные, освоенные им в процессе обучения и через жизненный опыт <...> нормы интерпретации» [Дубин 1995, 28]. Под биографом в данном случае может пониматься и аудитория художника: хотя «модель биографии нового времени <...> задает автобиография» [Дубин 1995, 29], именно аудитория выступает в роли соавтора биографического мифа, своеобразно интерпретируя и собственно творчество, и высказывания художника, и сведения о его жизненном пути. Таким образом, биографический миф оказывается безусловно шире мифа автобиографического, ибо творится в соавторстве, являет собой акт сотворчества художника и читательской аудитории. И не случайно в целом ряде работ «предметом исследования становится биографическая легенда, создаваемая самим автором (и в какой-то мере его читателями)» [Магомедова 1998, 3]. В самостоятельную проблему в русле биографического мифа выделяется и смерть художника, не завершающая миф, а становящаяся его новой главой, которая самым существенным, иногда радикальным образом трансформирует все, что было в биографическом мифе ранее.

История культуры знает как минимум два географически-исторических отрезка, когда биографические мифы особенно актуализировались – это европейский (в том числе – русский) романтизм и Серебряный век русской культуры. Романтики стремились «все поступки рассматривать как знаковые» [Лотман 1988, 168], а «сама действительность спешила подражать литературе» [Лотман 1988, 174]. В романтизме «канон биографии



лирического поэта» [Томашевский 1923, 7] дал Байрон. Эстетизировали романтики и смерть – не только в творчестве, но и в жизни: достаточно вспомнить реакции «аудитории» на уход Клейста или Байрона – «уже во времена Байрона стало ясно, что искусством могут быть не только картины, книги, ноты, но и стиль жизни. Тем более – смерти» [Чхартишвили 1999, 428]. Эстетизировалась смерть и в русской культуре Серебряного века, что было связано с общей установкой на мифологизацию биографии, где смерть обрела совершенно особое значение. Но идея мифологизации биографии отнюдь не завершилась с Серебряным веком, продолжилась она в мировой культуре (и русской в том числе) и впоследствии.

Мы коснемся одной грани заявленной проблемы, даже не грани, а одного небольшого элемента огромной системы «биографического мифа» Высоцкого – того мифа, который активно формировался при жизни поэта (как им самим, так и публикой) и который в еще большей степени складывался после смерти Высоцкого; формируется он и по сей день. Появление этого элемента оказалось обусловлено тем, что Высоцкий умер в самый разгар Московской летней Олимпиады 1980 г. Такое «совпадение» не могло не воплотиться в самых разных «текстах» о Высоцком. Вот простой пример из воспоминаний Марины Влади о дне смерти Высоцкого: «Москва пуста. Олимпийские игры в разгаре. Мы знаем, что ни пресса, ни радио ничего не сообщали о твоей смерти – лишь четыре строки в вечерней московской газете» [Влади 1989, 331]. Или одна деталь из воспоминаний о похоронах Высоцкого актера и режиссера Михаила Козакова: «...хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много...» [Козаков 1989, 337]; под «этим» подразумеваются милиционеры, в большом количестве дежурившие на похоронах Высоцкого.

Обозначив таким образом проблему, позволим себе очень коротко описать «миф» Московской Олимпиады. Наблюдения общего свойства показывают, что у этого «мифа» две грани, которые были эксплицированы еще в 1980 г.

Первая из них – официальная: Олимпиада – праздник спорта; бойкотирующие Олимпиаду США и другие капиталистические страны оцениваются негативно (спустя четыре года – в 1984 г. – страны социалистического лагеря будут бойкотировать Олимпиаду в Лос-Анджелесе); в Москве много гостей, которых надо встречать хорошо, а значит, в городе появился ряд прежде невиданных продуктов: финские соки, жевательная резинка, новые сорта колбасы... Повсюду талисман Олимпиады – Медведь, «Мишка олимпийский», как ласково называют это улыбающееся, большеголовое и ушастое существо. К этой же грани можно отнести множество бодрых песен и стихов о спорте, олимпийские новостройки в столице – так называемая Олимпийская деревня.

Другая грань – обратная сторона медали: негативное отношение к Олимпиаде инакомыслящих, полагающих, что за внешним антуражем праздника в еще большей степени обнажаются «социальные язвы» советского общества. Для жителей СССР Москва в дни Олимпиады – закрытый



город, а многих москвичей – прежде всего тех, кого власти считают так называемыми деклассированными элементами, – на время проведения игр высылают из Москвы при помощи милиции.

В дальнейшем, если судить, например, по отечественным средствам массовой информации, то та, то другая грань «олимпийского мифа» оказывается преобладающей в оценке Москвы-80: в годы перестройки получила распространение преимущественно негативная оценка; в последнее же время государственные СМИ пытаются поддержать распространенную в некоторых общественных слоях ностальгию по тем временам: то покажут улетающего в небеса надувного олимпийского Мишку на церемонии закрытия игр под песню «На трибунах становится тише...», то в рекламе какого-то быстрорастворимого супа пожилой господин вспомнит, как впервые отведал этот суп в дни московской Олимпиады. Видимо, такого рода ретро-реанимация была актуальна в связи с Олимпийскими Играми в Сочи, прошедшими в 2014 г. Но речь не об этом – речь о том, что и тогда, и теперь олимпийский миф и биографический миф Высоцкого довольно тесно переплетаются. Наша задача в данной работе описать один текст, в котором взаимодействуют два названных мифа. И текст этот можно считать первым в череде всех прочих текстов, где Олимпиада и Высоцкий связаны неразрывно, ведь создан и обнародован он был до Олимпиады-80 и, соответственно, до смерти Высоцкого.

В 1980 г., в преддверье Олимпиады на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» вышла долгоиграющая пластинка Владимира Винокура «Пародия-80» (Официальный номер: С 60–13279-80; общее время звучания 42 минуты 4 секунды). Вот состав этой пластинки (в скобках указаны авторы «треков»):

01. Пародия-80  
(А. Левин, Г. Минников)
02. Я Отдыхаю  
(Л. Измайлов)
03. Старшина  
(Л. Якубович, М. Кочин)
04. Жертва Гипноза  
(Е. Смолин).

«Треки» 2, 3 и 4 представляют из себя юмористические монологи, к Олимпиаде отношения не имеющие. Первый же «трек», давший название всему диску и явно отсылающий к стандартной для той поры формуле «Олимпиада-80», представляет из себя длящийся 16 минут 19 секунд эстрадный номер, состоящий из песенных и просто словесных пародий на популярных советских артистов

Номер записан с концерта (слышен смех в зале, раздаются аплодисменты) и предваряется словами Винокура: «Приближаются олимпийские игры, готовятся спортсмены, строители и, конечно, мы, артисты». Далее идут сами пародии – привычный впоследствии набор пародируемых Владимиром Винокуром персон: Борис Штоколов, Анатолий Папанов,



военный ансамбль песни и пляски, Геннадий Хазанов, Муслим Магомаев, Николай Сличенко, Лев Лещенко. Общая тема всех пародий – спорт. Почти все сегменты номера поются или произносятся от первого лица и посвящены не просто спорту, а тем или иным конкретным его видам (велоспорт, фигурное катание, баскетбол, футбол), и почти во всех пародиях изображаемые артисты или их, скажем так, ролевые герои (как в случаях с пародиями на Папанова, где тот представлен в привычном для многих голосовом образе Волка из мультфильма «Ну, погоди!», или на Хазанова, представленного в не менее знакомом советскому человеку ролевым образом студента кулинарного техникума) мечтают о том, как они займутся спортом, или же пытаются реализовывать себя на спортивном поприще, что иногда у них даже получается, пусть и порою несколько парадоксальным образом. Так, например, Волк и Заяц из пародии на Папанова заняли первое место на соревнованиях по фигурному катанию, обойдя необычайно популярную в то время пару фигуристов – Ирину Роднину и Александра Зайцева, но не потому, что хорошо исполнили танец, а потому что их тренер – Жук – строго посмотрел на судей.

Среди пародий данного номера Винокура есть и песенная пародия на Высоцкого. В номере она звучит третьей (после песенной пародии на Штоколова и пародии на Папанова и перед пародией на Хазанова) и предваряется словами Винокура: «Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары» (некоторые другие номера тоже предваряются подобного рода словесными вступлениями автоматапаратекстуального характера). Музыкальная, точнее сказать, ритмически-мелодическая основа – песня Высоцкого «Москва-Одесса», исполненная в маршевом ритме. Вот словесный текст этой пародии:

Ищу билетик лишний я три дня,  
Поддавшись олимпийскому угару.  
Нет на трибунах места для меня,  
А тут мне скажут: «Лезет он с гитарой».

Гимнастику люблю, но там содом.  
На корты не пройти – людская стенка.  
Я не могу попасть на ипподром –  
Билеты закупил туда Сличенко.

На штангу пробиваюсь я с утра.  
В бассейн не попаду, хотя он рядом.  
Свободен только сектор для ядра –  
Там наших нет и мне туда не надо.

Ну что за невезучая судьба –  
Забиты стадионы спозаранку.  
И я иду, куда несет толпа,



И попадаю с нею на Таганку.

Ни в тексте, ни в автометапаратекстуальном вступлении Высоцкий нигде не назван, но это и не нужно в пародии – узнаваемость, как и положено в звучащем (аудиальном) изводе данного вида искусства, продуцируется голосом. Начнем разговор об этой пародии с музыкального текста-источника и его ритмической трансформации на пластинке «Пародия-80». Легкая и мелодичная в оригинале «Москва-Одесса» звучит у Винокура как марш, довольно, надо сказать, жесткий. Видимо, такой ритм был выбран пародистом (или авторами пародии) по той причине, что в маршевом звучании в большей степени можно представить уникальный голос пародируемого – Владимира Высоцкого. Слушатель должен узнать объект пародии не столько по песне, сколько именно по голосу, а для экспликации этого голоса – уникального, узнаваемого – больше подходит как раз марш. На вербальном уровне текст-источник в пародии реализован через один из его мотивов – речевой субъект не может попасть туда, куда ему хочется. В песне «Москва-Одесса» он находится в аэропорту и ждет, когда будет вылет на Одессу; всюду улететь можно, а Одесса из-за погодных условий не принимает. И тогда субъект песни решает лететь «туда, где принимают». Словесный текст пародии Винокура сделан по тому же принципу: субъект не может попасть туда, куда ему хочется. Разница (и существенная) в том, что, во-первых, хочет он не в одно место, как в тексте-источнике, а во много разных мест (на гимнастику, на ипподром, на штангу, в бассейн); и во-вторых, не хочет он только в одно место – в сектор для ядра, тогда как в тексте-источнике субъекту предложено множество городов, куда можно улететь из Москвы (Мурманск, Ашхабад, Киев, Харьков, Кишинев, Тбилиси, Владивосток, Лондон, Дели, Магадан...), но ни в один из них ему не надо, потому что надо только в Одессу.

Еще один важный, на наш взгляд, момент, касающийся выбора для пародии, вышедшей на пластинке фирмы «Мелодия», именно этого текста-источника, песни «Москва-Одесса», связан с тем, что эта песня – одна из немногих официально изданных в Советском Союзе в авторском исполнении. При жизни Высоцкого в нашей стране вышло всего лишь семь его персональных пластинок-миньонов (все они выходили с 1968 по 1975 гг. Справедливости ради нельзя не сказать, что песни Высоцкого включались в выходящие на «Мелодии» разного рода виниловые сборники, типа «Песни советского кино» или «Друзьям-однопольчанам», и звучали на пластинках, на которых были записаны спектакли, чаще всего – радиоспектакли с участием Высоцкого (самый, пожалуй, известный – «Алиса в стране чудес»). Однако и этих пластинок было совсем мало). И «Москва-Одесса» была на двух из них: на гибкой пластинке «В. Высоцкий. Песни» (Код Г62-04737, Г62-04738; состав: Сторона 1 «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка», «Москва-Одесса») и на виниловой пластинке «Песни Владимира Высоцкого» (Код М62-37515, М62-37516; состав: Сторона 1 «Она была в Париже», «Кони привередливые», Сторона 2 «Скалолазка»,



«Москва-Одесса»). Обе пластинки вышли в 1975 г. и были во многих советских семьях. Остается добавить, что песни на этих пластинках звучали не под привычную в случае Высоцкого семиструнную гитару, а в сопровождении ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гараняна. Думается, что официальное издание песни «Москва-Одесса» стало поводом (или одним из поводов) для того, чтобы именно ее использовать в качестве музыкальной основы для пародии артистом и последующего издания на «Мелодии».

В пародии помимо отсылок к песне-источнику можно увидеть и некоторые черты биографического мифа Высоцкого, сформировавшиеся при жизни поэта. Прежде всего, это упомянутая уже во вступлении к пародии гитара («Наверняка много песен на олимпийских играх прозвучит в сопровождении гитары»); гитара упоминается и в первом куплете пародии («А тут мне скажут: “Лезет он с гитарой”»). Прижизненный извод биографического мифа Высоцкого непременно включал в себя гитару. И хотя зачастую записи делались в сопровождении оркестра, тем не менее, со сценическим образом Высоцкого тесно переплелась именно гитара. Связано это с его многочисленными сольными концертами под гитару, а также с желанием отнести поэта к определенному направлению в искусстве – к авторской (или, как еще ее называли, бардовской) песне, для которой гитара была непременным атрибутом. И сразу после смерти Высоцкого гитара тоже оказалась востребована биографическим мифом; во всяком случае, бытовали устные рассказы «очевидцев» о том, что в гроб Высоцкому положили гитару, а дорога от Таганки до Ваганькова была вся гитарами устелена. В традиции поэтических некрологов Высоцкому гитара тоже достаточно часто встречается. Вот лишь несколько примеров-отрывков:

Вся олимпийская столица склонилась скорбно пред тобой,  
И белый гроб парит, как птица, над обескровленной толпой.  
Но вот и все – по божьей воле Орфей теперь спокойно спит,  
И одинокая до боли гитара у двери стоит.  
(Из стихотворения Тамары Павловой, иногда приписывается  
Евгению Евтушенко)

Склонились у ног его боги и бесы,  
Ведь даже они не поверили смерти.  
Гитара под утро озябнет без песни.  
Согрейте ее – бога ради! Согрейте!  
(Неизвестный автор)

Тишина... Тихо падает лист на промокшую землю...  
Скорь природы выплакивается проливным, морозящим  
дождем...  
Почернела гитара от дождя иль от слез, словно дремля,  
Как подруга тоскует о нем! Все о нем и о нем!  
(Неизвестный автор)

Не был ты любимым фортуной,

И болел тем, чем мы болели.  
На гитаре твоей не струны –  
Обнаженные нервы звенели.

Выходя на сцену вразвалицу,  
Из себя не корча мессию,  
Ты держал в своих чутких пальцах  
Гриф гитары и пульс России.  
(Андрей Вознесенский)

А как тут жизнь в вине не утопить,  
Коль мир такой порочный и бездушный?  
Гитара в розах, ты сгорел «в огне»,  
Что будет с нами, стадом равнодушных?

Не уходи! Не покидай мой город!  
Он без тебя тобой не будет полон,  
Без струн твоей гитары и без песен  
Он будет неудобен, будет пресен.  
(Марина Влади)

Наряду с гитарой не менее важным элементом биографического мифа Высоцкого и в прижизненном, и в посмертном изводе оказывается Театр на Таганке, часто обозначаемый топонимической метонимией «Таганка». В пародии Винокура этот элемент не просто оказался востребован, но занял место в сильной позиции, в финале всего текста:

И я иду, куда несет толпа,  
И попадаю с нею на Таганку.

Действительно, образ Высоцкого и при жизни, и потом для многих соотносился с Таганкой. И если Высоцкий-певец, Высоцкий-поэт не был официально признан в Советском Союзе (пластинок было наперечет, книг не было вовсе, журнальная публикация была лишь одна), то Высоцкий-актер, служивший в государственном театре и снимавшийся на государственных киностудиях, находился во вполне официальном статусе. Вероятно, такой статус и позволил в официально изданной пародии поставить связанный с Высоцким топоним в сильную позицию.

Таким образом, в пародии Винокура присутствуют характерные для биографического мифа Высоцкого и для его образа в сознании аудитории знаки – гитара и Таганка. Помимо этого укажем на еще один важный момент, данный в этой пародии уже не в виде прямой экспликации, а, скажем так, подспудно, имплицитно. Ключевая мысль всего текста пародии на Высоцкого заключается в том, что речевой субъект, под которым подразумевается сам объект пародии (действительно, аудиальные пародии обычно строятся на том, что речевой субъект оказывается одновременно и па-

родуемым объектом), во время Олимпиады не может попасть туда, куда он хочет, т.е. почти никуда. Зная репутацию Высоцкого среди советских людей, представить такое невозможно – известно, что популярность поэта открывала любые двери. Т.е. в реальности того, что происходит в пародии, случиться, разумеется, не могло. Не могло, если речь идет о прямом значении – Высоцкий не может попасть на спортивные соревнования. Однако если представить ситуацию пародии Винокура как метафору, то тогда описанное в песне в полной мере представимо в реальности. Речь может идти о метафоре положения Высоцкого относительно официальной культуры: песни и стихи не издаются, роли в кино далеко не всегда достаются те, какие хочется и каких заслуживает; короче – «нет на трибунах места для меня», или из текста пародируемого оригинала: «отсюда не пускают, а туда не принимают». Исключения составляют только театральные работы, но это всего лишь исключение, а все остальное – правило. Таким образом, в тексте пародии Винокура можно увидеть и метафорический смысл, связанный с положением субъекта-объекта пародии в советской культуре. Это не значит, что смысл этот осознанно вводился авторами пародии, но вовсе не отменяет того, что данный смысл может актуализироваться при рецепции.

Однако куда как важнее всего вышесказанного для биографического мифа Высоцкого сам факт появления данной пародии в контексте предстоящей в Москве Олимпиады. Восприятие публикой и самого этого факта, и текста пародии отчетливо распадается на время до Олимпиады и на время после Олимпиады; еще точнее – до 25 июля 1980 г. и после этого дня. До 25 июля, до дня смерти Высоцкого, пародия воспринималась как еще один из немногочисленных фактов появления песен Высоцкого на носителях, представляющих официальную культуру. Дело в том, что каждый факт из этого ряда ввиду малого их количества понимался как непременно нечто значительное, как нечто важное и заслуживающее внимания, как то, что можно свернуть до фразы «Песни Высоцкого разрешили в Советском Союзе». Тем более что на пластинке Винокура не просто пародия на Высоцкого, стоящая отдельным номером, а пародия в контексте других пародий, субъектами-объектами большинства из которых выступают официальные лица советской популярной культуры; эти лица – частые гости на телевидении, их зовут участвовать в концертах к государственным праздникам, они сопровождают советских спортсменов на важных турнирах – Штоколов, Магомаев, Сличенко, Лещенко, Хазанов, даже военный ансамбль песни и пляски. И вдруг Высоцкий среди них. Т.е. по одному этому факту – факту появления пародии на Высоцкого на пластинке «Мелодии» можно было сделать вывод о предстоящем очень скоро признании Высоцкого-певца (в этой связи очень важно упоминание гитары в пародии) и, может быть, Высоцкого-поэта. Случилось бы таковое или же нет, мы никогда не узнаем (разве что обнаружится директива КГБ, согласно которой с такого-то числа такого-то года певца и поэта Владимира Высоцкого следует считать официально признанным) – случилось же то, что случилось: 25 июля,



в разгар Олимпиады в Москве Высоцкого не стало. С этого момента и пародия Винокура стала восприниматься не так, как воспринималась до этого дня. Теперь пародию Винокура можно осмыслить как невероятную нелепость, как проявление гротеска, рожденного в симбиозе искусства и жизни: Высоцкий в тексте пародии занят тем, что во время Олимпиады стремится попасть на соревнования, но у него это не получается (ситуация применительно к физической реальности, как мы отметили выше, абсурдная); Высоцкий в реальном мире во время Олимпиады умирает. И смерть Высоцкого для многих советских граждан становится самым главным событием в период Московской Олимпиады. И только толпа и в пародии, и в мире реальном устремлена в одно и то же место – на Таганку. Так между художественным миром и физической реальностью складываются отношения, благодаря которым и формируется биографический миф. Владимир Винокур же, многократно пародируя в последующие годы всех тех, кого он изобразил в номере «Пародия-80», никогда больше, насколько нам известно, Высоцкого не пародировал.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Влади М. Прощание // Вспоминая Владимира Высоцкого. М., 1989. С. 330–334.
2. Дубин Б.В. Биография, репутация, анкета (о формах интеграции опыта в письменной культуре) // Биографический альманах. Вып. 6. М.; СПб., 1995. С. 7–31.
3. Козаков М. Пришли все // Вспоминая Владимира Высоцкого. М., 1989. С. 336–338.
4. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 158–205.
5. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 365–376.
6. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. в виде научного доклада ... докт. филол. наук: 10.01.01. М., 1998.
7. Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9.
8. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 1999.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Tomashevskiy B. Literatura i biografiya [Literature and Biography]. *Kniga i revolyutsiya*, 1923, no. 4 (28), pp. 6–9. (In Russian).



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

2. Dubin B.V. Biografiya, reputatsiya, anketa (o formakh integratsii opyta v pis'mennoy kul'ture) [Biography, Reputation, Questionnaire (About the Forms of Integration of Experience in the Written Culture)]. *Biograficheskiy al'manakh* [Biographical Almanac]. Vol. 6. Moscow; Saint-Petersburg, 1995, pp. 7–31. (In Russian).
3. Lotman Yu.M. Dekabrist v povsednevnoy zhizni [The Decembrist in Everyday Life]. *Lotman Yu.M. V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [In the School of Poetic Word: Pushkin, Lermontov, Gogol']. Moscow, 1988, pp. 158–205. (In Russian).
4. Lotman Yu.M. Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootneseniyu teksta i lichnosti avtora) [Literary Biography in the Historical and Cultural Context (To the Typological Correlation of the Text and the Personality of the Author)]. *Lotman Yu.M. Izbrannyye stat'i: v 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles: in 3 vols. Vol. 1. Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallinn, 1992, pp. 365–376. (In Russian).

##### (Monographs)

5. Chkhartishvili G. *Pisatel' i samoubiystvo* [Writer and Suicide]. Moscow, 1999. (In Russian).

##### (Thesis and Thesis Abstracts)

6. Magomedova D.M. *Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve Aleksandra Bloka* [Autobiographical Myth in Alexander Block's Work]. Thesis Presented as Scientific Report. Moscow, 1998. (In Russian).

**Безбородов Александр Борисович**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор исторических наук, профессор, ректор РГГУ, заведующий кафедрой истории России новейшего времени Историко-архивного института РГГУ, член Правления Центрального совета российского общества историков-архивистов, член Российско-австрийской комиссии историков, член-корреспондент Международной академии информатизации.

E-mail: rektor@rggu.ru

**Белоусов Лев Сергеевич**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Российский международный олимпийский университет.

Доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой новой и новейшей истории стран Европы и Америки исторического факультета МГУ, член-корреспондент Российской академии образования, ректор РМОУ.

E-mail: lbelousov@olympicuniversity.ru

**Доманский Юрий Викторович**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.

E-mail: domanskii@yandex.ru



**Пешин Николай Леонидович**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; Российский международный олимпийский университет.

Доктор юридических наук, профессор кафедры конституционного и муниципального права юридического факультета МГУ, проректор по научной работе РМОУ.

E-mail: npeshin@olympicuniversity.ru

**Шкаренков Павел Петрович**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

E-mail: chkarenkov@mail.ru

**Bezborodov Alexander B.**, Russian State University for Humanities.

Doctor of History, Professor, Rector of the RSUH, head at the Department of Contemporary History of Russia, Institute of History and Archives, RSUH, member of the Executive Board of the Russian Society of Historians and Archivists, member of the Russian-Austrian Committee of Historians, corresponding member of the International Informatization Academy.

E-mail: rektor@rggu.ru

**Belousov Lev S.**, Lomonosov Moscow State University; Russian International Olympic University.

Doctor of History, Professor, head of the department of modern and contemporary history of Europe and America of the faculty of history of the MSU, corresponding member of the Russian Academy of Education, Rector of the RIOU.

E-mail: lbelousov@olympicuniversity.ru

**Domansky Yuri V.**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History.

E-mail: domanskii@yandex.ru

**Peshin Nikolay L.**, Lomonosov Moscow State University; Russian International Olympic University.

Dr. hab. in Law, Professor at the Department of Constitutional and Municipal Law of the law faculty of the MSU, Vice-rector for Research of the RIOU.

E-mail: npeshin@olympicuniversity.ru

**Shkarenkov Pavel P.**, Russian State University for Humanities.

Doctor of History, Professor, Vice-rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, RSUH.

E-mail: chkarenkov@mail.ru

## Зарубежные литературы Foreign Literatures

А.А. Сабашникова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-1490-3791

### ШАБАШ КАК ТЕКСТ

*Опыт комментария к роману Пьера Мак Орлана  
«Негр Леонард и мэтр Иоганн Мюллен»*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00052

**Аннотация.** Статья посвящена поэтике романа Пьера Мак Орлана «Негр Леонард и мэтр Иоганн Мюллен» (1920), который представляет собой яркий пример своеобразного стиля, характерного для послевоенного творчества автора – «социальной фантастики». Анализ скрытых и явных цитат, аллюзий и иных интертекстуальных вкраплений дает возможность рассматривать роман как диалог с традицией, в который вовлечены и автор, и персонажи, и читатель. Ключевую роль в выстраивании этого диалога играет центральный сюжетобразующий мотив – шабаш ведьм. Неуклонно следуя письменным свидетельствам, подробно воспроизводящим картину этого бесовского ритуала, Мак Орлан делает его достоянием традиции и видит в нем проекцию сокровенных фантазий человека, напитанного культурой. Горькая ирония автора заключается в том, что зло не воплощается в шабаше и адептах Сатаны, а выступает как сила, этот шабаш под себя подминающая и уничтожающая: моральное разложение послевоенного общества достигает такой степени, что превосходит все мыслимые фантазии, а невежество обывателей приводит к разрыву связи с традицией и невозможности что-либо вообразить. Тончайшим образом проводя основную мысль через игру цитат и аллюзий, автор в финале саркастически снижает регистр, полностью сводя на нет интеллектуальные претензии участников диалога. Выстраивая повествование как монолог героя-эрудита и его диалог с бесами-интеллектуалами, автор через интертекст создает своего рода альтернативу всеобщему невежеству, расширяет культурные рамки текста и вовлекает читателя в собственный диалог с литературной традицией.

**Ключевые слова:** Мак Орлан; социальная фантастика; шабаш ведьм; природа зла.

А.А. Sabashnikova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-1490-3791

**Witches' Sabbath as a Text. An Essay on Commenting Mac Orlan's Novel  
"Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin"**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00052

**Abstract.** The paper is dedicated to the poetics of Pierre Mac Orlan's novel "Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin" (1920), which represents an impressive example



of the so-called “social fantasy”, a distinctive style characteristic of the author’s post-war works. The analysis of the hidden and direct quotations, allusions and other intertextual fragments allows us to view the novel as a dialogue with tradition, in which the author, the characters and the reader all take part. The key role in constructing this dialogue is played by a motive which is crucial for the subject-matter – witches’ Sabbath. Being always faithful to his written sources, which in detail described this diabolical ritual, Mac Orlan places it within the context of tradition, and sees in it a projection of concealed fantasies of mankind, permeated by culture. The author’s bitter irony is related to the opinion that evil does not embody itself in a Black Sabbath and in Satan’s followers, but represents a force that takes control over the ritual and destroys it. Thus, the moral degradation of the post-war society reaches such a stage that it exceeds all possible fantasies, while the ignorance of the philistines leads to a break of ties with tradition and to the impossibility of imagining anything. After he has subtly followed his principal idea through a play of quotations and allusions, in the end the writer sarcastically lowers the register, stressing the zero results achieved by the main participants of the dialogue. Presenting the plot as a monologue of an erudite protagonist and his dialogue with demonic intellectuals, with the help of an intertext approach the author creates an alternative against the general ignorance, expands the cultural limits of the text, and gets the reader involved in a personal dialogue with the literary tradition.

**Key words:** Mac Orlan; social fantasy; witches’ Sabbath; nature of evil.

Роман «Негр Леонард и мэтр Иоганн Мюллен» был впервые опубликован в 1920 г., и в нем, как и в других произведениях Мак Орлана 20-х гг., нашло отражение овладевшее им после войны ощущение крушения старого мира, утраты традиционных ценностей, болезненное ощущение того, что европейское прошлое – которое для него прежде всего связано с двухтысячелетней культурой – не только сметено ураганом войны, но и прочно забыто теми, кому суждено было выжить в мировом катаклизме. Это щемящее чувство утраты врывается с музыкой американского джаз-бэнда в финал «Набережной туманов», наполняет горькой иронией притчу «Зверь торжествующий», оно неизменно присутствует в том особом беспокойном ощущении эпохи, которое сам Мак Орлан назвал «социальной фантастикой» [Lacassin 2000, 13].

«Негр Леонард...» неизменно упоминается в этой связи исследователями творчества Мак Орлана как пример «десакрализации» потусторонних сил в условиях послевоенной современности, однако как правило дело ограничивается рассмотрением основной проблемы – о природе зла и формах его существования в мире – на уровне фабулы [Varitaud 1992; Vaines 2000]. В данной статье мы сосредоточим свое внимание на многочисленных аллюзиях, скрытых и явных цитатах, которыми изобилует текст романа, и, проанализировав упомянутые и не упомянутые источники, попытаемся понять, как интертекстуальность способствует осуществлению замысла.

Роман написан от первого лица, поэтому прежде чем обратиться к основному сюжетному элементу – образу шабаша – рассмотрим фигуру



рассказчика. Чисто биографические сведения о нем довольно скудны: он молод, его зовут Николя, у него имение в ста километрах от Парижа, он любит охотиться; по профессии журналист; воевал, причем был в самом эпицентре ожесточенных боев (упоминается Суше – город на севере Франции, полностью разрушенный в ходе второй битвы при Артуа в мае-июне 1915 г.). Вот, собственно, и все. Настоящая характеристика персонажа складывается не из того, *что* он рассказывает про себя читателю, а из того, *как* он строит повествование.

Текст, написанный от лица Николя, изобилует отсылками к произведениям мировой культуры, что, во-первых, свидетельствует об эрудиции рассказчика, во-вторых, если учесть, что именно упоминается или цитируется, превращает его в своего рода интеллектуальное alter-ego автора, ведущего диалог с понимающим читателем, и, в-третьих, вводит в пространство романа необычайно важную для сюжета тему причастности традиции, понимаемой прежде всего как приобщенность к письменной культуре. Попробуем проследить, какие тексты и в какой связи вводит в повествование рассказчик.

Совершенно непринужденно, без всякой сюжетной необходимости, а просто, как говорится, ради красного словца (по крайней мере, на первый взгляд) проникают в текст романа цитаты из французской поэзии. Иногда цитирование очевидно: любой французский читатель, кончивший среднюю школу, узнает в описании «старушки Европы» «древние парапеты» из «Пьяного корабля» Артюра Рембо [Mac Orlan 1950, 375; текст романа далее приводится в нашем переводе. – А.С.]. Чуть больше пронизательности требуется, чтобы разглядеть аллюзию во фразе «Avril me récitait la célèbre invitation aux voyages» [Mac Orlan 1950, 375]: множественное число слова «путешествие» немного размывает бодлеровское «Invitation au voyage», однако прилагательное «célèbre» заставляет насторожиться, а глагол «réciter» четко указывает на то, что речь идет о стихах. Гораздо более тонкую игру с читателем (к сожалению, не передаваемую на другом языке) предпринимает автор, заставляя героя назвать свою любовницу-ведьму «chevaucheuse d’escovettes» (букв. «оседлавшая метлу», [Mac Orlan 1950, 365]). Слово «escovette» давным-давно вышло из употребления и осталось в памяти носителей французского языка исключительно благодаря «Двойной балладе» Франсуа Вийона, где есть такие строки:

Mais que ce jeune bachelier  
Laissast ces jeunes bachelettes,  
Non ! et, le deust-on vif brusler,  
Comme ung chevauteur d’escovettes  
[Villon 1964, 84].

Заметим, что использованное выражение у Вийона употреблено просто в сравнении (в мужском роде), как синоним слова «колдун», в сюжете самого стихотворения ничего колдовского нет. Зато у Мак Орлана, обо-



значая вполне конкретную ведьму, словосочетание заодно вводит в текст вийоновскую тему плотской любви, ее неодолимой силы и гибельных последствий.

Еще один пример завуалированной аллюзии – последняя фраза главы, посвященной шабашу, когда герой возвращается домой «после надсадного петушиного крика, когда над родильницей-планетой в зловонных испарениях занимался новый день» [Mac Orlan 1950, 374]. О стихотворении Бодлера «Предраасветные сумерки» напоминает соседство петушиного крика с довольно редко встречающимся выражением «en gésine» (у Бодлера «femme en gésine» – роженица, родильница, у Мак Орлана, неожиданно, «planète en gésine»). В результате момент «возвращения к людям», и без того не очень радостный для героя («зловонные испарения», сопровождающие рассвет), исподволь окрашивается в унылые тона парижского утра, привнося в текст интонацию бодлеровского сплина.

Французской поэзией интересы героя-рассказчика не исчерпываются. Небо из окна представляется ему «романтическим небом из «Монаха» Льюиса» [Mac Orlan 1950, 358], гроза над деревней напоминает «декорации Фауста, намалеванные на стенах сельской забегаловки» [Mac Orlan 1950, 358], двойная жизнь служанки вызывает ассоциацию с Джекилом и Хайдом [Mac Orlan 1950, 363], берега Рейна сразу же наводят на мысль о Лорелее [Mac Orlan 1950, 376], а в оккупированных немецких городах он сравнивает себя с «образованным зрителем», испытывающим «удовольствие высокого полета, <...> глядя, как в декорациях Вертера разыгрываются сценки, к примеру, из *Манон Леско*» [Mac Orlan 1950, 376].

Итак, рассказчик, сыплющий цитатами из любимых поэтов автора, становится героем фантастического сюжета. Однажды ночью он узнает, что его любовница-служанка летает на метле на шабаш, и еще через некоторое время отправляется туда вместе с нею. Описание его первого визита к Сатане занимает центральное место в романе и, в силу специфичности темы, не может не вызывать интереса у исследователя.

Шабаш играет в культуре особую роль, и в последние десятилетия, прежде всего благодаря работам Карло Гинзбурга [Ginzburg 1989; Гинзбург 1990, 132–146], гуманитарная наука предприняла серьезный и всесторонний анализ этого явления. Об основных подходах и направлениях исследования можно судить по материалам состоявшейся в 1993 г. в Сен-Клу международной конференции, посвященной проблемам шабаша [Le sabbat des sorciers en Europe... 1993]. А о пути, проделанном с тех пор учеными, дают представления, в частности, публикации специализированного номера журнала *Medievales* (2003, № 4) или монография Мартин Остореро [Ostorero 2011].

Когда Мак Орлан писал свой роман, о шабаше, естественно, знали в Европе гораздо меньше, но тема пользовалась популярностью, многие источники были переизданы, и даже была предпринята первая попытка научной систематизации вопроса [Muntau 1921]. О фольклорных истоках шабаша, выявленных Карло Гинзбургом, тогда никто не догадывался, со-



ответственно, в умах людей преобладал стереотип, выработанный ученой культурой – судьями, инквизиторами, демонологами.

В отличие от многих других мотивов, связанных с потусторонним миром, шабаш с самого начала оформился именно как текст. Самые ранние описания действия были записаны «со слов очевидцев» в ходе ведовских процессов. Так были запечатлены на бумаге все подробности дьявольского ритуала, включая перемещение ведьм, описание места действия, его участников, последовательность событий вплоть до финального крика петуха. Наиболее авторитетные тексты (самые известные перечислены в романе Мак Орлана) на протяжении столетий пользовались необычайной популярностью. Когда же вера в сверхъестественное ослабла, охота на ведьм прекратилась, а шабаш стал проникать в художественную литературу, авторы опирались не на предания старины, а на «исторические документы» – труды достопочтенных демонологов, которые суть не что иное, как руководства по распознаванию и обезвреживанию ведьм и колдунов.

В романе Мак Орлана источники появляются в тексте задолго до описания inferнального сборища, с самого названия, обретающего смысл благодаря эпиграфу. Цитата из книги Пьера де Ланкра (1553–1631) *О непостоянстве злых ангелов и демонов*, 1612 сразу формирует читательские ожидания, предупреждая, что речь пойдет о шабаше, а заодно свидетельствует о «достоверности» предстоящего описания. Пьер де Ланкр – французский судья, возглавлявший в 1609 г. процесс по выявлению и искоренению колдовства в области Лабур (страна басков). Процитированная Мак Орланом книга – его самый известный труд, основанный на материалах лабурского процесса. Продолжая традицию, начатую в 1487 г. доминиканскими монахами Генрихом Крамером и Якобом Шпренгером (*Молот ведьм*), Пьер де Ланкр пишет, как сказано в подзаголовке, «книгу весьма полезную и необходимую не только судьям, но и всем живущим по христианским законам», где раскрывает разные аспекты ведовства и в частности дает наиболее подробное, по сравнению с предшественниками, описание шабаша.

Великий негр по имени Леонард встречается во многих текстах такого рода (Дельрио, Боден), причем в большинстве из них он и есть воплощение самого Дьявола. А вот Иоганн или Жан Мюллен из первоисточников есть только у Де Ланкра. Оба беса фигурируют в *Инфернальном словаре* Колена де Планси, представляющем собой добросовестную компиляцию демонологического наследия. Впервые опубликованный в 1818 г., Словарь был необычайно популярен на протяжении всего XIX в., переведен на многие языки (на русском *Тайны ада и его обитатели*, 1877) и активно использовался писателями, желающими ввести в свой текст элемент inferнальности. Из него, в частности, обильно черпает информацию В. Брюсов, описывая шабаш в *Огненном ангеле*, что и оговаривается в авторском комментарии к роману.

Знаком Словарь Колена де Планси, разумеется, и Мак Орлану, только он его ни разу не упоминает: для описания современного шабаша ему не-





обходимы старинные, освященные традицией источники.

Необходимы они и его герою: обнаружив, что любовница улетела на метле, он первым делом кидается к своим книгам, среди которых «было несколько трудов знаменитых демонологов». По тому, как именно об этих книгах говорится, ясно, что герой изучил вопрос весьма основательно: «Подобно господину Уфлю, несуразному герою кабалистического романа, я раскрыл *Демономанию* Бодена. Это пособие для начинающих, предназначенное бесноватым средней руки» [Mac Orlan 1950, 361]. Книга выдающегося французского мыслителя, правоведа и политического деятеля эпохи Возрождения Жана Бодена (1530–1596) *Демономания колдунов* (1580) на протяжении столетий считалась одним из наиболее авторитетных трудов по демонологии в Европе и по популярности уступала разве что *Молоту ведьм*. Разбирая сверхъестественные способности ведьм и колдунов и предлагая пути их распознавания и обезвреживания, Боден действительно в некотором смысле пишет пособие – только, разумеется, не для «бесноватых», а для инквизиторов. О том, как работает подобный текст в новое время, свидетельствует сравнение с г-ном Уфлем – гротескным персонажем из романа Лорана Борделона (1653–1730) *История невероятных видений господина Уфля, имеющая целью предостеречь от чтения книг, рассказывающих о магии, колдовстве, одержимых, колдунах, всевозможных духах и прочих привидениях, а также о сновидениях, философском камне, астрологии...* (1710). Отталкиваясь от *Дон-Кихота*, Борделон делает героем своего романа спятившего читателя (Oufle – не что иное, как анаграмма «le fou» – «безумец»), вообразившего, что его в самом деле окружает колдовской мир из прочитанных книг. Сравнивая себя с г-ном Уфлем, герой Мак Орлана сразу определяет себя как читателя, причем читателя, весьма сведущего в означенной области.

Далее герой пытается подготовить себя к восприятию того, что для него представляется не предметом веры, не плодом фантазии, но своеобразным порождением искушенного чтением сознания, наследием прошлых веков. Герой предпринимает «изрядное усилие, чтобы перенестись во времени и при этом не утратить тесную связь между чувствительностью наших дней, деревней Круа-Кошар, моей служанкой, мною самим и Дьяволом, как его представляли году этак, скажем, в 1600» [Mac Orlan 1950, 362].

В этой фразе присутствуют все силы, столкновению которых посвящен роман: пришедший из старинных текстов Дьявол, рассказчик, в текстах этих прекрасно ориентирующийся, обыватели из Круа-Кошар, утратившие всякую связь с традицией, и Катье – служанка-ведьма, никогда ничего не читавшая, но традиции отнюдь не чуждая.

Образ Катье занимает в романе особое место. С самого начала рассказчик видит в ней нечто интригующее, некое знание и умение, которое он сам может объяснить себе и читателю только через тексты, девушке заведомо незнакомые: «Эта деревенская прелестница одной лишь силой воображения воспроизводила самые знаменитые и самые сокровенные жесты из некоторых сотадиических стихов. И подобно тому как Паскаль



в двенадцать лет совершенно самостоятельно придумал учебник по евклидовой геометрии, лодочница моя изобретала *Философию в будуаре*, правда, без малейшей пользы для человечества» [Mac Orlan 1950, 353]. Если упоминание маркиза де Сада в данном контексте выглядит более или менее ожидаемым, то сотадиическая поэзия адресована более искушенному читателю. Древнегреческий сатирический поэт Сотад из Маронеи (ум. ок. 279 до н.э.), считается создателем и главным представителем греческой порнографической литературы. Писал он изысканным языком, избегал вульгаризмов, и стихи его приобретали неприличный смысл, лишь когда их читали в обратном порядке.

Дальше череда экзотических аллюзий продолжается: «Жеманная прелесть ее манеры изъясняться попахивала одновременно латынью отца Синистрари д'Амено и костром Клода ле Пети. Мозг этой молодой и здоровой девицы странным образом напоминал старый книжный шкаф, полки которого уставлены интригующими томами, без названия и без имени автора» [Mac Orlan 1950, 353]. Синистрари д'Амено (1622–1701) – итальянский теолог-францисканец, известный прежде всего как автор трактата *О демоничности* (*De demonialitate*, 1680). Книга посвящена отношениям между смертными и демонами, являющимися им в виде суккубов и инкубов, и затрагивает многие вопросы, связанные с плотскими грехами. Недоступная современникам, рукопись была найдена и опубликована французским издателем лишь в 1875 г. Клод ле Пети (1638–1662) – французский поэт, писатель, вольнодумец и дебошир, автор частично дошедших до нас произведений фривольного содержания. За кощунство, непристойность, а главное, намеки относительно нравственности членов королевской семьи был приговорен к сожжению на костре и казнен на Гревской площади в Париже в возрасте 23 лет. От эротических сочинений ассоциативная мысль повествователя как бы непроизвольно переходит на демонические темы, неизменно приводящие к костру.

Итак, мозг своей любовницы рассказчик сравнивает с книжным шкафом. Однако литературные ассоциации вызывает у него только ночная ипостась Катье: «стоило пропеть петуху, как Катье больше ничего не знала» [Mac Orlan 1950, 353] и превращалась в добросовестную служанку. Пока он не ведает о ночных полетах Катье, интригующая загадочность ее натуры связана только с эротикой, хотя читатель, предупрежденный эпиграфом, явно начинает догадываться, к чему идет дело, раньше, чем об этом узнает герой. Когда же герою открывается правда, образ служанки окончательно оформляется в его сознании и занимает в чреде литературных ассоциаций вполне определенное место: «Я воспринимал ее как плод воображения, извращенного чтением опасных книг, как детище прихотливой фантазии какого-то неграмотного художника-самоучки. Я бы что угодно отдал за то, чтобы отец Катье работал палачом в большом немецком городе, непременно украшенном готическим собором и гетто. Для местного колорита, разумеется» [Mac Orlan 1950, 363]. Близость с ведьмой приводит его в восторг, но вовсе не от приобщения к потустороннему – его ра-



дость сближается с гордостью библиофила, приобретшего ценный экземпляр: «В общем, я любил эту девушку, как любит коллекционер “недавно обнаруженные” гравюры, являющие собой библиографическую редкость» [Mac Orlan 1950, 363].

В результате на шабаш герой отправляется, движимый все тем же любопытством преимущественно литературного свойства.

Описывая шабаш, автор неминуемо вступает в диалог с традицией. Стандартный набор атрибутов дьявольского собрания не менялся столетиями и досконально запечатлен в авторитетных источниках. Писатель же волен не только следовать или не следовать каноническим описаниям, но и решать, в какой степени в этот диалог будет вовлечен читатель и действующие лица. Так, у Брюсова в «Огненном ангеле» действие происходит в Средние века, поэтому его герой, попав на шабаш, рассказывает о своем приключении «всерьез», со всем подобающим случаем изумлением и ужасом. Между тем как у Булгакова, играющего на переосмыслении традиции, читатель, вместе с Маргаритой, изумляется скорее тому, сколь многое в происходящем не соответствует ожиданиям.

Описание Мак Орлана во всех деталях следует за источниками: колдовская мазь, метла, перекресток вблизи пруда, дети с жабами на поводке, пародийная кощунственная месса, обряд крещения жабы... А также Сатана в козлином облике, светящийся рог у него во лбу, зад, странно напоминающий лицо, обряд целования... Источники этих сведений названы в самом тексте. Помимо уже упомянутых Пьера де Ланкра и Жана Бодена в романе фигурируют еще несколько авторов. Это Анри Боге, знаменитый судья, возглавлявший ряд громких процессов против ведьм в Бургундии и Франш-Конте и выпустивший в 1603 г. *Богомерзкие речи колдунов (Discours execrable des sorciers)*, куда вошли материалы судебных процессов и руководство для судей, занимающихся делами о колдовстве. За 20 лет трактат выдержал 12 переизданий – тираж по тем временам неслыханный. Это Мартин Дельрио, нидерландский священник-иезуит испанского происхождения, теолог и правовед, известный прежде всего как автор шеститомного *Расследования по делам магии (Disquisitiones magicae, 1599)*, переиздававшегося вплоть до 1755 г. Это Пьер Ле Луайе, французский эрудит и писатель, снискавший славу демонолога после публикации *Речей и историй о призраках (Discours et Histoires des Spectres, 1605)* – произведения, в котором исследуется природа сверхъестественного и прослеживается история общения человека с духами на протяжении веков. Это Иоганн Вейер (Вир) – нидерландский врач и оккультист, ученик немецкого гуманиста Агриппы Неттесгеймского, автор трактата *О кознях нечистой силы (De praestigiis daemonum, 1563)*, где доказывалось, что ведьм следует не казнить, а лечить, ибо многие из них страдают расстройством сознания и болезненными галлюцинациями, насылаемыми дьяволом, а также *Псевдомонархии демонов (Pseudomonarchia Daemonum, 1563)*, где, пародируя учения демономанов об inferнальном мире, автор приводит подробную классификацию нечистой силы и рассказывает, как вызывать и использо-

вать демонов.

Следует отметить, что эту библиографическую справку дает читателю не кто-нибудь, а приближенный самого дьявола, мэтр Иоганн Мюллен. Собственно, прилетев на шабаш, герой большую часть времени проводит в беседах с двумя распорядителями, чьи имена вынесены в заглавие романа. Их первое появление в тексте (не считая, конечно, эпиграфа) как бы завершает скучную череду картинок, проплывающих перед глазами рассказчика словно ожившие иллюстрации к прочитанным книгам. Два демона тоже словно сходят с книжной страницы: чернокожий колосс Леонард в красном одеянии в точности соответствует описанию Де Ланкра, а Мюллен, о котором ничего почти не известно, оказывается похожим на «майского жука для религиозных обрядов» – имеется в виду культ некоторых южноафриканских племен, о котором автор мог узнать все из того же *Инfernального словаря* Колена де Планси, а мог прочитать в книге аббата Банье *Всеобщая история церемоний, обычаев и религиозных обрядов всех народов мира* [Banier 1741], где есть даже иллюстрация с изображением ритуала.

С появлением Леонарда и Иоганна Мюллена изобилующий цитатами и аллюзиями монолог одинокого рассказчика превращается в диалог. Герой, нимало не впечатленный inferнальными увеселениями, раздосадованный встречей с односельчанами и даже успевший пожалеть Дьявола, рискующего утратить всю свою мощь, неожиданно становится желанным собеседником для двух антропоморфных бесов, испытывающих потребность «с кем-нибудь побеседовать, вместе поразмышлять на равных» [Mac Orlan 1950, 371]. И сближает их, как это ни парадоксально в данной ситуации, именно образованность, причастность традиции. Одни от века «помогают в организации сельских увеселений», другой достаточно хорошо знаком с ритуалом «увеселений» по литературе. Автор же, выводя образы этих эрудитов, неизменно держит под рукой *Инfernальный словарь* Колена де Планси: слова Мюллена о том, как они с Леонардом «снискали добрую славу на вакхических празднествах и навели порядок в обычаях орфеотелестов» [Mac Orlan 1950, 371] со всей очевидностью восходят к статье «Шабаш», где есть такая фраза: «Демономаны также утверждают, что основателем шабаша был Орфей, а первые собиравшиеся таким образом колдуны именовали себя *орфеотелестами*. Но на самом деле *тысяча нелепых сказок* про шабаш восходят к вакханалиям, где к Вакху зывали: *Saboé!*» [Collin de Plancy 1818, 261].

Больше, однако, никто в романе такими знаниями не обладает – и как раз в этом проявляется драматизм ситуации. Горькое презрение вызывают обыватели Круа-Кошар и у рассказчика и у церемониймейстеров Сатаны, и в том и в другом случае вывод напрашивается один: с такой паствой шабашу долго не продержаться. Однако – и в этом неповторимое своеобразие макорлановского дискурса – одна и та же мысль раскрывается как бы в разных плоскостях, с использованием разных понятийных механизмов.

В рассуждениях рассказчика основное место занимает нравственная



деградация современников. Об этом он говорит еще в самом начале романа, задолго до шабаша: «Любовь к деньгам вознеслась превыше всех традиций, которые могли бы составить общественную мораль» [Mac Orlan 1950, 352]. Причем прибавляет, что «от алчности черни» его защищает Катъе – на этом этапе объяснение может быть чисто житейское: служанка ходит на рынок и общается с населением. На шабаше его коробит от близости односельчан во главе с мэром. К их плотским увеселениям, «ярмарке семи смертных грехов» он относится с брезгливым равнодушием, уверяя, что слишком хорошо знает этих людей, чтобы удивляться чему-нибудь подобному. Будничное поведение собравшихся, их рабочая одежда, примитивные речи резко контрастируют с традиционными деталями шабаша, вроде светящегося рога Сатаны или обнаженной ведьмы Катъе (остальные дамы являются на перекресток одетыми, это подчеркнуто). Вывод: «Я не мог не тревожиться за Сатану, его честь, его лукавый ум, видя его в окружении моих односельчан, чье коварство не ведало границ. Да, это тебе не сборище славных лабурских ведьм, столь милых сердцу Пьера де Ланкра, здесь девицы безобразны, бесстыжи и преступны от нечего делать, пять лет войны превратили их в совершенных чудовищ» [Mac Orlan 1950, 370].

Глубокое разочарование испытывают и Леонард с Иоганном Мюлленим, хотя моральное падение человечества вроде бы должно радовать приспешников Сатаны. Однако Мюллен сетует в первую очередь на неотесанность, недалекость, примитивность мышления современной сатанинской паствы: «Уже много лет на шабаш слетаются люди примитивные, не умеющие тонко чувствовать» [Mac Orlan 1950, 371]; «умственные способности наших клиентов слабеют день ото дня» [Mac Orlan 1950, 372]. Он объясняет герою, что шабаш современности – это «это всего лишь отражение того, что каждый несет в себе» [Mac Orlan 1950, 373]. Алчность сама по себе не может расстроить беса, он воспекает любовь к золоту и знакомит героя с живым воплощением беспощадной жадности наживы – членом банды поджигателей из Ожера Пьером Лепикаром [Mac Orlan 1950, 372–373].

Нельзя не отметить, что персонаж этот, на первый взгляд исторический, на самом деле тоже всецело навеян литературой. Поначалу Пьер смутно напоминает герою Робера Макера – беспощадного преступника и бессовестного афериста, созданного фантазией французского драматурга Бенжамена Антье и увековеченного в серии литографий Оноре Домье, публиковавшейся в 1836–1838 гг. Но выясняется, что перед ним один из оржерских поджигателей, т.е. член банды, свирепствовавшей в окрестностях французского городка Оржер-ан-Бос с 1785 по 1792 гг. Бандитов прозвали поджигателями, потому что они жгли людям пятки, пытаясь, где спрятаны сбережения. В культурный обиход современников Мак Орлана история банды попала благодаря выходу в 1900 г. романа Луи Буссенара *Банда поджигателей, или Бандиты из Оржера*. Любопытно, что бандита с таким именем нет ни в документах, ни в у Буссенара, зато в XVII в. был знаменитый пират Пьер Ле Пикар, промышлявший под началом Олонне и Генри Моргана. Сознательно или случайно использует это имя Мак Ор-

лан, неизвестно, но можно предположить, что ассоциация идет через Буссенара и его излюбленную пиратскую тему.

Итак, не падение нравственности тяготит Мюллениа, а обреченность всей бесовской институции. Если шабаш – отражение того, что человек несет в себе, если каждый ритуал – продолжение сокровенных фантазий, то адепты, ничего в себе не несущие и не способные дать волю воображению, его неизбежно погубят. Как и рассказчик, Иоганн Мюллен вспоминает ведьм былых времен, но его ностальгия связана прежде всего с утратой связи с традицией. «Ведьмы с колдунами теряют веру в традиционные обычаи, – говорит бес. – А традиция в культурной практике – это смысл нашего существования» [Mac Orlan 1950, 387]. Развивая свою мысль, он как раз и приводит перечень самых знаменитых демонологов, которые, по его словам, были для устроителей шабаша тем, что сейчас называется рекламой. «Гости прибывали сюда во всеоружии. Они лучше нас знали, что надо делать» [Mac Orlan 1950, 387], – говорит он. Шабаш для него – это действие, в котором «воплотилась квинтэссенция самых прославленных библиотек» [Mac Orlan 1950, 386].

В конце концов то, что смутно предвидит герой-рассказчик и что пугает своей неотвратимостью служителей Сатаны, происходит – метла не взлетает, шабаш перестает существовать, бесы оказываются не у дел. Об обреченности шабаша сказано к тому моменту уже достаточно, и после неудавшегося ночного полета Николя подводит черту: шабаш иссякает, как «заразная болезнь, теряющая силу по мере своего распространения» [Mac Orlan 1950, 389]. Примерно то же самое уже говорил Иоганн Мюллен: «разврат... напитал собою окружающую атмосферу настолько густо, что рискует совсем исчезнуть» [Mac Orlan 1950, 371]. Иными словами, моральное разложение общества достигло такой степени, что превзошло все мыслимые фантазии. А олицетворением всех мыслимых фантазий в романе как раз и выступает шабаш.

Центральная тема зла аранжируется Мак Орланом как диалог с традицией. Эта традиция, представленная в виде вполне канонического, опирающегося на письменные источники шабаша, говорит устами персонажа, порожденного теми же источниками, – Иоганна Мюллениа. О том, насколько важен его голос и его «историческая достоверность», свидетельствуют название романа и его эпиграф. Между Мюллением и читателем стоит фигура рассказчика – единственного на шабаше (читай: в современном мире), кто годится в собеседники бесам, в силу того, что его воображение достаточно напитано культурой, чтобы должным образом представить традиционный фантастический ритуал. Очень тонко проводя основную мысль через игру цитат и аллюзий, автор в финале саркастически снижает регистр, полностью сводя на нет все интеллектуальные претензии участников диалога: дьявол принимает обличье самого обыкновенного козла, а герой, чьим заботам поручили своего хозяина два предприимчивых беса, за небольшую плату предоставляет его местным фермерам, чтобы крыть коз. Резкий контраст между изысканным интеллектуализмом предшеству-



ющего повествования и грубым физиологизмом финала подчеркивает горькую иронию автора, для которого торжество зла в мире неразрывно связано с утратой связи с традицией.

В заключение хотелось бы отметить одно любопытное совпадение: художественная трактовка культурного стереотипа у Мак Орлана неожиданным образом сближается с последующим научным анализом явления с позиций структурализма. Исследуя, почему так долго жил и так внезапно умер образ шабаша в культуре, британский историк Стюарт Кларк пишет: «демонология была мощным орудием на заре современного благочестия, поскольку *шабаш всячески способствовал сохранению и поддержанию традиционных норм*» [Clark 1993, 65] (курсив мой – А.С.). Когда же авторитет церкви был необратимо утрачен, а религиозные ценности перестали быть безоговорочными, внутренней логике шабаша был нанесен удар, в конечном счете приведший к исчезновению образа как культурного феномена [Clark 1993, 70].

Именно утрате традиционных ценностей – и связанных с ними моральных ориентиров – посвящен роман Мак Орлана. Выстраивая повествование как монолог героя-эрудита и его диалог с бесами-интеллектуалами, автор через интертекст создает своего рода альтернативу всеобщему невежеству, расширяет культурные рамки текста и вовлекает читателя в собственный диалог с литературной традицией.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург К. Образ шабаша ведьм и его истоки / пер. с фр. // Одиссей. Человек в истории. 1990. М., 1990. С. 132–146.
2. Baines R.W. “Inquiétude” in the Work of Pierre Mac Orlan. Amsterdam; Atlanta, 2000.
3. Banier A. *Histoire générale des cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*. Paris, 1741.
4. Baritaud B. *Mac Orlan: sa vie, son temps*. Paris, 1992.
5. Clark S. Le sabbat comme système symbolique: significations stables et instables // *Le sabbat des sorciers en Europe: XVe – XVIIIe siècles*. Grenoble, 1993. P. 63–74.
6. Collin de Plancy A. S. *Dictionnaire infernal*. Vol. 2. Paris, 1818.
7. Ginzburg C. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, 1989.
8. Lacassin F. Préface // *Mac Orlan P. Domaine de l’ombre*. Paris, 2000. P. 7–26.
9. *Le sabbat des sorciers en Europe: XVe – XVIIIe siècles / sous la direction de N. Jacques-Chaquin et M. Préaud*. Grenoble, 1993.
10. *Mac Orlan P. Le Nègre Léonard et maître Jean Mullin*. Paris, 1950.
11. Murray M. *The Witch-Cult in Western Europe*. London, 1921.
12. Ostorero M. *Le diable au sabbat. Littérature démonologique et sorcellerie (1440–1460)*. Florence, 2011.
13. Villon F. *Poésies complètes*. Paris, 1964.



## REFERENCES

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

1. Clark S. Le sabbat comme système symbolique: significations stables et instables. *Le sabbat des sorciers en Europe: XVe – XVIIIe siècles*. Grenoble, 1993, pp. 63–74. (In French).
2. Ginzburg C. *Obraz shabasha ved'm i ego istoki* [The Image of a Sabbath of Witches and its Sources]. *Odyssey. Chelovek v istorii. 1990* [Odysseus. The Man in History. 1990]. Moscow, 1990, pp. 132–146. (Translated from French to Russian).
3. Lacassin F. Préface. *Mac Orlan P. Domaine de l’ombre*. Paris, 2000, pp. 7–26. (In French).

### (Monographs)

4. Baritaud B. *Mac Orlan: sa vie, son temps*. Paris, 1992. (In French).
5. Baines R.W. “Inquiétude” in the Work of Pierre Mac Orlan. Amsterdam; Atlanta, 2000. (In English).
6. Banier A. *Histoire générale des cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*. Paris, 1741. (In French).
7. Collin de Plancy A.S. *Dictionnaire infernal*. Vol. 2. Paris, 1818. (In French).
8. Ginzburg C. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, 1989. (In Italian).
9. Jacques-Chaquin N., Préaud M. (eds.) *Le sabbat des sorciers en Europe: Xve – XVIIIe siècles*. Grenoble, 1993. (In French).
10. Murray M. *The Witch-Cult in Western Europe*. London, 1921. (In English).
11. Ostorero M. *Le diable au sabbat. Littérature démonologique et sorcellerie (1440–1460)*. Florence, 2011. (In French).

**Сабашникова Анна Ароновна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Кандидат филологических наук, старший преподаватель Школы филологии Факультета гуманитарных наук, переводчик с французского и итальянского языков. Область научных интересов – французская литература, итальянское Возрождение, история перевода.

E-mail: nulkasab@gmail.com

**Sabashnikova Anna A.**, National Research University – Higher School of Economics.

Candidate of Philology, Senior lecturer at the School of Philology, Faculty for Humanities, translator from French and Italian. Research interests: French literature, Italian Renaissance and history of translation.

E-mail: nulkasab@gmail.com



А.К. Исламова (Санкт-Петербург)  
ORCID ID: 0000-0002-9981-0980

## ЗНАКОВЫЕ КОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В ФИЛОСОФСКОЙ ФАНТАСТИКЕ КОЛИНА УИЛСОНА

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00053

**Аннотация.** В статье рассматривается цикл романов, отражающих самые значительные достижения автора в области философской фантастики и входящих в состав его книги итогов под названием «Мир пауков». Заявленная тема разрабатывается на основе системного подхода, что позволяет воссоздать жанровую полимодель отобранных произведений и согласовать исходные предпосылки и целевые установки исследования с ее консолидированной эпической перспективой. В границах заданных эпистемологических координат предпринимается размежевание повествовательного текста и семиотического метатекста эпопеи по признакам относительной принадлежности каждого из них к первичным или вторичным парадигмам художественной условности. Дихотомическое выделение текстовых субструктур открывает доступ к межовому пространству их смысловых связей, где эстетические формы картины мира проявляют исключительную зависимость от бытийного содержания излагаемой истории, а их знаковые коды выражают изменения идейных концептов запечатленных реалий по мере развертывания этой истории. Линейный анализ выявленных связей приводит к заключению о том, что расстановка и логика смысла знаковых кодов художественной условности в романах К. Уилсона определяется дискурсивной последовательностью идеографических символов мифа, феноменологических образов действительности и концептуальных образов-идей, в которых вещи раскрываются в их ценностных значениях для человека.

**Ключевые слова:** знаковые коды; художественная условность; философская фантастика; футурологический концепт; философский метатекст; повествовательный дискурс.

A.K. Islamova (Saint-Petersburg)  
ORCID ID: 0000-0002-9981-0980

## The Semiotic Codes of Artistic Conventionality in Philosophic Fiction by Colin Wilson

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00053

**Abstract.** The article considers the series of novels that represent Colin Wilson's most notable achievements in philosophic visionary fiction as included in his follow-up book "Spider World". The systematic approach to the subject-matter enables the author to reproduce a unified genre model of the novels in question and to correlate with its epic perspective the starting assumptions and the proposed aims of the research. Within the given system of epistemological coordinates of the epic novel, the narrative text and the semiotic metatext are identified and differentiated by the topical features relating them, correspondingly, to the primary or secondary paradigms of artistic conventionality. The dichotomous division of textual substructures opens an access to the intermedi-



ate space of mutual semantic connotations. Within this intertextual space, the aesthetic forms of the worldview manifest exceptional dependence on the factual contents of the narrated story, while their semiotic codes reflect the continuous changes of ideological concepts along the story line. The linear analysis of the structural and functional relations between different levels of the novel architectonics leads to the conclusion that the discourse of semiotic codes of artistic conventionality is constituted by the strictly ordered sequence of ideographic symbols of mythos, phenomenological images of reality, and conceptual image-ideas, which reveal the value of things in their significance for human condition.

**Key words:** semiotic codes; artistic conventionality; philosophic fiction; futurological concept; philosophic metanarrative; narrative discourse.

Колин Уилсон – английский писатель и публицист, признанный мастер художественно-философской прозы второй половины XX в. Он вошел в литературу как представитель романного жанра, но вскоре стал известен и как оригинальный мыслитель, соединив экзистенциальные подходы к вопросу о судьбе человека в мире с прогностическими методами философии глобальных проблем. Лучшие книги К. Уилсона отличает богатство идейного содержания в сочетании с соразмерной архитектоникой – искусным построением жанровых структур, способных нести высокую смысловую нагрузку. В их число входит и четырехтомная эпопея «Мир пауков» ("Spider World", 1987–2003), где автор обобщил итоги многолетнего опыта в области философской фантастики в эпической форме единого футурологического проекта: «Этот фантазийный роман был начат очень давно, и я считаю его одной из самых интересных вещей, когда-либо созданных мною» [Brown 2011, 5]. Внешние отзывы о романе-эпопее выражают, по преимуществу, сочувственные мнения и свидетельствуют об устойчивом интересе к нему в сферах литературной критики и научных исследований. Самую высокую оценку дал Г.Ф. Доссор, охарактеризовав «Мир пауков» как «художественное достижение превосходной степени», вполне «достойное того, чтобы рассматриваться в качестве одного из главных творений воображения в двадцатом веке» [Dossor 1990, 284]. Однако высказанное суждение не изменило скептических позиций оппонентов и возобновило давние споры об отношении фантастического вымысла к эмпирическим фактам науки и реальности в произведениях К. Уилсона [Radford 2013, Gardner 1984, 361–364].

Незавершенная дискуссия дала повод для системного изучения тех знаков художественной условности, которые указывают на тождество вероятной картины будущего и актуальной действительности человеческого существования, запечатленной в книге итогов английского писателя с позиций пост-современности. Материалом для исследования послужили три первых части эпопеи – романы «Башня» ("The Tower", 1987), «Дельта» ("The Delta", 1987) и «Маг» ("The Magician", 1992). В последней книге тетралогии, «Страна призраков» («Shadowland», 2003), уже сложившийся авторский концепт бытийного содержания закрепляется в новом пове-



ствовательном контексте, но оформляется при помощи введенных ранее условных кодов литературного письма.

Ключевой конвенциональный код эпопеи вводится в заглавии «Мир пауков». Оно указывает на фантастическую метатему всех частей и задает принцип дискурсивной последовательности в ее проведении на каждом этапе централизованного эстетического плана. Исполнение проектного плана определяется стратегической установкой автора на целенаправленное совмещение миметических средств искусства с возможностями творческого воображения в произведениях философской фантастики: «Представляется спорным то, что попытки выстраивать “системы” и создавать иные миры являются романтическим феноменом и что они порождены стремлением отрешиться от “реальности” <...> В литературе творческое воображение всегда искало выражения в различных формах фантастики» [Wilson 1962, 41, 93]. Сравнивая сумеречное царство инобытия Г.Ф. Лавкрафта и воображаемые миры будущего в историях К. Уилсона, С.Р.Л. Кларк усматривает в их широкой гуманистической перспективе главную причину успешной конвергенции реалистических и футуристических линий: «Эти истории включают некоторые элементы мифов, но они фактически и открыто ориентированы на совершенно иную цель, чем произведения Лавкрафта, – на мечту о победе человека над демонами» [Clark 2016, 12].

В «Мире пауков» мифологические, фабульные, аллегорические и иные формульные элементы знаковых кодов довольно отчетливо просматриваются на локальных участках эпической перспективы, отмеченных границами текста отдельных составляющих книг. На каждом из таких участков соподчиненные связи образуются в воссозданных автором повествовательных моделях, которые складывались на протяжении многих веков, отражая жизненные реалии, а также особенности общественного сознания и художественного мышления различных исторических эпох. В данном отношении проект К. Уилсона вполне согласуется с дихотомическими измерениями фантастического жанра по системе М. Арнаудова: в воображаемом «мире странного и невероятного сохранены принципы человеческого» и «все происходит в силу тех же основных законов, которые наблюдение открывает в реальной действительности» [Арнаудов 1970, 298]. При этом мера единства между художественным вымыслом и объективной реальностью достигается автором благодаря знакам художественной условности, обеспечивающим смысловые коннотации образов и с конкретными предметами, и с вероятностными представлениями о них. Известный семиолог и романист У. Эко писал: «Двузначность знаков не может быть отделена от их эстетической организации: обе они взаимно поддерживают и мотивируют друг друга» [Есо 1989, 40]. Особенность эстетической организации «Мира пауков» заключается в том, что в общую основу всех ее формульных кодов заложена идея неразрывности знака с вещью и их взаимной несводимости друг к другу. Несоответствие знаковых образов реальным объектам мотивируется предвзятостью априорного мировосприятия, тогда как установление позитивных связей между знака-



ми и их предметными референтами объясняется результатами последующего эмпирического освоения вещей на дорогах жизни героев.

В первой части эпопеи под названием «Башня» базовую основу метода художественной условности составляют мифологические структуры. Здесь их семиотические функции вполне согласуются с теорией Р. Барта, где миф рассматривается как идеографический код первичных и неполных представлений о предметах, который утрачивает предметные коннотации по мере изменения представлений: «Миф есть истая идеографическая система, где формы еще смонтированы представляемыми ими понятиями, но при том отнюдь не покрывают ими [понятиями – А.И.] всей своей изобразительной целостности. И подобно тому, как в процессе исторического развития идеограмма мало-помалу расставалась с понятием <...>, так и изношенность того или иного мифа опознается по произвольности его значения» [Барт 2014, 287]. В книге К. Уилсона условные коды мифологических архетипов вводятся в качестве коррелятов тех примитивных форм мышления и общественной жизни, которые вновь сложились на руинах цивилизации после катастрофического столкновения Земли с крупным астероидом. Антропоморфный геном мифологем претворяется здесь в конструирующий принцип художественного мира и реализуется как способ построения образов за счет перенесения человеческих свойств на окружающую среду. В результате эпическое пространство книги населяется разумными и социально организованными обитателями фауны и флоры, а также неживыми, но одушевляемыми вещами природы. В этом видимом мире тотемных верований и анимистических представлений люди отводят верхнюю ступень иерархии гигантским паукам-смертоносцам, которые благополучно пережили планетарные катаклизмы и затем превзошли все прочие виды в борьбе за выживание. Среди побежденных был и человеческий род, потому что космогенная катастрофа ослабила его, а хищные пауки довели до жалкого состояния рабства за счет психологического подавления способностей сознания: «Оказывается, между людьми и пауками шла долгая и жестокая борьба, и пауки одержали в ней верх лишь потому, что научились понимать человеческие мысли» [Уилсон 2010 а, 100].

Если архаический пласт мифологем служит основанием для фабульной расстановки антагонистических групп планетарного сообщества, то рассказ об их противоборстве организуется по типу героической саги раннего средневековья. Вместе с сюжетным движением в произведение привносится и код образного языка, соответствующего художественному мышлению той поры. В качестве знаковой фигуры здесь выступает целеустремленный и отважный герой, освобождающийся от канонов тотема и табу и вступающий в бой с чудовищными пауками-смертоносцами за то, что истинно для него самого и собратьев по роду и племени. По принятой в средневековом эпосе традиции, выдвижение на главную роль молодого человека по имени Найл мотивируется его исключительными достоинствами в сравнении с другими персонажами. Однако он наделяется не сверхъестественной силой и воинской доблестью, а чрезвычайными спо-



способностями к развитию ума, необходимыми не только для успешной борьбы за истину, но и для ее глубокого понимания в жизненном значении для человека: «Смертоносцы, скажем, покорили человечество оттого, что познали людские умы. Получается, что и человек, познав сущность паучьего разума, сможет одержать когда-нибудь верх над смертоносцами» [Уилсон 2010 а, 103]. Воля к истине выводит героя на путь подвижнических деяний, а опыт и знания, приобретенные на этом пути, освобождают вопрошающий разум от власти мифа, вызывая распад архаической системы связей между условными символами и предметными содержаниями понятий.

В романе «Башня», как и в других произведениях К. Уилсона, поступательное движение по пути познания становится возможным только тогда, когда истоком волевых побуждений служат не предвзятые суждения, но стремление и готовность человека соизмерять собственные представления об истине со значениями опыта на каждом этапе жизненной стези. С великим трудом и риском для жизни Найл пробивается сквозь паучьи тенета окружающего мира и внутренние преграды собственного сознания – сначала один, а затем с группой других смельчаков-вольнодумцев, мечтающих о свободе, добре и благе для всех людей. По мере продвижения героев к цели сюжетные линии событий на их пути сплетаются в эмблематические рисунки меняющихся конфигураций. Они включают в себя условные знаки, указывающие на черты и приметы преходящих эпох: от затемненных и витиеватых стилизаций в духе средневековой готики и поздне-ренессансного барокко до ясных и прозрачных аллегорических рисунков по подобию классицистических творений века Разума. Так, столица феодального царства пауков предстает перед героем в виде устрашающего замка-спрута, оплетенного сетями подневольных уз: «Не будь даже этих огромных раскидистых тенет, он все равно смотрелся бы угрожающе и зловеще» [Уилсон 2010 а, 258]. Напротив, город предприимчивых жуков с их буржуазно-демократическими порядками видится Найлу оплотом свободного общества и просвещенного разума: «Здесь, в городе жуков, он чувствовал, что находится среди себе подобных, среди людей с такой же, как у него способностью активно мыслить и управлять своей жизнью» [Уилсон 2010 а, 441].

Во второй книге «Мира пауков», романе «Дельта», знаковые аллюзии также вводятся в рассказ в строгой последовательности и соединяются центральной сюжетной линией в соответствии с порядком событийного дискурса и логикой его смысла. При этом ход событийного повествования сопровождается постепенными изменениями знаковой среды романа по мере того, как былинно-сказочное описание явлений сменяется экспрессивным раскрытием их сущности. Дж. Уайт определяет такие изменения термином «преобразование», имея в виду трансформацию архетипических моделей в дискурсивные парадигмы литературного письма: «Преобразование представляет собой инструмент художественной литературы, который сводит к единству эти и другие способы условного изображения характеров и сюжетов» [White 2015, 11]. В книге «Дельта» единое про-



странство коммуникаций создается семиотическими сетями архаических прообразов и феноменальных образов естественной среды, когда герои проникают в царство первозданной природы и постигают ее законы как элементарные нормы собственной жизни.

Обсуждая вопрос об эпистемологических границах авантюрно-философской фантастики, Е.Ю. Козьмина подчеркивает, что они обусловлены антропоцентрической моделью жанровой организации, но вполне отчетливо разделяют сферы эмпирических феноменов и гуманистических понятий об их сущности в пределах данной модели: «Конститутивные человеческие качества, то есть те, которые позволяют сохранить сущность человека в любой ситуации и при любом историческом изменении, а также человеческий образ жизни с наибольшей отчетливостью проявляются на фоне именно нечеловеческого, в сопоставлении с ним» [Козьмина 2017, 17]. Принцип дихотомического построения художественного мира справедлив и в отношении романа «Дельта». Главный герой и его спутники читают знаковую книгу природы, когда пробиваются сквозь темные лесные дебри, чтобы войти в святилище богини пауков и изведать тайну их могущества. Люди попытались «взломать» код неписаной книги, воздействуя силой на посланников неведомого божества. Однако ключ к разгадке был найден только после того, как Найл совершил самоотверженный акт доброй воли и отказался от смертоносного оружия с риском для жизни и в знак гуманистического принятия требований природы. Согласование человеческих устремлений с естественным законом морального универсума открыло путь к истине, и тогда символ веры пауков был постигнут героем как сакральный образ жизненной силы, исходящей из течения тотального бытия и дающей начало всему сущему на Земле: «Неимоверная эта сила пыталась излиться через тесную отдушину тела – все равно, что ревущий поток, норовящий вырваться из узкого каньона» [Уилсон 2010 б, 232].

Возращение героя из паломничества в Дельту ознаменовалось его нравственной победой над грозным пауком-повелителем и учреждением всенародного государства на основах разумного договора между всеми участниками социума. Однако вдохновляющие символы свободы, равенства и братства оказались слишком далеки от непреложной реальности мирской жизни. Злые вихри непостижимых стихий подорвали веру в светлые идеалы и вселили в умы строителей нового общества затаенный страх перед оживающими призраками прошлого и мистическими фантомами будущего. Как следует из третьей книги эпопеи, романа «Маг», дальнейшая стезя познания героя разворачивается в семиотическом поле антиномий разума, порожденных самоочевидными расхождениями между возвышенными романтическими идеалами и объективным порядком вещей в жизненной действительности. Проясняя условные коды романтической символики, Е.Н. Ковтун отмечает ее обоюдные связи с идеальным и реальным мирами: «Романтический идеал, принципиально существующий в "ином мире", нашел свое отражение среди прочих в "другом царстве" – конечно, значительно переосмысленном по сравнению с его фольклорны-



ми предшественниками» [Ковтун 2008, 153]. В эпосе К. Уилсона романтическое двоимире воссоздается в ходе существенного преобразования предшествующей аллегорической картины паучьего царства. Смысловая однозначность аллегорических репрезентаций сменяется полисемией метафорических и символических образов, которые отбрасывают тени неразгаданных тайн на рациональные понятия о человеческом бытии.

На высшую ступень обновленной знаковой системы выдвигается энигматическая фигура мага, олицетворяющего трансцендентное зло по аналогии с отвлеченными образами-идеями эпохи романтизма. Разоблачение подлинной натуры мага и его дискредитация происходят по мере разворачивания романтической парадигмы других знаковых образов, находящихся в зоне его директории и символизирующих проявление пороков в различных сферах человеческой жизни – от межличностных и общественных отношений до надстроенных над ними политических и идеологических институтов. При этом изобличение зла и его низвержение с поднебесных высот в житейскую скверну осуществляется с помощью инструментов социального-критического анализа, которые прочно вошли в писательскую практику во времена классического реализма.

Семиотическая аналитика интерпретаций реальности в культурном контексте привела Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского к заключению о знаковом механизме ее освоения в среде интересубъективных коммуникаций: «Любая реальность, вовлеченная в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая» [Лотман, Успенский 1993, 343]. Высказанное суждение дает ключ к знаковой трактовке реальности в романе-эпосе К. Уилсона. Герой романа был уже готов поверить в потустороннюю сущность черного мага, но здравый смысл заставил его обратить взор на обыденное существование людей, чтобы найти там объяснение суеверным страхам перед вещами и явлениями, о происхождении которых им ничего неизвестно. Наблюдая поведение сограждан в различных повседневных ситуациях и на разных уровнях социальных отношений, Найл обнаруживает признаки воздействия той страшной демонической силы, которая порождает в одних и тех же людях неумное стремление повелевать и смиренную покорность повелению. Древнее магическое заклинание «господин – раб» пронизывало силовыми полями весь социум и проявлялось в каждом уголке его пространства как власть инстинкта, плоти, собственности, денег, нормы, в бесчисленном множестве других форм господства и подчинения. В ходе расследования серии жестоких убийств символы власти представали перед взором Найла в виде каменных идолов, именных медальонов, сплетенных цепей и прочих атрибутов культового служения людей кроваво-жидким идолам. На всех служителях лежали печати незыблемой веры в подлинность тех идей, что были исподволь внушены извне и вдохновляли веривших идти за них на смерть и на убийство. В данном отношении, умножающееся воинство «живых мертвых» представляет собой эпифорическую матрицу образов-знаков, олицетворяющих иерархическую пирамиду авторитарной власти и, одновременно, конечный результат самой

изошренного способа насилия – идеологического принуждения.

Найл, былой подвижник, а ныне единовластный правитель, оказывается в парадоксальной ситуации «мечтателя на троне», который пытается насаждать идеалы свободы и демократии, не выпуская из своей владетельной руки символического жезла самодержца. Тем не менее, искреннее стремление разрешить коллизии абсолютизма и демократии заставляет его отвлечься от раздумий о кризисном состоянии человеческого сообщества для того, чтобы осмыслить собственное положение в нем. Переход героя от социально-критического анализа к критической самооценке влечет за собой новую реорганизацию знаков художественной условности по модели автономного модернистского романа, где протагонист выступает не только в качестве центра всех репрезентаций, но и субъекта самосознания.

В герменевтической теории П. Рикера самонаблюдение, или рефлексия является актом возвращения человека к самому себе, но в тех границах, где он сохраняет чувство и понимание своей причастности к внешнему целому: «Рефлексия представляет собой акт возвращения к себе, посредством которой субъект заново постигает с интеллектуальной ясностью и моральной ответственностью объединяющий принцип тех операций, в которых он забывает о себе как о субъекте» [Рикер 1995, 77–78]. Философская герменевтика П. Рикера дает ключ прямого доступа к художественному тексту К. Уилсона, поскольку прочтение семиотического кода романа «Маг» также ставится автором в зависимость от принципа имманентной вовлеченности вопрошающего разума в познание сущности, таящейся за знаками явлений. Таким образом, рефлексивная мысль героя направляется на разгадку сущности мага по аналогии с собственной самостью и ведет искателя к познанию внутренних истоков зла сначала в себе, а затем и во внешнем мире человеческой реальности.

Настаивая на возвращении понятия о природе зла из сферы метафизических фантазий в область умопостигаемой эмпирии, К. Уилсон писал: «Авторы сверхъестественной фантастики исходят из одной общей посылки: все они стремятся создать представление о зле как властной силе, существующей *вне* человека. Это представление подразумевает также дуалистическую природу самой власти» [Wilson 1962, 148]. Знаковый образ мага раскрывается в его романе как средоточие безотчетной воли героя к богоподобной, тотальной власти, когда он видит лик злого демона в глубинах своего «я». Догадку о тщеславной, жестокой и тиранической натуре мага подтверждает Симеон, старый друг и мудрый советник юного правителя: «Есть боги-творцы, создавшие Землю. Потом идут духи природы, которым нет дела ни до чего, кроме деревьев, озер и гор. Наконец, есть чародеи, стоящие на полпути между богами и людьми. Твой маг, сдается мне, относится именно к ним» [Уилсон 2010 с, 212]. Конфликт между гуманистической сущностью и эгоцентрической самостью героя достигает кульминации, когда его путь обрывается перед стеной из несметной рати «живых мертвых», в которых ему предстояло опознать творения злой воли. Но то был уже новый этап опыта и знания, запечатленный автором в





романе «Страна призраков» (“Shadowland”, 2003), заключительной книге эпопеи «Мир пауков».

Разрабатывая консолидированный план тетралогии, писатель сообщил своему произведению масштабную эпическую перспективу, которая открыла самые дальние горизонты его философской фантастики. В границах видимого горизонта актуальные проблемы планетарного сообщества освещаются с точки зрения их возможных последствий в будущем, а тотальная картина мира и человека в нем разворачивается как изображение объективной реальности с условных позиций пост-современности. Художественная условность футурологического проекта отмечена образами-знаками, которые указывают на вероятностные допущения, но, вместе с тем, и на их неразрывную связь с фактической действительностью. Коннотативные функции знаков обеспечивают взаимодействие идейных и бытийных элементов повествовательного дискурса на всех уровнях его жанровой архитектоники, определяя ценностные ориентиры авторского замысла относительно жизненного содержания произведения и общей системы мировоззренческих координат современного культурного сознания.

В плане *онтологическом* эпопея «Мир пауков» является свидетельством исчерпанности мировоззрения, в рамках которого природная и социальная действительность могла подвергаться насильственному вторжению в целях ее переустройства на рациональных началах. Отстранение от прогрессистской установки на изменение внешнего мира повлекло за собой смещение *гносеологических* параметров эпопеи в сторону внутреннего мира человека и, соответственно, – проблемы преобразования субъективного сознания перед лицом объективной реальности. Актуализация данной проблемы раздвигает *историко-культурные* границы эпического пространства, создавая глубокую хронологическую ретроспективу для освещения эволюции человеческого разума на различных стадиях цивилизации. С точки зрения *эстетико-художественной*, роман-эпопея К. Уилсона представляет собой положительный результат писательского опыта, основанного на принципе исторической преемственности в литературе и его творческого применения в собственных произведениях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арnaudов М. Психология литературного творчества. М., 1970.
2. Барт Р. Мифологии / пер. с франц. С. Зенкина [3-е изд.]. М., 2014.
3. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
4. Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М., 2017.
5. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 326–344.
6. Рикер П. Герменевтическая философия // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: московские лекции и интервью. М., 1995. С. 77–90.
7. (a) Уилсон К. Мир пауков. Кн. 1. Башня: роман / пер. с англ. А. Шабрина.



М.; СПб., 2010.

8. (b) Уилсон К. Мир пауков. Кн. 2. Дельта: роман / пер. с англ. А. Шабрина. М.; СПб., 2010.

9. (c) Уилсон К. Мир пауков. Кн. 3. Маг: роман / пер. с англ. А. Шабрина. М.; СПб., 2010.

10. Brown D.J. Outside the Outsider with Colin Wilson: Interview with C. Wilson // *Mavericks of the Mind*. 2011. Nov. P. 1–5. URL: <http://www.mavericksofthemind.com/category/books-by-david-jay-brown/mavericks-of-the-mind/colin-wilson> (accessed 28.02.2018).

11. Clark S.R.L. Lovecraft and the Search for Meaning. The Proceedings of the First International Colin Wilson Conference (University of Nottingham; July, 2016) / ed. by C. Stanley. Nottingham, 2017. P. 10–45.

12. Dossor H.F. Colin Wilson: The Man and His Mind. Shaftesbury; Dorset, 1990.

13. Gardner M. Order of Surprise. Oxford, 1984.

14. Eco U. The Open Work / transl. by A. Cancogni. Cambridge (Massachusetts), 1989.

15. Radford B. Colin Wilson: A case study in Mystery Mongering. CFI, 2013. URL: [http://centerforinquiry.net/blogs/entry/colin\\_wilson\\_a\\_case\\_study\\_in\\_mystery\\_mongering/](http://centerforinquiry.net/blogs/entry/colin_wilson_a_case_study_in_mystery_mongering/) (accessed 28.02.2018).

16. White J. Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques. Princeton, 2015.

17. Wilson C. The Strength to Dream: Literature and the Imagination. Boston, 1962.

## REFERENCES

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

1. Clark S.R.L. Lovecraft and the Search for Meaning. *Stanley C. (ed.) The Proceedings of the First International Colin Wilson Conference (University of Nottingham, July 2016)*. Nottingham, 2017, pp. 10–45. (In English).

2. Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A. O semioticheskikh mekhanizmax kultury [On the Semiotic Mechanisms of Culture]. *Lotman Yu.M. Selected articles: in 3 vols. Vol. 3*. Tallinn, 1993, pp. 326–344. (In Russian).

3. Ricoeur P. Germenevticheskaya philosophiya [Hermeneutic Philosophy]. *Ricoeur P. Germenevtika. Etika. Politika: moskovskkiye lektzii i interv'yū* [Hermeneutics. Ethics. Politics. The Moscow Lectures and Interviews]. Moscow, 1995, pp. 77–90. (Translated from French to Russian).

### (Monographs)

4. Arnaudov M. *Psikhologiya literaturnogo tvorchestva* [The Psychology of Literary Works]. Moscow, 1970. (In Russian).

5. Barthes R. *Myfologii* [Mythologies]. [3-d ed.] Moscow, 2014. (Translated from French to Russian by S. Zenkin).

6. Dossor H.F. *Colin Wilson: The Man and his Mind*. Shaftesbury; Dorset, 1990. (In English).



7. Eco U. *The Open Work*. Cambridge (Massachusetts), 1989. (Translated from Italian to English by A. Cancogni).
8. Gardner M. *Order of Surprise*. Oxford, 1984. (In English).
9. Kovtun E.N. *Khudozhestvennyi vymysel v literature 20 veka* [Artistic Fiction in the Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 2008. (In Russian).
10. Kozmina E.Yu. *Fantasticheskiy avanturno-istoricheskiy roman: poetica zhanra* [Historical Fantasy Adventure Novels: Poetics of the Genre]. Moscow; Yekaterinburg, 2017. (In Russian).
11. White J. *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, 2015. (In English).
12. Wilson C. *The Strength to Dream: Literature and the Imagination*. Boston, 1962. (In English).

#### (Electronic Resources)

13. Radford B. Colin Wilson: A case study in Mystery Mongering. CFI, 2013. Available at: [http://centerforinquiry.net/blogs/entry/colin\\_wilson\\_a\\_case\\_study\\_in\\_mystery\\_mongering/](http://centerforinquiry.net/blogs/entry/colin_wilson_a_case_study_in_mystery_mongering/) (accessed 28.02.2018).

**Исламова Алла Каримовна**, Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка факультета иностранных языков. Научные интересы: английский философский роман второй половины XX в. (У. Голдинг, А. Мердок, К. Уилсон).

E-mail: [alla.islamova.52@mail.ru](mailto:alla.islamova.52@mail.ru)

**Islamova Alla K.**, St. Petersburg State University.

Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of English, Faculty of Foreign Languages. Research interests: English philosophical novel of the second half of the 20<sup>th</sup> century (W. Golding, I. Murdoch, C. Wilson).

E-mail: [alla.islamova.52@mail.ru](mailto:alla.islamova.52@mail.ru)

## Проблемы переводоведения Issues of Translation Studies

В.А. Миловидов (Тверь)

ORCID ID: 0000-0003-4732-6342

### ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ИНСТРУМЕНТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00054

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема связи специализированной теории литературно-художественного перевода с теорией и историей литературы. Показано, что для более полной реализации продуктивности этой связи теоретик и историк литературы должны учитывать, в своем обращении к проблемам перевода и переводным текстам, формально-содержательные особенности литературно-художественного перевода как результата и процесса, а именно: сложную динамику претворения пропозиционального (метапропозиционального) содержания оригинального текста в текст перевода, между которыми обязаны быть установлены отношения «гармонии» (Л.В. Кушнина). Доказывается, что адекватный перевод «метапропозиционального» содержания оригинального текста избавляет переводчика от следования принципам адекватного и эквивалентного перевода в передаче конкретных пропозиций – в отличие от перевода не-художественного текста, в рамках которого данная динамика представлена принципиально иначе, чем в переводе литературно-художественного текста, что следует учитывать при обращении к теории перевода в исследованиях по истории и теории литературы. Материалом рассмотрения соотношения литературно-художественного и не-художественного перевода стал фрагмент из драматургии Б. Шоу; к раскрытию специфики литературно-художественного перевода, помимо теории пропозиции, в статье привлечена теория первичных и вторичных жанров М.М. Бахтина.

**Ключевые слова:** М.М. Бахтин; литературно-художественный перевод; вариативность; пропозиция; метапропозициональное содержание; гармония.

V.A. Milovidov (Tver)

ORCID ID: 0000-0003-4732-6342

### Literary Translation as a Tool for the Theory and History of Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00054

**Abstract.** The article deals with the interrelations between the theory of literary translation and the theory and history of literature. It is shown that in order to optimize those interrelations a literary theorist, as well as a historian of literature should take into consideration the formal and semantic specificity of literary translation, namely the dynamic complexity of the transfer of propositional and meta-propositional meaning of the original text into the translated text, the former being connected with the latter by the principle of “harmony” (L.V. Kushnina). It is also shown that the adequate



translation of the meta-propositional meaning of the original text saves the translator from being adequate in transferring particular propositions – in contrast with the principles of non-literary translation, which should also be considered when dealing with theoretical problems of literature, as well as different aspects of the history of literature based on the study of the translated text. The material for the problem argued in the article was taken from B. Shaw's "Pygmalion". In addition to the theory of proposition M.M. Bakhtin's theory of speech genres was taken into account.

**Key words:** M.M. Bakhtin; literary translation; variability; proposition; meta-propositional meaning; harmony.

Самые интересные работы в науке, как известно, появляются «на стыке» дисциплин. Наверное, можно было бы поразмышлять о том, насколько размеры междисциплинарного «зазора» соотносятся с мерой этого интереса, и будут ли работы, сделанные на полях содружества, допустим, искусствоведения и физики интереснее, чем исследования, проведенные в рамках более родственных дисциплин; но совершенно очевидно, что реализуемый в интегративных исследованиях «взгляд со стороны» в значительной степени способствует качеству и продуктивности научной работы.

История и теория литературы периодически обращаются к помощи лингвистики как, в целом, родственной себе дисциплине (между ними, если использовать термин Л. Витгенштейна, существует «фамильное сходство»). Специалистов по теории перевода, которая в последние десятилетия в нашей стране развивается преимущественно в рамках лингвистики (и лингвокультурологии, если исходить из факта происходящего в переводоведении «культурологического поворота»), не может не воодушевлять тот факт, что к поддержке их науки обращаются и литературоведы – историки и теоретики литературы. Как правило, это обращение дает интересные и перспективные результаты.

Так, А.С. Шолохова в своем исследовании поэтики и проблематики произведений Н.В. Гоголя совершенно права, говоря, что перевод текстов писателя выявляет существенные особенности оригинала, что анализ переводческой практики может быть инструментом истории и теории литературы [Шолохова 2011, 113], а сам подход – идти к постижению художественных секретов прозы Гоголя через перевод как интерпретацию и через интерпретацию как перевод – может быть как оригинальным и новым, так и продуктивным.

Как теоретико-литературную и историко-литературную рассматривает проблему перевода и М.В. Костионова. При этом теоретический инструментарий переводоведов оказывается применимым для решения актуального историко-литературного и теоретико-литературного вопроса конструирования литературной репутации автора в процессе культурного трансфера. Принятая же методика исследования предусматривает сопоставительный анализ разных переводов как вариантов одного и того же текста (т.е. историю изменений и реинтерпретаций зарубежного текста в



его «путешествии» сквозь принимающую культуру) [Костионова 2015, 7].

Но, при всей продуктивности литературоведческих работ такого рода, как правило, редко учитывается специфика того вида перевода, который лежит в основании анализа – литературно-художественного. В отмеченных выше работах, правда, специфика работы переводчика с литературным текстом, т.е. реализация определенного набора стратегий и приемов, находится за пределами поставленных задач. Но в иных случаях это бывает, а потому при учете опыта переводоведения в теоретико-литературных и историко-литературных исследованиях эту специфику не учитывать нельзя.

Правда, и в самом лингвистически-ориентированном современном переводоведении данная специфика отмечается и осмысливается редко, несмотря на то, что об этой проблеме писал еще Ф. Шлейермахер.

Так, в существующих классификациях художественный перевод, как правило, не выделяется в качестве особого вида переводческой деятельности. «Говоря о художественном переводе, в самом общем виде можно сказать, что перед ним стоят те же задачи, что и перед другими видами перевода» [Сдобников 2007, 344], – сказано в авторитетном учебнике. Вместе с тем, различия между художественным и нехудожественным переводом многочисленны, и любая переводческая и переводоведческая универсалия в рамках практики и теории художественного перевода выглядит принципиально иначе, чем та же универсалия в отношении к общественно-политическому, экономическому, научному и прочим видам перевода.

Так, базовыми категориями, обращенными к переводу нехудожественных текстов, являются категории формальной эквивалентности и адекватности. По отношению к данному типу текстов эти категории всегда будут сохранять свою важность, несмотря на все усилия постструктуралистских теорий перевода. Перевод экономического или научного текста не может оцениваться через призму переводоведческих методологий, ставящих во главу угла категории вариативности, инференциальности, девиантности и т.д. Может ли категория вариативности или категория девиантности быть примерена, допустим, к переводу научной статьи или инструкции к бытовой технике?

Зато категории вариативности, инференциальности, девиантности, инновативности [Леонтьева 2013] не просто уместны при анализе художественного перевода, но полностью «уводят в тень» категории адекватности и эквивалентности. Качественный художественный перевод преодолевает принципы формальной эквивалентности и адекватности; соблюдение же этих принципов подчас уничтожает переведенный текст – как текст художественный.

Перевод как диалог культур предполагает обязательное существование «зазора» между культурой, порождающей текст, и культурой принимающей. Ограничимся принятием в качестве данности того совершенно неприемлемого для прочих специальных теорий перевода положения, что в рамках художественного перевода переводчик никогда не сможет дать



адекватную авторской интерпретацию зафиксированного в переводимом тексте художественного мира и эстетического объекта; последние – по определению – подвергаются модулирующему воздействию огромного количества факторов, формирующих культуру страны перевода и переводчика как языковой личности.

Все дело в принципиальном отличии художественного текста от текста нехудожественного, и лингвистика, в том числе лингвистика перевода, может описать эти различия. Литературно-художественный текст своими элементами реализует не конкретные, соотнесенные с «объективной» действительностью пропозиции [Падучева 1985, 36–37] (содержания), которые, группируясь, совместно со «смыслами» формируют художественный мир. Он реализует, прежде всего, метапропозицию эстетического объекта, которая и формирует содержательность, подлежащую реконструкции в переводе. При этом конкретные пропозиции и основанные на них языковые конструкции оказываются факультативными; в частности, в переводе эти конструкции могут варьироваться, видоизменяться, даже опускаться – лишь бы в семантическом плане соответствовать метапропозиции, т.е. эстетическому объекту.

Дихотомию «пропозиция-метапропозиция» можно уточнить на основе одного из самых эффективных инструментов дифференциации художественного и нехудожественного текста – теории первичных и вторичных речевых жанров М. Бахтина.

Сделать это следует с одним уточнением.

По ведомству «вторичных» речевых жанров уместнее, на наш взгляд, числить, прежде всего, литературно-художественные жанры. Научные исследования, публицистические произведения (если в них намеренно или ненамеренно не инкорпорирован эстетический компонент, что в реальной практике науки и публицистики не исключается) в большей степени принадлежат к первичным речевым жанрам, т.к. формируемая в них макропропозиция соотносится – и содержательно, и интенционально, – с конкретным объектом действительности. Автор научной работы или публицистического опуса, в отличие от нарратора литературного произведения, не «изображает» говорящего, но, действительно, говорит. Поэтому если применительно к публицистическим, научным и прочим большим жанрам в полной мере можно отнести ван-дейковский термин «макропропозиция» [Дейк ван 2000, 42], в которой отношения между конкретными пропозициями есть отношения соположения, то относительно литературно-художественных жанров в большей степени подошел бы термин «метапропозиция», подчеркивающий не столько синтезирующий, сколько порождающий принцип, на основе которого авторская интенциональность, используя материал конкретных пропозиций в логике не соположения, а подчинения, переформатирует его и создает качественно отличную от макропропозициональной семантическую конфигурацию.

Теория первичных и вторичных жанров, разработанная М. Бахтиным, объясняя различия между художественными и нехудожественными тек-



стами, в том числе не только оправдывает тенденцию к вариативности в переводе художественного текста приведенного рода, но и является своего рода предостережением для исследователя, который на основе перевода (даже самого качественного) намеревается судить о специфике литературно-художественного текста.

Как пишет классик отечественной филологии, вторичные (сложные) речевые жанры в процессе своего формирования «...вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [Бахтин 1986, 430]. При этом первичные жанры и претерпевают качественную трансформацию, они «...утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни» [Бахтин 1986, 430]. Письмо, любовное послание, жалоба на соседа, молитва, будучи первичными речевыми жанрами, соотносятся с тем или иным фрагментом действительности, с конкретной пропозицией, относящейся к конкретному же фрагменту действительности. Но будучи включенными в художественное произведение и претерпев описанную М. Бахтиным трансформацию, первичные жанры начинают служить иным целям, реализуют иную интенциональность. Видоизменяется и пропозициональная основа первичного речевого жанра. Для автора художественного произведения включенное в текст письмо (любовное послание, жалоба на соседа работу, молитва) интересны не столько соотнесенностью с бытовой жизнью, сколько тем, что они характеризуют героя, персонажа, актанта, нарратора, автора, выступающего с этим первичным жанром, а также состояние мира, в котором существует персонаж. Иными словами, автор не пишет письмо любовное послание, жалобу на соседа, а изображает человека, пишущего эти тексты – даже в том случае, когда, как в традиционной лирике, автор и лирическое «я» могут почти отождествляться. И, изображая этого человека, автор через него изображает и состояние мира – ту его целостную модель, ради которой, собственно, и пишется литературно-художественное произведение. Конкретные пропозиции, включенные в новое, более высокое целое, начинают работать как элементы метапропозиции, за формирование которой отвечают «вторичные» способы кодировки, сложные коды, коды искусства.

Иными словами, попав в текст вторичного речевого жанра, жанр первичный реализует уже не ту пропозицию, которую, гипотетически, мог бы реализовать в «бытовой» плоскости, но участвует в реализации «метапропозиции», которой является актуальная для автора художественная картина мира, его модель. Данная «метапропозиция» и должна быть реконструирована в переводе художественного текста. Она подчиняет себе все уровни литературно-художественного произведения, включая текстовый и, как было сказано выше, внетекстовый, и допускает возможность ситу-



ации, при которой, ради сохранения «метапропозиционной» аутентичности, переводчик имеет право погрешить против аутентичности «микропропозиционной».

Пропозициональная динамика данной трансформации может быть прояснена на двух примерах.

(1) “The shallow depression in the west of these islands is likely to move slowly in an easterly direction. There are no indications of any great change in the barometrical situation” [Shaw 1957, 58].

Имманентные характеристики данного высказывания (лексические и синтаксические) позволяет отнести его к научно-техническому стилю. Как уже говорилось, перевод подобного рода текстов основан на презумпции адекватности и эквивалентности – в противном случае искажается пропозициональное содержание, а текст не реализует своей функции передачи фактуальной информации.

Вместе с тем, существует перевод данного текста, где принципы и адекватности, и эквивалентности нарушены. И это – не ошибка переводчика. Свидетельством безупречности перевода является уже тот факт, что переведенный текст (как часть более крупного образования) давно и справедливо вошел в корпус текстов российской культуры (Текстов Культуры).

(2) «Незначительная облачность, наблюдавшаяся в западной части Британских островов, возможно, распространится на восточную область. Барометр не дает основания предполагать сколько-нибудь существенных перемен в состоянии атмосферы» [Шоу 1969, 369–370].

Если оставаться на уровне анализа пропозиций и их соотношения с пропозициями оригинального текста, то переводчик, действительно, нарушил фактуальную содержательность оригинала. Так, shallow depression есть так называемый «неглубокий циклон», зона пониженного давления, которая может порождать незначительную облачность, но может быть и причиной облачности массивной [Циклоны и антициклоны]. В переводе же перед нами – лишь «незначительная облачность». Что касается второй части прогноза, то в оригинальном варианте она относится исключительно к показателям атмосферного давления, но не к состоянию атмосферы в целом, которое включает в себя и иные параметры – температуры, влажности, точки росы, степени загрязненности и т.д. Странно представить себе подобные принципы перевода в реальной научной (метеорологической) практике – перевод не информирует, а дезинформирует читателя и не выполняет свою задачу (свой «скопос»), т.к. значительно искажает заявленную в оригинале пропозицию.

Но приведенный перевод представляется совершенно удовлетворительным, если исходить из того, что он основан на совершенно иной, не связанной с состоянием атмосферы, пропозиции. Воплощенная в данном высказывании пропозиция есть часть художественного мира комедии Б. Шоу «Пигмалион» как миромоделирующей метапропозиции, реализуемой в целом тексте, подчиняющей себе и качественно видоизменяющей конкретные пропозиции.



Как известно, эта фраза относится к третьему акту комедии Бернарда Шоу «Пигмалион», где воспитанница профессора Хиггинса Элиза Дулиттл должна при небольшом скоплении свидетелей «сдать» промежуточный языковой экзамен, который покажет, способна ли она говорить как герцогиня или нет. Успешно произнеся на безупречном английском языке заранее выученную фразу, Элиза уже в следующей реплике возвращается к своей обычной манере речевого поведения, и возникающий на этом контрасте комический эффект «работает» на создаваемую в этой комедии картину мира. Суть ее описана в многочисленных работах о «Пигмалионе»: человек гораздо сложнее и интереснее, чем его речевая манера, и нельзя, как это делает Хиггинс, к одной последней сводить его сущность. Против этого, собственно, и бунтует в пятом акте Элиза. Приведенная же «метеорологическая» фраза описывает не погоду в конкретном месте в конкретный день и час, но является одним из средств характеристики и Элизы, ее отношений с Хиггинсом, и – шире – того мира, который Хиггинс создает для Элизы, и против которого она бунтует, исходя из представлений об абсолютной «целесообразности». Интенциональность, диктуемая данной метапропозицией, делает имманентную семантику используемой Шоу фразы факультативной в рамках той задачи, которую поставил перед Элизой Хиггинс, а потому переводчик совершенно справедливо сочла возможным от нее отклониться, желая, вероятно, чтобы таинственный и не вполне ясный обычному русскому читателю неглубокий циклон превратился в более понятную и близкую незначительную облачность, при сохранении (что гораздо более важно, чем имманентная семантика фразы) особенностей стиля реплики, вложенной Шоу и Хиггинсом в уста Элизы.

Поэтому перевод литературно-художественного текста по определению сводится не только к передаче микропропозиционального содержания текста (а сам перевод не является его адекватно-эквивалентным воспроизведением), но и к реализации того принципа, на основе которых литературно-художественный текст становится текстом, т.е. структурой. Этот принцип, принцип формирования макропропозиции, прежде всего, и является объектом реконструкции в переводе, и как раз он делает текст именно художественным, а не публицистическим, научным, коммерческим и проч. В известном смысле можно говорить об удвоении метапропозициональной составляющей подлежащего переводу литературно-художественного текста. Ориентируясь на метапропозицию текста исходного, переводчик стремится к ее реконструкции, но уже иными языковыми средствами.

В современных переводоведческих работах этот принцип реконструкции описывается термином «гармония». В частности, Л.В. Кушнина и Л.П. Раскопина, используя его, полагают: гармония в переводе возникает тогда, когда «отношения между исходным и производным текстами строятся на смысловой соразмерности, смысловой согласованности, которые обусловлены проявлением межъязыковой и межкультурной асимметрий» [Кушнина, Раскопина, 2015, 117]. Смысловая согласованность и соразмерность – это выходящая за буквальные аналогии (эквивалентность



на уровне лексики или синтаксиса) аналогия структурная. Если под базовой характеристикой структуры художественного текста понимать особый тип соотношения формы и содержания, то именно это соотношение и должно быть перевыражено в переводе. При этом сами уровни структуры могут подвергаться деформации – лишь бы был выдержан принцип их соотношения. При этом такое соотношение должно охватывать не только сам текст, но и внетекстовые ряды, которые в значительной степени отвечают за семантизацию текста (оригинал) и его ресемантизацию (перевод), ведь, как писал еще Ю.М. Лотман, «...реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традициям, представлениям» [Лотман 1994, 213] – эту «реальную плоть» и перекодирует переводчик.

Каковы элементы, подлежащие гармонизации в переводе? Их номенклатуру, в частности, дает в своей последней крупной работе один из ведущих специалистов в сфере «антропологизированного» переводоведения, Джулиан Хаус. Это:

- структурные характеристики, экспрессивный потенциал и ограничения, которые на процесс перевода налагают две языковые системы;
- характеристики внелингвистической действительности, которые по-разному сформатированы исходным и переводящим языками;
- лингво-стилистические и эстетические характеристики исходного текста в их соотносительности с нормами, релевантными для лингвокультурного сообщества страны ИЯ;
- лингво-стилистические и эстетические нормы, характерные для принимающего лингвокультурного сообщества;
- степень владения переводчиком ИЯ;
- интертекстуальность, управляющая целостностью исходного текста;
- традиции, принципы, история и идеология перевода, характерные для принимающей культуры;
- «задание», данное переводчику человеком или институтом, заказавшим перевод;
- условия рабочего места переводчика;
- присущая переводчику сумма знаний и умений, а также этическая позиция и выработанная самим переводчиком «личная» теория перевода;
- представления «потребителя» перевода о присущей переводчику сумме знаний и умений, а также его этической позиции и выработанной самим переводчиком его «личной» теории перевода [House 2015, 2–3].

Можно ли адекватно учесть и описать все эти факторы «гармонии» оригинального текста и текста переводного? Вряд ли. К тому же, сформулированная Джулиан Хаус номенклатура задает скорее вектор гармонизации. Но, чем ближе, руководствуясь этими векторами, подходит к цели исследователь литературно-художественного перевода и, одновременно, специалист по истории и теории литературы, использующий инструменты переводоведения в решении задач своей дисциплины, тем, вероятно,

точнее и основательнее будет результат его исследования.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
2. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск, 2000.
3. Костионова М.В. Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба»): дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2015.
4. Кушнина Л.В., Раскопина Л.П. Исследование переводческой гармонии в аксиологической парадигме // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (49). Ч. 1. С. 115–118.
5. Леонтьева К.И. Универсалии поэтического (стихотворного) перевода (на материале русских переводов из англоязычной поэзии XX века): автореф. дис.... к. филол. н.: 10.02.20. Тверь, 2013.
6. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 11–263.
7. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. М., 1985.
8. Сдобников В.В. Теория перевода. М., 2007.
9. Циклоны и антициклоны в стадиях развития [Электронный ресурс]. URL: <http://meteopathy.ru/meteofactory/ciklony-i-anticiklony-v-stadiyax-razvitiya> (дата обращения 12.09.18).
10. Шолохова А.С. Переводы произведений Н.В. Гоголя на английский и немецкий языки как проблема интерпретации: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2011.
11. Шоу Б. Пьесы. М., 1969.
12. House J. Translation Quality Assessment. London; New York, 2015.
13. Shaw G.B. Pygmalion. London; Harlow, 1957.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kushnina L.V., Raskopina L.P. Issledovaniye perevodcheskoy garmonii v aksiologicheskoy paradigme [The Study of Translation Harmony within the Frame of Axiological Paradigm]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no. 7 (49), part 1, pp. 115–118. (In Russian).

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

2. Lotman Yu.M. Leksii po struktural'noy poetike [Lectures on Structural Poetics]. *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu.M. Lotman and the Tartu-Moscow School of Semiotics]. Moscow, 1994. (In Russian).



(Monographs)

3. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskiye stat'i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, 1986. (In Russian).
4. Dijk T.A. van. *Yazyk. Poznaniye. Kommunikatsiya* [Language. Cognition. Communication]. Blagoveschensk, 2000. (Translated from English to Russian).
5. House J. *Translation Quality Assessment*. London; New York, 2015. (In English).
6. Paducheva E.V. *Yyskazyvaniye i ego sootnesennost' s deystvitel'nost'yu* [Utterance and its Correlation to Reality]. Moscow, 1985. (In Russian).
7. Sdobnikov V.V. *Teoriya perevoda* [Theory of Translation]. Moscow, 2007. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Kostionova M.V. *Literaturnaya reputatsiya pisatelya v Rossii: perevod kak otrazheniye i faktor formirovaniya (russkiye perevody romana Ch. Dikkensa "Zapiski Pikvikskogo kluba")* [The Literary Reputation of a Writer in Russia: Translation as Reflection and Forming Factor]. PhD Thesis. Moscow, 2015. (In Russian).
9. Leont'yeva K.I. *Universalii poeticheskogo (stikhotvornogo) perevoda (na materiale russkikh perevodov iz angloyazychnoy poezii 20 veka)* [The Universals of the Poetic (Verse) Translation (on the Material from Russian Translations of English and American Poetry of 20<sup>th</sup> Century)]. PhD Thesis Abstract. Tver, 2013. (In Russian).
10. Sholokhova A.S. *Perevody proizvedeniy N.V. Gogolya na angliyskiy i nemetskiy yazyki kak problema interpretatsii* [Translations of N.V. Gogol's Works into English and German as a Problem of Interpretation]. PhD Thesis. Moscow. 2011. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Tsiklony i antitsiklony v stadiyakh razvitiya [Cyclones and Anticyclones at Different Stages of Development]. Available at: <http://meteopathy.ru/meteofactory/ciklony-i-antitsiklony-v-stadiyax-razvitiya> (accessed 12.09.2018). (In Russian).

**Миловидов Виктор Александрович**, Тверской государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теории языка и перевода. Научные интересы: теория языка, теория перевода, теория литературы.  
E-mail: vik-milovidov@yandex.ru

**Milovidov Victor A.**, Tver State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Theory of Language and Translation Department. Research area: theory of language, theory of translation, theory of literature.

E-mail: vik-milovidov@yandex.ru



Сюй Жуй (Харбин, Китай)  
ORCID ID: 0000-0001-9326-2592  
**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ПЕРЕВОДЕ  
КИТАЙСКИХ ФИЛОСОФСКИХ ТЕКСТОВ**  
*(на примере русских переводов «Лунь Юя»)*  
DOI 10.24411/2072-9316-2018-00055

Статья написана при поддержке Департамента образования провинции Хэйлунцзян (КНР), научно-исследовательский проект HDRC201721, ответственное лицо: Сюй Жуй (Xu Rui)

**Аннотация.** Философский текст издавна является сложным лингвистическим феноменом, с чего начиналась самая ранняя практика перевода. Китайская философия как ключевое направление духовного развития Азии представляет особый интерес для исследователей в области философии, лингвистики, переводоведения и в других сферах гуманитарных наук. В статье рассматриваются сложности перевода китайских философских текстов на примере китайского иероглифа, означающего число «три», анализируется полисемичность данного числительного, которое может употребляться как в значении конкретного числа, так и абстрактного множества. Древнекитайские философские тексты написаны на «вэньяньвэнь», т.е. древнекитайском языке, имеющем довольно большие отличия от современного китайского языка. Поэтому в статье приводятся толкования трактата «Лунь Юя» выдающимися мыслителями и лингвистами Китая, такими как Чжу Си, Ян Боцзюнь и другими современными китайскими лингвистами, на основе чего проводится семантический анализ сочетаний слов, а также структур предложений, в которых употребляется данный иероглиф. Предпринят герменевтический подход к анализу, который акцентирует внимание на взаимозависимости значения отдельного слова и смысла всего текста. Выявлены закономерности употребления в виде трех структурных моделей предложений, от которых зависит, в каком из денотативных или коннотативных значений употреблено анализируемое слово. Результат анализа дает право судить о том, что не во всех существующих русских переводах «Лунь Юя» адекватно решен вопрос полисемии слов, из-за чего может искажаться смысл всего текста.

**Ключевые слова:** философский текст; перевод; герменевтический подход; Лунь Юя.

Xu Rui (Harbin, China)  
ORCID ID: 0000-0001-9326-2592

**The Hermeneutic Approach in Translation of Chinese Philosophical Texts**  
*(by the Example of the Russian Translation of the "LUN Yu")*  
DOI 10.24411/2072-9316-2018-00055

**Abstract.** Philosophical text has long been a complex linguistic phenomenon, the earliest practice of translation started with. Chinese philosophy, as a key direction of the spiritual development of Asia, is of particular great interest for researchers of phi-



osophy, linguistics, translation and other fields of Humanities. The article discusses the translation of Chinese philosophical texts, as example was taken the translation of the Chinese character (three), analysing polysemy of the numeral, which can be used as the value of a specific number, also abstract. Since ancient Chinese philosophical texts are written in “wenyanwen”, that is, the ancient Chinese language, which has quite large differences from the modern Chinese language. Therefore, the article presents the interpretation of the treatise “Lun Yu” made by outstanding thinkers and linguists of China, such as Zhu Xi, Yang Bojun and other modern Chinese linguists, on the basis of which the semantic analysis of word combinations, as well as sentence structures in which the character is used. The hermeneutic approach of analysis is undertaken, which focuses on the interdependence of the meaning of a single word and the meaning of the whole text. The regularities of use is shown in the form of three structural models of sentences, which indicates whether denotative or connotative meanings of analyzed word is used. The result of the analysis gives the right to judge that not all existing Russian translations of “Lun Yu” adequately addressed the issue of polysemy of words, which can distort the meaning of the whole text.

**Key words:** philosophical text; translation; hermeneutic approach; Lun Yu.

Проблема перевода философских текстов не нова для филологической теории, однако, пройдя долгую историю своего развития, она остается актуальной и по сей день. Поскольку вся история философии развивалась, развивается и будет развиваться главным образом посредством переводческой практики, в которой задействованы переводчики разных эпох и стран мира, изучение данной проблемы имеет междисциплинарное значение, как для лингвистики, переводоведения, филологии, так и для философии как таковой.

Китайская философия, история которой насчитывает несколько тысяч лет, в научной практике часто противопоставляется европейской. Философы говорят об изолированности их развития, по причине которой не угасает интерес к изучению китайской философии как главного направления азиатского духовного учения и сопоставлению ее с европейской (греческой, немецкой и др.). В этом процессе межъязыковой перевод китайских философских текстов является «великолепным путем для знакомства мира с Китаем и участия китайской культуры в обмене с мировой культуры» [Wang Rongpei, Wang Hongzhong 2009, 3].

Под классическими текстами китайской философии понимаются «философские учения династии Чжоу (1046–221 гг. до н.э.), особенно эпохи Воюющих Царств (475–211 гг. до н.э.), которые позже воплотились в известные работы под названиями “У Цзинь”, “Сы шу”, “Сюнь Цзы”, “Лао Цзы”, “Чжуан Цзы”, “Мо Цзы”, “Гунсуньлунь Цзы” и т.д., включая учения других философов начиная с Династии Хань, а также классические произведения Буддизма, распространившиеся в Китае по завершению эпох Вэй, Цзинь, Северных и Южных Династий (220–589 гг. до н.э.)» [Yang Jing 2013, 85]. Философская база Китая состоит из трех основополагающих частей: конфуцианство, даосизм и буддизм, а также целого ряда работ и



трактатов различных философов по разным предметам, которые в совокупности входят в сокровищницу всемирного культурного наследия.

### Внутриязыковой перевод

Первый вопрос, с которым мы сталкиваемся при переводе подобных текстов, это проблема внутриязыкового перевода. Классические произведения китайской философской мысли, как было отмечено, созданы в отдаленные эпохи, временное расстояние между автором и современным читателем измеряется веками и даже тысячелетиями. Как результат, язык, на котором написаны классические философские тексты, далек от современного китайского языка. К примеру, современному китайскому читателю-неспециалисту оригинальный текст известного учения Конфуция «Лунь Юй» («Беседы и суждения») может показаться малопонятным, а порой даже совершенно непонятным, т.к. оригинал написан на ‘вэньянь-вэнь’, что в китайской лингвистике означает ‘текст на древнекитайском языке’, «это письменный язык, сформированный на базе устной речи до Доинской эпохи (до периода 221 г. до н.э.)» [Ling Juan 2012, 59]. И тут не обойтись без помощи специалистов-лингвистов, которые помогают современникам в раскодировании древнекитайских текстов и переводе их на современный китайский язык. Данный вид перевода в переводоведении принято называть «внутриязыковым переводом».

Но такой перевод, в свою очередь, тоже не совершенен. Один и тот же текст может переводиться разными лингвистами по-разному. При выборе того или иного толкования читатель обычно руководствуется чисто субъективными (интуитивными) принципами. А отличие и расхождение разных толкований иногда колоссальны, приведем пример из трактата «Лунь юй»: «Zeng zi yue: “Wu ri san xing wu shen – Wei ren mou er bu zhong hu? Yu peng you jiao er bu xin hu? Chuan bu xi hu?”»

Это четвертое изречение первой главы «Учиться и» трактата, пояснение первого предложения из которого и по сей день существует в разных вариантах. Обращаем ваше внимание на толкование числительного *три*.

(1) Ежедневно я проверяю себя **в трех отношениях**: ... (толкование Чжу Си, перевод автора статьи).

(Чжу Си, 1130–1200 – известный неконфуцианец, мыслитель, философ, педагог, поэт во времена Династии Сун.)

В данном случае лингвист поясняет число «три» как ‘три аспекта жизни’, в которых говорящий проверяет себя, число выполняет функцию проспекции в тексте и направляет читателя на его нижеследующее содержание. Но такое понимание наследуют незначительное количество современных лингвистов (Ян Чаомин, Ли Вэньвэнь и др.).

В «вэньяньвэнь» числительные употребляются в несколько ином значении, нежели в современном китайском языке, кроме обозначения конкретного числа, оно может употребляться как абстрактное (мнимое) число или в значении ‘много’ [Wang Meigui 2005, 11].





(2) Ежедневно я **много раз** проверяю себя: ... (толкование Ян Боцзюня, перевод автора статьи).

(Ян Боцзюн, 1909–1992 – известный китайский лингвист, родился в провинции Хунань, в 1932 г. окончил факультет китайского языка Пекинского университета, занимался исследованием древнекитайской грамматики и служебных слов, внес особый вклад в перевод и систематизацию древнекитайской литературы.)

В примере (2) число три толкуется как обобщенное множество, Ян Боцзюнь в работе «Перевод и комментарии по Лунь Юю» комментирует: «Три здесь означает ‘много раз’. В древности если числительное появляется перед глаголом, обозначающим действие, то оно, как правило, обозначает кратность совершения данного действия. А числа *три* и *девять* обычно обозначают многократность, нет необходимости рассматривать их как конкретные числа» [Yang Bojun 1958, 3–4]. Ян Боцзюнь также подчеркивает отсутствие связи между числом *три* и последующими тремя аспектами; аргументируя это, он приводит анализ структуры аналогичных предложений «Лунь Юя» и говорит о нелогичности восприятия *три* в значении ‘три аспекта’. Именно такой точки зрения придерживаются большинство современных китайских лингвистов (Ян Фэнбинь, Цзяо Тун, У Кэцзян и др.).

Конечно, существует также современный промежуточный вариант, который соединяет в себе оба вышеперечисленных толкования:

(3) Ежедневно я **много раз** проверяю себя **в трех отношениях**: ... («Новое толкование Лунь Юя» Тан Хань, перевод автора статьи).

Поскольку не каждый китаист владеет «вэньяньвэнь», внутриязыковой перевод становится промежуточным звеном между исконным текстом и текстом перевода на иностранном языке. При переводе на русский язык переводчик чаще всего опирается именно на один из таких текстов толкования, существующих на момент осуществления межъязыкового перевода.

Ввиду существующих разногласий во внутриязыковом толковании одних и тех же понятий, в русских переводах данного изречения мы тоже обнаруживаем разноразнообразие:

(4) Цзэн-цзы сказал: «Я ежедневно исследую себя **в трех отношениях**: обдумывая что-либо для других, был ли я предан им, был ли искренен в отношениях с друзьями и усвоил ли я то, что было преподано мне Учителем». (Перевод П.С. Попова).

(5) Цзэн-цзы сказал:

– Я ежедневно **трижды** вопрошаю себя: отдал ли все душевные и физические силы тому, кому советовал в делах? Не был ли в обращении с другом неискренен? Повторял ли то, что мне преподавали? (Перевод Л.С. Переломова).

(6) Учитель Цзэн сказал: «Я **трижды** в день проверяю самого себя: [нет ли во мне такого], что не предан тому, кому даю советы? Не честен с друзьями? Не ввожу в привычку то, что передано?» (Перевод Л.И. Го-

ловачевой).

В этом же изречении присутствует и другой пример полисемии, а именно в последней фразе, где китайское слово «*Си*» тоже по-разному отражено в русских переводах. П.С. Попов перевел его как *усвоил*, Л.С. Переломов – *повторял*, Л.И. Головачева – *ввожу в привычку*. Это также связано с многозначностью данного слова в исходном китайском тексте.

### Философский текст как лингвистический феномен

Второй не менее важный вопрос, озадачивающий переводчика, это сложность самого философского текста как продукта этой научной дисциплины – «матери всех научных исканий». Философский текст (далее ф.т.), хотя и не выделен в традиционной стилистике как самостоятельный тип текста, но ввиду идиоматичности своих концептов привлекает особый интерес переводчиков (переводоведов). Сложность перевода ф.т. определяется внутренней интенцией автора при составлении текста, отражающей сущность идей автора-философа. Гегель писал, что его язык труден для понимания и перевода, но такова суть всякой настоящей философии.

Философский текст изначально «избыточен»: в нем есть все, что найдешь. В ф.т. ни одно слово не подразумевает то, что оно значит. [Арутюнян 2007, 1]. С точки зрения лингвистики, языковые единицы в ф.т. в виде отдельных слов и словосочетаний употребляются, как правило, не в прямом (словарном) значении, за лексической формой слова скрыт концепт, прочтение которого нуждается не столько в языковых навыках, сколько в культурологических знаниях, а именно познании той картины мира, которая стоит за словом. Поскольку современная лингвистика все чаще обращается к тексту как к цельной единице языка, мы также основываем свои рассуждения на уровне текста. Применительно к тексту мы употребляем термин «смысл» (сравнительно со «значением» по отношению к слову).

### Герменевтика перевода

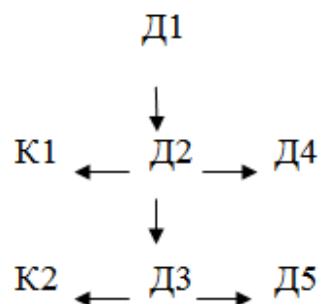
Герменевтический подход говорит о взаимозависимости и взаимодополнении «смысла» и «значения». Как утверждал Дильтей, познавательный акт составляет замкнутый круг: чтобы понять смысл текста, нужно понять значения слов, из которых состоит сам текст, но для правильного восприятия значений слов нужно ориентироваться на полный текст, т.е. на контекст. Подтверждение тому мы находим в лингвистике текста, в ее теории выделяются целостность и связанность как главные категории любого текста, т.е. связи целого с частями – частей с целым.

Вернемся к тексту «Лунь Юя», продолжим рассматривать значения числительного «три» на уровне смысловой структуры предложения и всего макротекста. Обратим внимание на высокую частотность данного числа, во всем макротексте «Лунь Юя» оно повторяется свыше 70 раз. Как уже упоминалось, число «три» в древнекитайском языке употребляется в



нескольких значениях, и для точного декодирования смысла всего текста нам необходимо определить принцип взаимосвязи данной единицы языка с целым текстом (контекстом).

Для начала проведем семантический анализ соответствующего древнекитайского иероглифа; для условного обозначения нами заимствованы знаки З.Д. Попова и М.М. Копыленко [Копыленко, Попова 1989, 31–70], где Д – денотативное значение, К – коннотативное значение (фразеологически связанные значения, которые выявляются только благодаря лексической сочетаемости конкретной лексемы). По результатам анализа словарных значений («Словарь Синьхуа» и «Большой китайский философский словарь») данного иероглифа (*три*) получена семантическая структура в виде следующей схемы:



Д1 – естественное число, стоящее в математическом ряду за 2 и перед 4;

Д2 – количество субъектов (людей, предметов, явлений и т.д.);

Д3 – кратность действия

Д4 – порядковый номер субъекта

Д5 – порядок действия

К1 – условное множество субъектов

К2 – условная многократность действия.

Проанализировав суждения, в которых присутствует числительное «три», мы выделили три структуры высказывания:

1) S связка  $3(P_1+P_2+P_3)$

3 – сам предикат, который выступает в роли проспекции, указывая на нижеследующий текст. В таких структурах предикат, как правило, состоит именно из трех равноправных частей, к примеру:

(7) Учитель сказал:

— У благородного мужа **три моральных принципа**, но я не могу их осуществить. Обладая человеколюбием, он не печалится; будучи мудрым, он не сомневается; будучи смелым, он не боится. (Изречение № 28 главы Сяньвэнь, перевод Л.С. Переломова).

(8) Чэнь Кан вышел и радостно сказал:

— Я спрашивал об одном, а узнал сразу **три**: о Стихах, о Правилах и

о том, как благородный муж относится к своему сыну. (Изречение № 13 главы Цзи Ши, перевод Л.С. Переломова).

В этих примерах число «три» воспринимается как самостоятельный член предложения, или само по себе, или совместно с нижестоящим обобщающим словом/словосочетанием. Следовательно, в предложениях такой структуры *три* используется в значении конкретного числа и может толковаться расширенно, в зависимости от смысла нижеследующей части текста.

2) S(3) связка P

3 – составляющее субъекта, не имеет самостоятельности, читается на уровне выказывания только в сочетании со знаменательным словом, обычно означает ‘количество субъекта’.

(9) В Трех семьях убирали под напев гимна «Плавно». (Изречение № 2 главы Баи, перевод Л.С. Переломова).

Так как в китайской грамматике в принципе отсутствуют неопределенно-личные предложения, дословный перевод данного изречения может звучать так: Три семьи убирали под напев гимна «Плавно». Словосочетание Три семьи в данном случае выступает субъектом речи, в значении ‘конкретные три семьи’ (С начала VII в. государством Лу управляли три клана – Мэн, Сунь и Цзи).

3) S связка P(3)

3 – составляющее предиката, не имеет самостоятельности, читается на уровне выказывания только в сочетании со знаменательным словом, может означать ‘кратность действия’, ‘количество предметов (явлений)’.

(10) Учитель сказал:

— Если в течение трех лет [после смерти отца] сын не изменяет порядков, заведенных им, это называется сыновней почтительностью. (Изречение № 20 главы Ли Жэнь, перевод Л.С. Переломова).

(11) Цзи Вэнь-цзы обдумывал каждое дело три раза, а потом уже действовал. Учитель, узнав об этом, сказал:

— Достаточно обдумывать два раза. (Изречение № 20 главы Гунье Чан, перевод Л.С. Переломова)

В примере 11 Л.С. Переломов перевел числительное «три» как три раза, но если учесть толкования китайских лингвистов о значении числа «три» перед глаголами действия (см. выше), здесь следует понимать этот иероглиф как ‘многократно’.

Мы наблюдаем такую закономерность: число *три* употребляется в его коннотативных значениях (К1 и К2) только в высказываниях структуры S связка P(3), перед глаголом действия. Во всех других случаях используются только денотативные значения. А значит, для правильного перевода данного слова нужен детальный анализ структуры всего высказывания и роли данного слова в нем.

Проведенный анализ подтверждает когерентность отдельных единиц текста и самого текста как целого. При переводе любого текста для точной передачи его смысла разбор значений отдельных лексических единиц не-



обходимо осуществлять на фоне всего макротекста.

### Перевод как понимание

По мнению Витгенштейна, смысл ф.т. состоит из сказанного и несказанного. Сказанное – то, что читатель извлекает из текста посредством декодирования общепринятой грамматической, лексико-семантической структуры изложенного, несказанное – та «доля избыточного», которую каждый читатель познает через свое мировоззрение и свое собственное «я».

Занимаясь переводом ф.т., переводчик не просто выражает мысли автора оригинального текста на ином языке, его задача – трансформация культурных, идеологических ценностей для достижения их понимания читателями инородной культуры. Такой перевод осуществляется сквозь понимание самого переводчика, выступающего вначале в роли реципиента, затем транслятора информации. Следовательно, процесс перевода ф.т. осложняется наличием экстралингвистических составляющих в его содержании.

Но это вовсе не значит, что нет общепринятых критериев оценки перевода. В философском плане проблема понимания возникает или, точнее, обостряется в переломные моменты развития культуры, когда распадаются внутрикультурные связи между основными «предельными» для каждой эпохи понятиями, которые в совокупности своей определяют «фоновое», «контекстное» знание и составляют основу мировоззренческих схем, «канонов смыслообразования», характеризующих ту или иную эпоху [Автономова 2008, 566]. Или, как утверждает В.В. Биbihин, «переводчик в своей работе всегда руководствуется (пусть зачастую и бессознательно) некоей “общекультурной” или мировоззренческой установкой» [Цит. по: Фролов 2014, 42].

Поиск путей передачи истины переводоведами не прекращается, и сегодня, когда на страницах истории уже прогрессивный XXI в., ежегодно продолжают выходить в свет все новые и новые издания переводов классических произведений древней философской мысли. А вопрос о критериях оценки перевода останется открытым, т.к. может рассматриваться только в определенном временном и пространственном разрезе, относительно конкретной группы реципиентов. Что касается понимания, то философия – словно зазеркалье, через нее мы знакомимся с миром, но на самом деле познаем себя.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Конфуций. Суждения и Беседы. СПб., 2001.
2. Переломов Л.С. Конфуций. Лунь Юй. М., 1998.
3. Tan Han. Lun yu xin jie. Beijing, 2016.
4. Yang Bojun. Lun yu yi zhu. Beijing, 1958.



5. Zhu Xi. Lun yu ji zhu. Beijing, 2015. URL: [http://www.ldbj.com/lunyu/lunyu\\_zhuxi\\_01.htm](http://www.ldbj.com/lunyu/lunyu_zhuxi_01.htm) (accessed 3.10.2018).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философии языка. М., 2008.
2. Арутюнян О.А. Понимание философского текста как смыслообразование: автореф. ... к. филос. н.: 09.00.01. Краснодар, 2007.
3. Копыленко М.М., Попова З.Д. Очерки по общей фразеологии (фразеосочетания в системе языка). Воронеж, 1989. С. 31–70.
4. Фролов В.И. Перевод и философия: область пересечения // Мосты. 2014. № 4 (44). С. 39–46.
5. Ling Juan. Gu dai wen yan wen zhong wu da te shu jus hi fan yi ji qiao // Yu wen jian she. 2012. № 6. P. 59–61.
6. Wang Meigui. Wen yan wen shu zi yong fa li shu // Zi ci tian di. 2005. № 10. P. 11–12.
7. Wang Rongpei, Wang Hongzhong. Zhong guo dian ji ying yi. Shanghai, 2009.
8. Yang Bojun. Lun yu yi zhu. Beijing, 1958.
9. Yang Jing. Zhong guo zhe xue dian ji ying yi shi yan jiu: hui gu yu zhan wang // Hu bei min zu xue yuan xue bao. 2013. № 5. P. 85–87.

### REFERENCES

#### (Articles from Scientific Journals)

1. Frolov V.I. Perevod i filosofiya: oblast' peresechenniya [Translation and Philosophy: The Area of Intersection]. *Mosty*, 2014. no. 4 (44), pp. 39–46. (In Russian).
2. Ling Juan. Gu dai wen yan wen zhong wu da te shu ju shi fan yi ji qiao [The Translation Techniques of Five Special Sentence Patterns in Ancient Classical Chinese]. *Yu wen jian she*, 2012, no. 6, pp. 59–61. (In Chinese).
3. Wang Meigui. Wen yan wen shu zi yong fa li shuo [The Examples of the Numerals in Classical Chinese]. *Zi ci tian di*, 2005, no. 10, pp. 11–12. (In Chinese).
4. Yang Jing. Zhong guo zhe xue dian ji ying yi shi yan jiu: hui gu yu zhan wang [A Study of the History of English Translation of Chinese Philosophical Classics: Retrospect and Prospect]. *Hu bei min zu xue yuan xue bao*, 2013, no. 5, pp. 85–87. (In Chinese).

#### (Monographs)

5. Avtonomova N.S. *Poznanie i perevod. Opyt filosofii yazyka* [Knowledge and Translation. Experiments the Philosophy of Language]. Moscow, 2008. (In Russian).
6. Kopylenko M.M., Popova Z.D. *Ocherki po obshchey frazeologii (frazeosochetaniya v sisteme yazyka)* [Essays on General Phraseology (Phrases in the Language System)]. Voronezh, 1989. (In Russian).
7. Wang Rongpei, Wang Hongzhong *Zhong guo dian ji ying yi* [English Translation of Chinese Classics]. Shanghai, 2009. (In Chinese).



8. Yang Bojun. *Lun yi yi zhu* [The Translation of Analects of Confucius]. Beijing, 1958. (In Chinese).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Arutyunyan O.A. *Ponimanie filosofskogo teksta kak smyslotvorchestvo* [The Understanding of the Philosophical Text as a Meaning-creativity]. PhD Thesis Abstract. Krasnodar, 2007. (In Russian).

**Сюй Жуй**, Хэйлунцзянский университет.

Аспирант, старший преподаватель Института русского языка, Хэйлунцзянский университет (Китай, Харбин). Научные интересы: переводоведение, лингвистика текста.

E-mail: xuruiwkl@hotmail.com

**Xu Rui**, Heilongjiang University.

Post-graduate student, senior lecturer at the Institute of Russian language (Harbin, China). Research interests: translation studies, text linguistics.

E-mail: xuruiwkl@hotmail.com

События научной жизни

Academic Events

А.А. Медведев (Тюмень)

ORCID ID: 0000-0002-7450-5373

**ССЫЛКА, ИЗГНАНИЧЕСТВО, ЭМИГРАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ:**

*обзор конференции*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00056

A.A. Medvedev (Tyumen)

ORCID ID: 0000-0002-7450-5373

**Exile, Expulsion, Emigration as Subject of Interdisciplinary Research:  
A Conference Review**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00056

27 – 30 сентября 2018 г. в Тюменском государственном университете состоялась международная научная конференция «**Ссылка, изгнаничество, эмиграция: самосознание, ответственность и сочувствие в зеркале эго-документов и фикциональной литературы**», организованная Тюменским госуниверситетом в партнерстве с Институтом литературы Болгарской Академии наук, Департаментом гуманитарных наук Университета Салерно и Институтом специальной и межкультурной коммуникации Варшавского университета. В конференции приняли участие слависты из Болгарии, Италии, Польши, Франции, Великобритании, Грузии, Эстонии.

В центре обсуждения – философские, социальные и культурологические проблемы ссылки, эмиграции и внутренней эмиграции как длящегося обитания не-дома (инонаходимости) через призму эго-документов и художественных текстов XVIII–XX вв.: вопросы ответственности, самообвинения и самооправдания, «политэкономия» сочувствия и адаптации в чужой среде, просветительские и визионерские установки ссыльных (эмигрантских) сообществ. Выбор Тюмени как места проведения конференции обусловлен огромным опытом интеграции культуры ссыльнопоселенцев и культуры местного населения, опытом взаимной поддержки и сочувствия.

Указанная проблематика была рассмотрена на обширном материале – от сибирских ссылок Панкратия Сумарокова (Н.П. Дворцова, Тюмень), декабристов (О.П. Еланцева; Н.А. Рогачева, Е.Н. Эртнер, Тюмень), Ф.М. Достоевского (В.В. Борисова, Уфа), иностранных военнопленных и ссыльных в Сибири XVIII–XIX вв. (Г.В. Шебалдина (Москва); Л. Луцевич (Варшава); О.В. Трофимова (Тюмень)) до русских писателей-эмигрантов в Европе и США (И. Люцканов, София; Т. Мегрелишвили, Тбилиси; С. Доценко, Таллинн; О. Табачникова, Престон; А.А. Арустамова, Б.В. Кондаков, Пермь; А.В. Григоровская; Е.О. Хромова, Тюмень).



Особое внимание было уделено осмыслению феномена внутренней эмиграции в поэзии Мандельштама (Л.А. Закс, Екатеринбург), в положении достоевсковедов 1920–1930-х гг. (О.А. Богданова, Москва), в письмах Л.К. Чуковской и А.С. Эфрон (Г.И. Данилина, Тюмень). Миф о «вечных изгнанниках» был рассмотрен на материале русских переводов стихов Микеланджело (Д. Джулиано, Салерно), в поэзии Ахматовой, Мандельштама, Лозинского, (К. Ланда, Болонья; Т. Викторова, Страсбург), А. Цветаевой и А. Тарковского (А.А. Медведев, Тюмень).

Проблематика лиминальности была раскрыта в докладах о советской лагерной поэзии (К. Пьералли, Флоренция), итальянском восприятии ГУЛага (М. Саббатини, Пиза), советской эмиграции Георга Лукача (Т.А. Круглова, Екатеринбург), о положении интеллигенции на Урале и в сибирской провинции (Н.Б. Граматчикова, Екатеринбург; Н.А. Никулина, В.Я. Темплинг, Тюмень) и об образе мигранта в современной русской поэзии (Н.В. Барковская, Екатеринбург).

**Медведев Александр Александрович**, Тюменский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы.

E-mail: a.a.medvedev@utmn.ru

**Medvedev Alexander A.**, Tyumen State University.  
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literatures.

E-mail: a.a.medvedev@utmn.ru



## Обзоры и рецензии Surveys and Reviews

С.Ю. Пчелкина (Владивосток)

ORCID ID: 0000-0002-8177-0001

**М.Е. ШНЕЙДЕР И ЗНАЧЕНИЕ ЕГО КНИГИ  
«РУССКАЯ КЛАССИКА В КИТАЕ»**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00055

**Аннотация.** Статья посвящена монографии советского филолога М.Е. Шнейдера, исследователя китайской экзегетики русской классической литературы в первой половине XX в. Книга стала первым фундаментальным исследованием судьбы русской классической литературы в Китае. М.Е. Шнейдер представил широкую панораму знакомства китайских читателей и исследователей с русской литературой с начала и по середину XX в. Ни до, ни после наша отечественная наука таких полномасштабных исследований не осуществляла, а без них наши представления о таком интересном явлении, как «китайская любовь к русской литературе» будет страдать отсутствием целостного научного знания и личного понимания. Интерес к данной монографии в наши дни обусловлен характерным для современной науки движением герменевтического осмысления взаимодействия культур. В статье представлены биографические сведения о М.Е. Шнейдере, о его интересе к научно-критическому изучению русской классической литературы китайскими учеными и ее влиянии на творчество современных китайских писателей. Благодаря многолетней, кропотливой, масштабной работе М.Е. Шнейдера по сбору, систематизации и анализу уникальной информации появилась исследование, по которому можно составить целостное представление о читательском отношении в Китае к творениям Пушкина, Достоевского, Чехова, Горького, Андреева, Островского. Главный замысел монографии М.Е. Шнейдера «Русская классика в Китае» состоит в том, чтобы рассказать о большом общекультурном значении русской классической литературы в Китае.

**Ключевые слова:** М.Е. Шнейдер; Лю Вэньфэй; китайская русистика; русская классическая литература; китайская герменевтика; А.С. Пушкин; Ф.М. Достоевский; А.П. Чехов.

S.Yu. Pchelkina (Vladivostok)

ORCID ID: 0000-0002-8177-0001

**M.E. Schneider and the Significance of His Book  
“Russian Classics in China”**

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00055

**Abstract.** The article is devoted to the book “Russian Classics in China” by Soviet orientalist and philologist Marc Evseevich Schneider. In his monograph, Schneider describes the history of the interpretation of classical Russian literature in China since



the beginning of the twentieth century up to the 1960s. This monograph was the first fundamental study of the understanding of Russian literature in China. M.E. Schneider presented a whole panorama of Chinese readers' and Chinese researchers' acquaintance with Russian literature. Neither before nor after the Russian science has produced such a full-scale study, without which our understanding of such interesting phenomenon as the "Chinese love for Russian literature" would have suffered from a lack of holistic scientific knowledge and personal insight. The significance of this monograph nowadays is conditioned by the interest of modern science in hermeneutic studies of intercultural communication. The article presents some biographical information about M.E. Schneider, his concern for the scientific and critical study of Russian classical literature by Chinese scientists and how the Russian literature has influenced the works of modern Chinese writers. Thanks to M.E. Schneider's long-term, laborious, and large-scale collecting, systematizing and analyzing the unique information, it became possible to establish the relation of the reader in China to the works by Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Gorky, Andreev, and Ostrovsky. The main idea of M.E. Schneider's monograph "Russian Classics in China" is to present the great importance of Russian classical literature for Chinese culture.

**Key words:** Chinese study of the Russian language and literature; Russian classical literature; Chinese hermeneutics; A.S. Pushkin; F.M. Dostoevsky; A.P. Chekhov.

В 1977 г. силами редакции восточной литературы издательства «Наука» увидела свет книга «Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение». Как сказано в титульной аннотации, «на большом фактическом материале воссоздается картина распространения русской литературы в Китае». Марк Евсеевич Шнейдер (1921–1981), автор книги, многие годы посвятил изучению истории распространения русской литературы в Китае, и на сегодняшний день книга Шнейдера остается авторитетным источником информации по данному вопросу.

Л.Е. Черкасский – советский филолог-востоковед – в третьей главе своей биографической книги «Я рядом с корнем души успокою» описал научный путь своего близкого друга и коллеги М.Е. Шнейдера: «Многие годы посвятил мой друг воссозданию целостной картины распространения русской литературы в Китае – ее переводов, оценок, творческого освоения. Эта работа во многом проходила у меня на глазах. Сколько часов провел он в библиотеке Пекинского университета, где мы стажировались вместе в 1966 г.! А цель – наука о Китае» [Черкасский 2001, 72–73]. В результате исследовательской работы М.Е. Шнейдера увидели свет «исчерпывающие» (по словам Л.Е. Черкасского) библиографии переводов на китайский язык произведений Л. Андреева, М. Горького, Ф.М. Достоевского, А. Островского, А.С. Пушкина, А.П. Чехова. В своей книге Черкасский пишет о рукописи, в которой содержалась работа Шнейдера о Цюй Цю-бо, и, с его слов, в публикации этот объем был бы эквивалентен четырем томам. Но, к сожалению, проделанная работа, кроме небольших публикаций в 60-х гг. и переводов некоторых поэтических произведений Цюй Цю-бо в 70-хх, так и не увидела свет [Черкасский 2001, 73]. Исследо-



вание литературного наследия Цюй Цю-бо, знаменательной личности для истории культуры и современного китайского общества – было не просто предметом научного поиска М.Е. Шнейдера, но и проявлением его личной симпатии к китайскому коммунисту-литератору и пропагандисту русской литературы в Китае.

Монография о русской классике в Китае, стала, по всей видимости, единственной крупной публикацией, в которой в результате «сложной и длительной работы в 1977» (слова Черкасского), отразился огромный объем проделанной работы. Черкасский пишет, что в планах Шнейдера было намерение расширить данное исследование, включив в него «переводы произведений Гоголя и Тургенева» [Черкасский 2001, 73]. И для этого, пишет Черкасский, уже были готовы «не менее десяти машинописных страниц библиографии переводов Гоголя на китайский язык» [Черкасский 2001, 73], но ранний уход из жизни М.Е. Шнейдера (1921–1981) прервал дальнейшее развитие его исследований.

Объем и содержание библиографии в монографии «Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение» сами по себе свидетельствуют о нескольких фактах. Во-первых, по количеству библиографических ссылок можно судить об интенсивной читательской и научно-аналитической активности со стороны китайского общества в отношении усвоения русской литературы в период с начала XX в. и по его середину. Так, большая часть библиографического списка [Шнейдер 1977, 237–264] – это переводы произведений русских писателей на китайский язык (всего 407 перечисленных изданий), филологические исследования в виде монографий (176), журнальных и газетных изданий (64). Во-вторых, в библиографии отражены как исследования советских ученых, изучавших современную китайскую литературу XX в. и влияние на нее русской литературы, так и переводы с китайского языка на русский современной китайской художественной и филологической литературы (246 источника). Кроме этого присутствуют указания на источники, написанные как на японском языке, так и на западно-европейских языках. И, наконец, библиография есть конкретное документальное доказательство огромной и единственной в своем роде работы М.Е. Шнейдера, попытавшегося собрать воедино *весь* совокупный опыт межкультурной коммуникации двух великих литературных культур – китайской и русскоязычной.

Обратимся к сжатому представлению содержания монографии. Шнейдер выделил этапы распространения, представил опыт осмысления, а также описал формы заимствования и творческого развития в Китае художественных идей великих русских писателей: А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, А.П. Чехова, Л.Н. Андреева и А.М. Горького.

Шнейдер указывает на начало XX в., когда в Китае появляется перевод на китайский язык басен Крылова, и, начиная с этого момента, в Китае возникает «поступательное возрастание интереса к русской литературе и потребности в ее переводах на китайский язык» [Шнейдер 1977, 20]. Шнейдер рассматривает историю русской литературы вплоть до начала



60-хх, деля этот исторический процесс на четыре периода.

Первый период начинается с первых годов XX в. и длится до 20-х гг. Этот период отмечен шквальным проникновением зарубежной европейской литературы в читательское пространство Китая. Основными проводниками были китайские переводчики и китайские журналы, которые охватили максимально широкое поле высших образцов русского словесного творчества. Русская литература именно в этот период стала одной из самых читаемых и переводимых в Китае. В отличие от западно-европейского направления межкультурной коммуникации, протекавшей более активно в период европейской колонизации Китая во времена династии Цинь, культурные контакты между Россией и Китаем до этого времени не носили характера сильного сближения. И тем более поражает панорама разнообразия избираемых для перевода произведений и количественный масштаб. Обращает внимание скорость этих переводов, когда осознаешь, что за считанные годы в Китае появились в большом количестве переводчики с русского языка, сумевшие трансформировать высокохудожественные литературные тексты.

Второй период приходится на 20-е гг. Шнейдер убежденно считает именно этот период «переломным», т.к., по его словам, с конца 10-х и до начала 20-х гг. на фоне общего интереса к европейской литературе резко возрастает внимание именно к русской литературе, и ее изучение в Китае принимает «широкий размах» [Шнейдер 1977, 30]. Шнейдер показал, что историческая заслуга в деле распространения в китайском обществе русской литературы принадлежит многочисленным китайским журналам, ставшим своего рода миссионерами в этом деле. Исследователь пишет: «...за период с марта 1918 по декабрь 1920 г. на страницах крупнейших периодических изданий тех лет... было опубликовано 25 переводов произведений русских писателей... китайские журналы тех лет отдавали предпочтение переводам произведений русских писателей... В журналах “Синь шэхуй” и “Жэнь дао” переводов художественных произведений с западных языков публиковалось значительно меньше, чем с русского» [Шнейдер 1977, 30–32] («Синь шэхуй» и «Жэнь дао» в переводе на русский язык – «Новое общество» и «Гуманность» соответственно).

Во многом проводником такого интереса стали произведения Л.Н. Толстого, пользовавшиеся наибольшей популярностью среди издателей и читателей: «Наибольший успех выпал на долю Л.Н. Толстого – его произведения печатались 12 раз» [Шнейдер 1977, 31]. Кроме произведений русской классической литературы, ставших предметом устойчивого и долговременного интереса, второй период является началом распространения в Китае и советской литературы. Шнейдер приводит данные, взятые им из работы советского исследователя В.М. Алексеева, автора статьи «М. Горький в Китае» (1968 г.): «... за два года (1928–1929) появилось свыше сотни переводов произведений Луначарского, Либенского, Фадеева, Гладкова, Коллонтай, Шишкова, Романова, Отнева, Шагинян, Алексея Толстого, Эринбурга, Аросева, Бабеля, Лунца, Сейфуллиной, Федина, Серафимови-

ча, А. Веселова, Зощенко, Фурманова и т.д.» [Шнейдер 1977, 36].

Второй период – не только самый активный и, как было сказано выше, «переломный» этап в истории проникновения русской литературы в Китай. Это – исторический момент в формировании новой эпохи китайской литературы и, значит, всей китайской культуры в целом. Литература – это, помимо всего прочего, культура национального языка, и в формальном и содержательном смысле – средоточие национальной аксиосферы. Связь между языком, литературой и культурными кодами особенно сильна и глубока, если речь идет о такой культуре как китайская, где литературный язык играет роль ее ценностно цементирующего начала. Переводы зарубежной и в том числе русской классической литературы оказали сильное трансформирующее влияние на язык китайской литературы, изменив, в том числе, и культурный код всей китайской культуры. В этих процессах китайской истории можно увидеть параллели с Россией в XIX в. – «золотом веке» русской цивилизации, когда дали свои плоды интеграция ценностей русской до-петровской и западно-европейской культур. Книга М.Е. Шнейдера изобилует многочисленными фактами, из которых видно, что невозможно отрывать феномен радикальных перемен внутри китайской истории от обстоятельства знакомства и усвоения мира русской классической и советской литературы.

Третий этап – 30 – 40-е гг. В этот период сфера китайской литературы играла роль воспитанника духа сопротивления режиму японской оккупации. Шнейдер описывает факты идеологического использования русской и советской литературы в движении «китайского сопротивления» – Гуйлинь (так на китайском называется антияпонское сопротивление в Китае в 30–40-х гг. XX в.): «... в 30 – 40 годы, в годину суровых испытаний, выпавших на долю китайского народа, количество переводов произведений русских художников слова не только не уменьшается, но, наоборот, растет, читатели узнают все больше новых писателей... Передовые деятели китайской культуры продолжали знакомить своих соотечественников с мировой, русской классической и советской литературой – и в районах, контролируемых гоминьдановцами, японскими оккупантами, и на освобожденных территориях» [Шнейдер 1977, 44–45]. Для автора замечательность этого периода выразилась в том, что именно тогда, по его словам, появились существенные признаки перехода от переводов русской литературы к творческому ее усвоению. Шнейдер пишет, что в указанный период осмысление русского литературного творчества не ограничивается «предисловиями» и «послесловиями» к переводам произведений, а приобретают характер научного исследования в формате специальных регулярно издаваемых журналов, ставших китайской школой литературного анализа именно русской литературы [Шнейдер 1977, 45].

Помимо собственно литературы Шнейдер пишет о творческом усвоении в Китае и русской драматургии. В китайских театрах, отмечает ученый, постоянно ставились пьесы Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, А.П. Чехова. Вскоре, усвоив театральный язык русского классического



театра, китайские драматурги и театральные режиссеры стали создавать «инсценировки» литературных произведений русских писателей. Момент творческой переработки выражался в том, что авторский смысл зачастую изменялся, и, как пишет Шнейдер о театральных инсценировках романа Л.Н. Толстого «Воскресение», в результате переделок «произведение Толстого превратилось в героическую драму с новыми главными героями – революционерами» [Шнейдер 1977, 38].

Китайское сопротивление в годы второй мировой войны носило не только национально-освободительный смысл как борьба за восстановление суверенного государства, но и как социально-политическая борьба за создание новой социальной формации. И Шнейдеру в качестве носителя советской коммунистической идеологии интересно отразить именно те аспекты распространения русской и советской литературы, которые связывали вопросы литературы с вопросами политики и идеологии. Здесь исследователь обращается к истории легендарных деятелей китайской литературы – Лу Синю и Цюй Цю-бо [Шнейдер 1977, 38–46].

Значение деятельности Лу Синя и Цюй Цюбо по тому, как в книге представлены факты и высказано личное мнение автора, невозможно переоценить. Лу Синь – противник как феодальных, так и капиталистических форм социальной несправедливости, придерживался в своих политических взглядах идей социального гуманизма. Цюй Цю-бо помимо литературной деятельности вошел в анналы истории Китая XX в. одним из основателей китайской коммунистической партии. Именно им принадлежит заслуга не только переводов огромного объема русской и советской литературы, но и формирование целой области китайской литературной жизни, которую можно назвать перманентным приобщением к русской литературе, сделавшее процесс переводов и ее изучения институциональным образованием, имеющее постоянную поддержку со стороны китайского государства и общества. Русская литература, благодаря им, стала моментом постоянного присутствия в китайской культуре [Шнейдер 1977, 38–41].

На четвертый период приходятся 50-е – нач. 60-х гг. Как и предыдущие периоды, он связывается с социально-культурными событиями в Китае. И поскольку в истории Китая этот этап ознаменован провозглашением Китайской народной республики, закономерным является указанный в книге «грандиозный размах» в отношении популяризации русской литературы: «В первое десятилетие после образования КНР китайский читатель узнал русскую классику в полном объеме – от “Слова о полку Игореве” до Горького... В китайских переводах вышли в свет многотомные избранные сочинения Горького, Чехова, Л. Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова. ... Принимались меры по подготовке новых кадров переводчиков, по повышению их мастерства» [Шнейдер 1977, 47]. В результате, количество перешло в качество, и Шнейдер констатирует складывание полноценной «науки о литературе», которая развивалась, конечно, «в русле научно-ленинской эстетики» [Шнейдер 1977, 47]. Опорой научного китайского ли-



тературоведения были труды советских теоретиков в области литературы и искусства, что породило отдельную область в китайской русистике – переводы классиков марксизма-ленинизма: М. Горького, Л.Н. Бродского и др. [Шнейдер 1977, 48]. Отмечается научная деятельность китайского литературоведа Си Чуань-цзя, автора фундаментального научного исследования, который, как пишет Шнейдер, помимо подробной истории содержит и анализ особенностей, а также авторский взгляд на общее, мировое (!), значение русской классической литературы [Шнейдер 1977, 48]. Особое внимание привлечен факт, отраженный в книге, о государственной системе поддержки и кадрового развития русистики. Шнейдер пишет об «университетах, педвузах и театральных институтах КНР», куда приглашались советские профессора и преподаватели, и шла подготовка китайских специалистов. Упоминается появление специальных работ, которые можно отнести к разряду учебно-методических. Так, Шнейдер указывает на «Курс лекций по истории русской литературы», который, далее цитата: «был подготовлен коллективом кафедры литературы факультета русского языка Пекинского института иностранных языков» [Шнейдер 1977, 49].

М.Е. Шнейдер не дает пространного и акцентированного представления своих теоретических взглядов и судить о них можно только в косвенном виде, когда от описания фактов он переходит к их качественному исследованию, используя определенные понятия. Именно понятийный аппарат, которым пользуется Шнейдер в анализе приводимых фактов, служит нам средством понимания его научных целей и того, какой смысл он видел в объектах своего исследования. Мы не можем претендовать на точность в представлении тех суждений автора, которые касаются именно герменевтики культуры и межкультурной коммуникации, но, тем не менее, ученый представил сведения о своем видении процессов, которым он посвятил свою монографию. Во введении к книге М.Е. Шнейдер прямо указывает на идею книги как научного исследования, основанного на конкретной методологии – методологии сравнительно-исторического изучения с опорой на «марксистскую эстетику», «ленинское учение о культурном наследии», и что наиболее показательное – «ленинскую теорию двух культур» [Шнейдер 1977, 5].

Парадигма осмысления многообразного эмпирического материала, которая обосновывает теоретическую ценность исследования, обозначена Шнейдером посредством слов, приведенных им из «Манифеста коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. Что можно понять из рассуждений Шнейдера? Первое: исход культур из национальной замкнутости определяется не ими самими, а внешним влиянием культур друг на друга. Это влияние обладает силой исторического детерминизма, т.е. совершенно необходимо и неизбежно. Второе: движение культур друг к другу носит всесторонний характер, что означает перенос не только особенностей материальной деятельности одной культуры в область других культур, но передачу и заимствование национальных особенностей «духовной культуры», под которой в рамках марксистского истолкования понималась вся





сфера эстетической художественной деятельности. Третье: эсхатология всего процесса культурного взаимопроникновения состоит в формировании «одной, что вероятно, тождественно по смыслу слову единственной мировой культуры, а в данном случае одной единственной литературы каковой должна стать «одна всемирная литература»» [Шнейдер 1977, 5].

В современных условиях многое из того, что мыслили советские ученые о «единой мировой культуре», воспринимается весьма не однозначно, поскольку неоднозначным является современное отношение к некоторым проявлениям взаимодействия культур. Но основное содержание монографии, несомненно, сохраняет свою научную актуальность. При сохранении активного научного интереса к межкультурной коммуникации России и Китая книга М.Е. Шнейдера заслуживает доверия как репрезентативный источник информации, вобравший огромный объем фактического материала, который можно использовать для аналитических исследований по герменевтике межкультурной коммуникации.

Со времени публикации книги «Русская классика в Китае» прошло 40 лет, и, конечно, назрела необходимость аналитических исследований современного китайского опыта прочтения русской литературы, поскольку читательская популярность русской литературы в Китае не угасла, как не угасла и научная исследовательская деятельность по ее изучению. Информацию о современном процессе осмысления русской литературы в Китае можно получить по отдельным публикациям как отечественных, так и собственно китайских авторов. Монография М. Е. Шнейдера появилась в пору некоторого охлаждения межкультурных отношений между нашей страной и Китайской народной республикой, и по понятным причинам дальнейшего развития эта область исследования тогда не получила. В данный исторический момент эти отношения интенсивны как никогда ранее (в том числе в области литературы и в целом гуманитарных наук), и думается, что обязательно появится фундаментальное, объемное исследование, написанное отечественными учеными, в котором будет представлена современная китайская экзегетика русской классической и современной литературы.

«Русская классика в Китае» должна получить достойное продолжение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Черкасский Л.Е. Я рядом с корнем души успокою. Монологи востоковеда. Иерусалим, 2001.
2. Шнейдер М.Е. Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение. М., 1977.

## REFERENCES (Monographs)

1. Cherkasskiy L.E. *Ya ryadom s kornem dushu uspokoyu. Monologi vostokoveda* [I will calm down next to the root of my soul. Monologues of the orientalist]. Jerusalem,



2001. (In Russian).

2. Shneyder M.E. *Russkaya klassika v Kitaye. Perevody. Otsenki. Tvorcheskoye osvoyeniye* [Russian Classics in China. Translations. Assessments. Creative development]. Moscow, 1977. (In Russian).

**Пчелкина Светлана Юрьевна**, Дальневосточный федеральный университет.

Кандидат философских наук, доцент; доцент департамента философии и религиоведения. Научные интересы: философия культуры, герменевтические исследования, философия и методология межкультурной коммуникации, русская литература в культурах азиатско-тихоокеанского региона.

E-mail: greet.svet@mail.ru

**Pchelkina Svetlana Yu.**, Far Eastern Federal University.

Candidate of Philosophy, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies. Research interests: philosophy of culture, hermeneutic studies, philosophy and methodology of intercultural communication, Russian literature in the cultures of the Asian-Pacific region.

E-mail: greet.svet@mail.ru



Е.В. Новикова (Москва)

ORCID ID: 0000-0002-8798-4721

**ПРЕМИАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
1990-2010-Х ГГ. И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00058

**Аннотация.** В статье исследуется премиальный процесс в русской литературе конца XX – начала XXI вв. Выявляется роль литературной критики в создании и функционировании таких литературных премий, как «Русский Букер», «Большая книга», «Поэт» и др. Уделяется внимание и альтернативным премиям, противостоящим литературному «мейнстриму». Демонстрируется разнообразие литературных тенденций и взглядов, которое обнаруживается при отражении премиального процесса в СМИ. Упомянуты имена активных современных критиков, а также наиболее значительные имена прозаиков и поэтов, получивших широкую известность в 1990-е гг. и в самом начале наступившего столетия. В современной российской литературной жизни большее общественное внимание получают не безусловно-хрестоматийные, а неожиданные и небесспорные премиальные присуждения. Но премиальный процесс можно оценить и как целое, оценить его общекультурную функцию. И с этой точки зрения он предстает важной формой информации о текущей художественной словесности, а в совокупности с его освещением в критике делается своеобразной формой социально-эстетической рефлексии, развития литературной и общественной мысли.

**Ключевые слова:** литература; литературная премия; литературная критика; информация; жюри; лауреат; полемика.

E.V. Novikova (Moscow)

ORCID ID: 0000-0002-8798-4721

**The Award Process in Russian Literature of the 1990-2010-s  
and Domestic Literary Criticism**  
DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00058

**Abstract.** The article examines the awarding system in the Russian literature of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. It reveals the role of literary criticism in the creation and functioning of literary awards, such as “Russian Booker”, “Big Book”, “Poet” and others. Attention is paid to alternative awards, opposing the so-called literary “mainstream”. The article demonstrates a variety of literary trends and attitudes detected in the reflection of the awarding system in the media. There are mentioned the names of contemporary critics in action, as well as the most significant names of prose writers and poets who received wide fame in the 1990s and at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Nowadays, the literary public’s interest is focused more on the unexpected and unarguable than predictable jury decisions. It is important to evaluate the award process as a whole by estimating its cultural function. From this point of view, the awarding process is an important source of information about contemporary fiction, and considering the way it is represented in criticism, it becomes a specific form of social and aesthetic reflection, as well as the development of literary ideas.

**Key words:** literature; literary award; literary criticism; information; jury; laureate;



polemics.

Институт литературных премий имеет в России уже довольно давнюю историю. Ее ранний, дореволюционный период описан в статье Б.В. Дубина и А.И. Рейтблата, где дано определение самого премиального феномена, применимое и к времени более позднему: «Под литературными премиями мы понимаем осуществляемое специально избранными либо назначенными экспертами (комитетом, советом, комиссией, жюри) по заранее оговоренным, чаще всего изложенным в печатной форме правилам публичное, обычно регулярное и, как правило, денежное поощрение литераторов за литературные достижения» [Рейтблат, Дубин 2006, 7].

Изучение функционирования литературных премий последнего столетия – масштабная междисциплинарная проблема, ждущая своего обстоятельного исследования. Здесь происходит интенсивное взаимодействие множества разноприродных факторов. Это и имманентное эстетическое развитие литературы, и общественное функционирование художественного слова, и участие власти в литературном процессе, а также творческие и человеческие отношения между писателями. Все это может стать предметом обширного труда.

В данной статье мы касаемся периода с начала 1990-х гг. до наших дней, поскольку в это время сам литературный процесс в России приобретает новое качество. После отмены цензуры, после ослабления государственного контроля над литературой значительную роль начинает играть общественное мнение. А его выразителем, прежде всего, является литературная критика. Критики участвуют в премиальном процессе в самых разнообразных функциях: выступают в качестве номинаторов, выдвигающих произведения на премии, входят в состав премиальных жюри, влияя на принимаемые решения, наконец, активно обсуждают свежееиспеченных лауреатов и их творчество, одобряют или оспаривают состав шорт-листов и итоговые результаты. За всем этим стоят важные закономерности общественно-литературного бытия.

Само по себе понятие «литературная премия» неоднозначно и включает множество разновидностей. В справочнике С.И. Чупринина 2012 г. содержится информация о 579 литературных премиях [Чупринин, 2012, 5]. Они различаются и по степени престижности, и по величине материальной составляющей, и по жанровым специализациям, и по идейно-эстетическим векторам. Есть существенная разница между «Большой книгой», которая присуждается литературным звездам первой величины с вознаграждением для тройки призеров в три, полтора и один миллион рублей – и, к примеру, премией имени А.Ф. Писемского, учрежденной администрацией Костромской области, где отмечаются «книжки, написанные на региональном материале, в которых присутствуют яркие образцы народной речи, воссозданы быт и жителей Костромского края, а также передано своеобразие природы этого региона» [Чупринин, 2012, 663–664], а денежное обеспечение составляет 14 500 рублей.

В годы перестройки в общественном сознании произошли большие



сдвиги. Изрядно девальвировались премии, полученные писателями в советские годы. Прекратила свое существование Ленинская премия: в последний раз она была присуждена Кайсыну Кулиеву, причем посмертно. Лауреатами Государственной премии СССР в 1987 – 1990 гг. стали такие авторитетные для мыслящих читателей писатели, как Ю.В. Давыдов, В.Г. Распутин, Б.А. Ахмадулина, Ф.А. Искандер, А.А. Тарковский, филологи С.С. Аверинцев и Л.Я. Гинзбург. Большой общественный резонанс вызвало посмертное присуждение этой премии В.С. Высоцкому: несмотря на уклончивую формулировку: «за создание образа капитана Глеба Георгиевича Жеглова в телесериале “Место встречи изменить нельзя” (1979) производства Одесской киностудии и исполнение авторских песен» – награда была воспринята как официальное признание Высоцкого в качестве поэта. Это событие открыло дорогу широкой публикации произведений Высоцкого и статей о нем.

11 декабря 1991 г. был подписан последний указ о присуждении Государственной премии СССР в области литературы, искусства и архитектуры. Лауреатами из числа писателей стали В.П. Астафьев и Б.Ш. Окуджава.

С 1992 г. начала присуждаться Государственная премия Российской Федерации. Среди писателей ею были отмечены прозаик А.Г. Битов и поэт Н.И. Тряпкин. И в том же году начала свою историю первая негосударственная премия. По аналогии с британской литературной премией Booker Prize была учреждена русская **Букеровская премия**. Инициатор этого начинания – литературный критик Алла Латынина, она же возглавила в первом сезоне жюри, в состав которого вошли такие авторитетные литераторы, как А.Г. Битов и А.Д. Синявский. Новой для российской литературной жизни оказалась заимствованная у англичан процедура присуждения премии: ее лауреат объявляется во время торжественного обеда, на котором присутствуют авторы, вошедшие в шорт-лист. Шестерка финалистов в первом сезоне оказалась сильной: там были представлены такие «живые классики», как Ф.Н. Горенштейн, В.С. Маканин, Л.С. Петрушевская, а также представитель андеграунда В.Г. Сорокин с шокирующей повестью «Сердца четырех», к тому времени еще не опубликованной и представленной в рукописи. Такой плюрализм диктовался установкой на первостепенную роль эстетического фактора в оценке премируемых произведений.

Фаворитом в первом сезоне считалась Петрушевская с ее повестью «Время ночь», один из телеканалов даже ошибочно известил о ее победе. Однако премии был удостоен интеллигентный, но неяркий роман М.С. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича». Это вызвало некоторое разочарование литературной общественности, однако не помешало премии завоевать интерес и признание.

Во втором сезоне был премирован В.С. Маканин (за небольшую повесть «Стол, покрытый зеленым сукном с графином посередине»), но, конечно, с учетом всего вклада этого писателя в литературу). В дальнейшем



за двадцать шесть лет существования премии ее лауреатами стали Б.Ш. Окуджава, Г.Н. Владимов, А.А. Азольский, Л.Е. Улицкая, В.П. Аксенов. Букеровская премия способствовала обретению известности прозаиками-модернистами нового поколения, среди которых М.П. Шишкин, О.А. Славникова, М.В. Бутов, А.В. Иличевский, А. Снегирев. Отмечены ею и новые беллетристы добротного реалистического склада: А.Г. Волос, А.В. Дмитриев, Д.Н. Гуцко, О.О. Павлов.

Можно сказать, что премия использовала и свое «право на ошибку»: так, «Чужие письма» А.Г. Морозова, отмеченные наградой в 1998 г., не имели сколько-либо ощутимого читательского резонанса ни до, ни после премирования, а победительницу 2010 г. Елену Колядину, автора квазиисторического и эротического романа «Цветочный крест» в прессе критиковали за дурновкусие, натуралистические непристойности и языковую безграмотность. «Хуже не было», – так сформулировал свое мнение А.С. Немзер [Русский Букер – 25, 2016, 618]. Но в целом «Русский Букер» (такое название премия стабильно носит с 2006 г.; прежде оно варьировалось в связи со сменой спонсоров) за четверть века продемонстрировал читательской общественности спектр современной русской прозы.

Новая, поначалу непривычная для России процедура присуждения премии создала возможность широкого и открытого обсуждения выдвинутых кандидатур. Важную роль сыграл и поворот к «гласности», произошедший в отечественной прессе, начиная со второй половины 1980-х гг. В советское время списки авторов и произведений, выдвинутых на премии, публиковались, но настоящие дискуссии по их поводу были исключены. А оглашение букеровского шорт-листа, как и последующее объявление победителя, сразу же стали вызывать бурные споры без оглядки на авторитеты. В газетах и еженедельниках в начале 1990-х гг. появились штатные литературные обозреватели, которые пристально следили за букеровским процессом, посещали пресс-конференции и премиальные обеды, на которых объявлялось решение, тут же получавшее освещение и оценку в СМИ. Критики начали формировать общественное мнение, которое нередко влияло на выбор лауреата.

Как британский, так и русский «Букер» присуждается за лучший роман предшествующего года. «Роман» – понятие широкое и неоднозначное. Среди премированных произведений бывали и повести, и произведения «нон-фикшн». У критиков букеровского процесса то и дело возникали споры о том, что можно считать романом, и такая полемика постепенно переходила от обмена чисто вкусовыми и субъективными оценками к рефлексии на тему романной специфики. Появилась почва для выработки более или менее логичных и общепринятых критериев. Литературный секретарь «Русского Букера», доктор филологических наук И.О. Шайтанов в последние годы регулярно проводит букеровские конференции, на которых ставится та или иная проблема функционирования романного жанра. Писатели и критики таким способом вырабатывают такое



представление о романе, которое ложится в основу будущих критических оценок и решений премиальных жюри (которые сменяются каждый год, причем в составе неперменной присутствуют один или два критика).

Критика стала неотъемлемой частью букеровского процесса, его идейно-эстетическим авангардом. Председателями жюри побывали авторитетные критики Л.А. Аннинский, С.Б. Рассадин, Е.Ю. Сидоров, И.О. Шайтанов, А.Ю. Арьев, С.А. Лурье, в качестве членов жюри выступали А.Н. Архангельский, Д.П. Бак, А.А. Генис, Е.А. Ермолин, Н.Б. Иванова, А.С. Немзер, И.Б. Роднянская и др. Примечательно, что критики, входившие в жюри, отнюдь не становились апологетами Букеровской премии и в те годы, когда они не должны были хранить обет молчания как причастные к премии лица, открыто и нелюбопытно высказывались о премиальных решениях своих коллег, стремясь оценивать соискателей награды «по гамбургскому счету».

Среди обозревателей, систематически освещавших букеровский процесс в газетно-журнальной периодике, были Н.Д. Александров, М.Я. Визель, Л.А. Данилкин, Б.Н. Кузьминский, М.А. Кучерская, К.А. Мильчин, А.В. Чанцев, М.Ю. Эдельштейн, не раз доводилось оценивать и комментировать решения жюри и автору настоящей статьи.

Вынося свои решения, Букеровское жюри стремилось обосновывать их прежде всего эстетическими критериями оценки произведений. С такой же точки зрения оценивался состав «шорт-листов» и фигуры лауреатов. Это давала и дает возможность диалога между теми, кто принимает премиальные вердикты, и теми, кто освещает их в прессе.

Множество критических отзывов самой разной направленности вошли в книгу «Русский Букер-25» (2016), отнюдь не носившую парадно-юбилейный характер и ставшую своего рода и антологией остросовременной прозы, и антологией литературно-критической мысли конца XX – начала XXI в.

Появление Букеровской премии спровоцировало попытку создания альтернативной литературной награды. В 1995 г. «Независимая газета» учредила премию «Антибукер» с множеством жанровых номинаций (поэзия, проза, драматургия, критика и эссеистика), однако это начинание не нашло моральной поддержки в прессе, а вскоре лишилось поддержки материальной, просуществовав только пять лет и не успев обнаружить какую-либо концепцию.

Реальным конкурентом «Русского Букера» стала премия «**Большая книга**», учрежденная в 2005 г. Ее жанровый диапазон шире: в соискании участвуют не только романы, но и сборники рассказов, а также произведения в жанре нон-фикшн. Жюри премии состоит из ста членов и называется Литературной академией, в ее составе немало литературных критиков. Правом выдвижения на премию обладают издательства, могут участвовать также неопубликованные рукописи, если они получили поддержку членов Академии.

Как правило, число выдвигаемых произведений велико и измеряется



в сотнях. Из этого числа совет экспертов составляет сначала длинный список, который обнародуется в прессе. По истечении определенного срока совет экспертов формирует короткий список (не более 12 произведений). Эти произведения вывешиваются для ознакомления на сайте премии. Проводится читательское голосование, выявляющее тройку фаворитов. В конце года на торжественном театрализованном собрании на сцену вызываются авторы произведений, попавших в короткий список. К этому моменту уже проведено заочное голосование членов Академии, и счетная комиссия оперативно подводит итоги, которые тут же оглашаются. Победители получают три премии (соответственно 3 миллиона рублей, полтора миллиона и один миллион).

Первым обладателем первой премии в 2006 г. стал Дмитрий Быков как автор биографии Б.Л. Пастернака (2005). Последним по времени победителем также является автор биографической книги – Лев Данилкин как автор биографии В.И. Ленина (2017). В промежутке между этими событиями главной наградой удостаивались маститые прозаики В.С. Маканин Л.Е. Улицкая, М.П. Шишкин, Л.А. Юзефович (дважды), автор биографической книги о Л.Н. Толстом П.В. Басинский, а также романисты, получившие известность позднее и во многом благодаря «Большой книге»: Е.Г. Водолазкин (роман «Лавр»), З.Н. Прилепин (роман «Обитель»), Г.Ш. Яхина («Зулейха открывает глаза»).

Название премии оказалось в определенном смысле знаковым: победителями ее становились произведения большого объема с установкой на историческую масштабность, «эпичность» сюжета. Все они активно обсуждались в литературной критике. Само название премии каждый год становится «камертоном», по которому критики «настраивают» критерии оценки: «“Большая книга” должна присуждаться *большому произведению*. А что такое *большое*? И вот кажется, что твои читательские пристрастия, твои впечатления не столь значимы в контексте “глобальных проблем” и “насуточных вопросов”. Кажется, что читатель – частное лицо; он должен возвыситься, воспарить, поверить, что и его больше всего интересуют проблемы если не вселенского, то национального масштаба; и уж коли о них написано, следует автора уважить» [Александров 2008].

Ворбиту критических обсуждений попадали и лауреаты второй и третьей премий, и авторы, включенные в «короткий список» (как и в букеровский «шорт-лист»). Показательна судьба романа Мариам Петросян «Дом, в котором...», пользующегося до сих пор изрядным читательским успехом. Само фигурирование в премиальных списках способствовало обилию критических откликов на это произведение. В газетных, журнальных, а также интернет-публикациях регулярно появлялись рецензии на книги претендентов и лауреатов «Большой книги». Среди критиков, следивших за историей премии (кроме вышеназванных) – Н.Л. Елисеев, А.С. Немзер, А.Н. Латынина, Г.Л. Юзефович и др. В целом же опыт «Большой книги» обозначил определенный поворот отечественной прозы к конкретному историзму в творческом воссоздании действительности, к учету интересов



«Русский Букер» и «Большая книга» обрели наиболее широкий и стабильный медиаконтекст. Среди премий, присуждаемых в области прозы, следует также назвать **«Ясную Поляну»** и **«Национальный бестселлер»**. Среди отличительных особенностей «Ясной Поляны» была номинация «Современная классика» (отменена с 2017 г.), отмечавшая произведения в масштабе последнего года, а в более широком контексте.

У «Ясной Поляны» стабильный состав жюри, не подлежащий ротации и сориентированный на традиционные ценности. Другой вектор представляет премия «Национальный бестселлер», существующая с 2001 г. Она премирует наряду с представителями «мейнстрима» (т.е. тех же лауреатов, что «Русский Букер» и «Большая книга») авторов маргинальных (прозаика, выступающего под псевдонимом Фильм-Мигль, эпатажную Анну Козлову). Итоговое решение принимает Малое жюри, куда демонстративно не включаются литераторы, однако в Большом жюри, определяющем шорт-лист, немало критиков, рецензии которых нередко вывешиваются в Интернете. Некоторое противоречие с реальностью содержится в самом названии серии. Немногие из отмеченных ею книг являются реальными бестселлерами. Это слово еще применимо к премированным ранее книгам Д.Л. Быкова, В.О. Пелевина, З.Н. Прилепина, но лауреаты самых последних лет издаются более чем скромными тиражами: так, книга последнего по времени лауреата Анны Козловой «F 20» вышла в издательстве «Рипол классик» тиражом 1 000 экз. Преодоление фатального разрыва между «серьезной» и массовой литературой – одна из важных проблем современного литературного сознания, в том числе и критического.

Нельзя не упомянуть интересный опыт бытования премии, которую присуждали исключительно критики. В 1997 г. возникла Академия русской современной словесности (АРСС). Девять членов-учредителей АРСС (А.Л. Агеев, А.Н. Архангельский, Н.Б. Иванова, С.П. Костырко, А.С. Немзер, В.И. Новиков, К.А. Степанян, С.И. Чупринин, Е.А. Шкловский) сразу выступили в прессе с содержательной дискуссией о самой сути и значении литературных премий [Критики о премиях 1998, 190–208]. Академия в полном составе из сорока членов учредила **Премии имени Аполлона Григорьева**. Имя Григорьева было выбрано как символ литератора-универсала, работавшего и в поэзии, и в прозе, и в критике. Решено было отмечать крупные события года и в прозе, и в поэзии. Жюри из пяти человек менялось каждый год из числа академиков, а остальные члены академии выступали номинаторами. По итогам присуждения проводились дискуссии, было выпущено два критических ежегодника. Премия была присуждена восемь раз (одна главная и две поощрительных), а затем прекратила свое функционирование ввиду потери спонсора.

Общественная потребность в ежегодной премии за достижения в области поэзии осознавалась с давних пор. По инициативе Андрея Вознесенского в 2000 г. была учреждена премия имени Б.Л. Пастернака, первым лауреатом которой стал Геннадий Айги. Затем ее были удостоены

еще несколько известных поэтов, однако премия смогла просуществовать только до 2005 г., не вызвав особенного интереса у СМИ и у литературных критиков.

В 2005 г. руководитель РАО ЕЭС Анатолий Чубайс выступил инициатором создания премии для лучших поэтов современности. Премия, которая присуждается не за книги последнего года, а за совокупный вклад в поэзию – по «нобелевскому» принципу. Было учреждено Общество поощрения русской поэзии, которое выбрало для премии краткое и емкое название – **«Поэт»**. Спонсором в дальнейшем стал фонд «Энергия будущего», координатором премии – С.И. Чупринин. Жюри составили поначалу девять ведущих критиков и литературоведов, причем решено было, что в дальнейшем лауреат премии входит в состав жюри и в очередном сезоне выступает в роли его председателя.

В отличие от «Русского Букера» и «Большой книги» премия «Поэт» не оглашает в прессе список выдвигаемых кандидатур и публично объявляет (по «нобелевской» модели) сразу имя лауреата. Это мотивировано следующим образом: «... согласие, консенсус здесь важнее публичной игры на публику и конфронтационных ожиданий литературных и окололитературных болельщиков».

Первым лауреатом «Поэта» стал А.С. Кушнер, затем премии были удостоены О.А. Николаева, О.Г. Чухонцев, Т.Ю. Кибиров, И.Л. Лиснянская, С.М. Гандлевский, В.А. Соснора, Е.Б. Рейн, Е.А. Евтушенко, Г.А. Русаков, Ю.Ч. Ким, Н.М. Коржавин, М.А. Амелин. За исключением двух-трех дискуссионных имен это все признанные поэтические авторитеты, премирование которых было встречено критикой одобрительно. Примечательно, что один из членов жюри А.С. Немзер, как бы выражая общественное мнение, выступал в прессе с газетными статьями, названными по одной модели: «Поэт – Кушнер», «Поэт – Соснора» и т.д.

Премия «Поэт» также столкнулась с определенными трудностями и проблемами. Не обошлось без конфликта «критической» и «поэтической» частями жюри. Когда премия была присуждена Ю.Ч. Киму, это было одобрительно встречено критикой и широкой общественностью, но вызвало протест поэтов А.С. Кушнера и Е.Б. Рейна, утверждавшими, что Ким не поэт, а бард, и в знак протеста вышедшими из жюри. Однако в целом опыт премии «Поэт» свидетельствует о том, что профессиональные литературные критики – наиболее объективные и беспристрастные судьи, что их участие в премиальном процессе безусловно эффективно.

Существуют и *альтернативные* премии, демонстративно противопоставленные литературному «истеблишменту» и «мейнстриму». Такова, прежде всего Премия Андрея Белого, основанная в 1978 г. самиздатским журналом «Часы». Первыми ее лауреатами были поэты В.Б. Кривулин и А.Т. Драгомощенко (награжденный за прозаические произведения). Премия с самого начала была отмечена духом нонконформизма, ее процедура была театрализованной: «материальное» обеспечение премии состояло из одного рубля, бутылки водки и яблока.



В начале 1990-х гг. премия присуждалась нерегулярно, однако с 1997 г. обрела новую стабильность.

В последние годы в кругу организаторов премии возникали разногласия и конфликты (состав комитета премии полностью сменился в 2014 г.). Их глубинная причина, думается, утрата самой «альтернативной» почвы. Симптоматично, что в 2017 г. лауреатом в области прозы стал Виктор Пелевин, давно принадлежащий к литературному «истеблишменту».

Некоторая закрытость премии неоднократно подвергалась критике:

«Поди отличи навскидку инновацию от графомании; бывали ведь в истории искусствознания и ошибки, да еще какие скандальные. В этом-то и заключается высокомерие премиального оргкомитета: его вердикты не поддаются дилетантскому анализу. Аргументированно оценить в кратком газетном или сетевом комментарии шансы фигурантов любого «короткого списка», в том числе и теперешнего, на финальную победу невозможно. Для этого надо сочинять о каждом из них пространное литературоведческое исследование. Такие исследования, впрочем, сочиняются и публикуются – в качестве книжных предисловий и статей в умных журналах вроде “Критической массы” или “НЛО”. Человеку со стороны их прочтение мало что дает. И объекты, и адресанты, и адресаты этих текстов – люди, находящиеся внутри: члены корпорации. Уроборос вдумчиво кушает собственный хвост» [Кузьминский 2005].

Сходный литературный вектор представляет премия «НОС» – с некоторой поправкой на «новую социальность» и «инновационность прозы». Сходство премии с «белочкой» (Премией Андрея Белого) сразу было отрефлектировано в литературной хронике: «“НОСу” на роду было написано стать модернизированной, несколько упрощенной и приближенной к медийным потребностям версией “белочки” – и нечего пытаться уйти от судьбы. Награждать здесь будут за стилистические ухищрения, усложненную композицию, строчные буквы в начале предложений – и прочее из этого набора» [Эдельштейн 2010].

Необычность премии – в прозрачности процедуры: жюри аргументирует свой выбор в публичных дебатах, во время которых право выбрать своего, «альтернативного» победителя также предоставляется публике. Помимо жюри и экспертов, выбирающих ежегодного победителя, премия «привлекает профессиональных критиков (10-15 человек)» [Литературная премия «НОС» 2018] для определения победителя в номинации «Приз критического сообщества». Критическая номинация появилась в 2017 г. и стала своеобразным «амортизатором», поскольку литературные критики могут попытаться сформировать более адекватный замыслу премии выбор. В то время как за все годы существования премии жюри редко удавалось наградить именно новаторское произведение, будь то эстетический прорыв или откровение в области «новой социальности». Не случайно Владимир Сорокин, несмотря на свой статус «классика», уже несколько раз становился призерами премии: других достижений пока



зафиксировать не удалось.

В свою очередь уважаемый «Русский Букер» в 2017 г. отметил своей главной наградой явно альтернативный по стилистике роман Александры Николаенко «Убить Бобрыкина». Откликаясь на это событие, критик К.А. Мильчин недоумевал: «Причем здесь “Букер” – не очень понятно. Для таких текстов есть специальная премия, и называется она “НОС» [Спорная книга: А. Николаенко. Убить Бобрыкина 2017]. А учитывая то, что «Убить Бобрыкина» – произведение, написанное ритмизованной прозой в духе Андрея Белого, то поневоле напрашивается и соотнесение ее с контекстом соответствующей премии.

За рамками данной статьи остались премии, присуждаемые молодым литераторам: «Дебют» (существовавший с 2000 по 2015 г.), «Лицей» (основанная в 2017 г.). Это особая тема, отметим только, что и здесь литературная критика проявила большую активность.

Премиальный процесс, как правило, воспринимается эмоционально. До сих пор в прессе и в социальных сетях спорят о давних нобелевских лауреатах по литературе, предлагают их альтернативные списки взамен реального перечня. В современной российской литературной жизни внимание общества привлекают скорее не безусловно-хрестоматийные, а неожиданные и небесспорные премиальные присуждения. Но премиальный процесс можно оценить и как целое, обозначить его общекультурную функцию. Ис с этой точки зрения он предстает важной формой информации о текущей художественной словесности, а в совокупности с его освещением в критике делается своеобразной формой социально-эстетической рефлексии, развития литературной и общественной мысли.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н. «Большая книга» подвела итоги // Openspace.ru. 26.11.2008. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/6125> (дата обращения 25.03.2018).
2. Критики о премиях // Знамя. 1998. № 1. С. 190–208.
3. Кузьминский Б. Орден реченосцев // Globalrus.ru. 28.10.2005. URL: <http://potrebности.globalrus.ru/pragmatics/779343/> (дата обращения 25.03.2018).
4. Литературная премия «НОС». URL: <http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/93/> (дата обращения 25.03.2018).
5. Рейтблат А., Дубин Б. Литературные премии как социальный институт // Критическая масса. 2006. № 2. С. 8–17.
6. Русский Букер – 25: [материалы об истории премии]. М., 2016.
7. Спорная книга: А. Николаенко. Убить Бобрыкина // Krupaspb.ru. 12.12.2017. URL: <https://krupaspb.ru/zhurnal-piterbook/intervyu/spornaya-kniga-aleksandra-nikolaenko-ubit-bobyrykina.html> (дата обращения 25.03.2018).
8. Чупринин С. Русская литература сегодня: малая литературная энциклопедия. М., 2012.
9. Эдельштейн М. «НОС» и два терьера // Russ.ru. 05.02.2010. URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/NOS-i-dva-ter-era> (дата обращения 25.03.2018).



## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Reytblat A., Dubin B. Literaturnye premii kak sotsial'nyy institut [Literary Awards as Social Institutes]. *Kriticheskaya massa*, 2006, no. 2, pp. 8–17. (In Russian).

### (Monographs)

2. Chuprinin S. *Russkaya literatura segodnya: malaya literaturnaya entsiklopediya* [Russian Literature Today: A Concise Literary Encyclopaedia]. Moscow, 2012. (In Russian).

3. *Russkiy Buker – 25: [materialy ob istorii premii]*. [Russian Booker – 25: Materials on the History of the Award]. Moscow, 2016. (In Russian).

**Новикова Елизавета Владимировна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, преподаватель кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики. Область научных интересов: история русской литературы, теория литературы, история русской литературной критики.

E-mail: novikovaliza@yandex.ru

**Novikova Elizaveta V.**, Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, lecturer at the Department of Literary and Art Criticism and Publicism, Faculty of Journalism. Research interests: history of Russian literature, theory of literature, history of literary criticism in Russia.

E-mail: novikovaliza@yandex.ru



И.В. Пешков (Москва)

ORCID ID: 0000-0001-9881-3429

### ВПЕРЕД В XX ВЕК, ИЛИ ВЕЛИЧИЕ НЕСОПОСТАВИМОГО

*Рецензия на книгу: Русские литературоведы XX века: библиографический словарь. Т. I: А–Л / сост. А.А. Холиков; под общей редакцией О.А. Клинка и А.А. Холикова.*

*М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 532 с., ил.*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00059

**Аннотация.** Рецензирование энциклопедий, а тем более библиографических словарей – особая проблема, связанная со сложностями как объективными (объем книги и многообразие персонажей), так и субъективными (невозможность оценить все области литературоведения в равной степени погружения). Диалектику частей и целого в энциклопедическом словаре можно охарактеризовать как отношения замысла и реализации, причем замышляют обычно одни люди (в данном случае главный редактор О.А. Клинка и его заместитель и составитель словаря А.А. Холиков), а воплощают задуманное другие (254 автора статей). Рецензенту по силам оценить общий замысел, изложенный во вступительных статьях, но трудно адекватно оценить реализацию. Тут приходится применять метод выборочной проверки. До 2017 г. издавать такой словарь было явно рано (век должен отлежаться), а после уже могло стать поздно (забывать бы начали ушедших людей, и новые люди и теории отвлекали бы). Уместность во времени – вот где интуиция издателей проявилась в первую очередь. В том вошло 378 имен, звезды первой, второй и третьей литературоведческой величины. И если первые и вторые еще как-то были описаны в родственных энциклопедиях и словарях, то третьи (например, Э.Е. Зайденшур, В.Г. Зинченко, А.М. Линин, Л.Я. Лившиц, Н.С. Лейтес и многие другие) только теперь обретают библиографическое бессмертие. Особенно сложно оказалось в этом серьезном, хорошо подготовленном словаре найти неудачную статью и показать не только ошибки и просчеты ее автора, но и исправление их общей политикой издателей. Автор рецензии попытался это сделать, проанализировав статью, посвященную А.А. Аниксту.

**Ключевые слова:** библиографический словарь; шекспироведение; А.А. Аникст.

I.V. Peshkov (Moscow)

ORCID ID: 0000-0001-9881-3429

### To the 20 Century, Or the Eminence of Heterogeneity

*Book Review: Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary. Vol. 1. A–I / compiled by A.A. Kholikov; edited by O.A. Kling and A.A. Kholikov. Moscow; Saint-Petersburg:*

*Nestor – History, 2017. 532 p.: silt.*

DOI: 10.24411/2072-9316-2018-00059

**Abstract.** Reviewing of encyclopedic bio-bibliographic dictionaries is connected with difficulties of two sorts. On the one hand, it is a very big volume and the extreme



variety of literary critics heading the articles, and a reviewer confronting the impossibility of evaluating all the areas of literary criticism in an equal degree of immersion, on the other hand. The dialectics of components and a whole in an encyclopedic dictionary can be described as a relationship of design and implementation, but usually some persons plot (in this case, the editor-in-chief O.A. Kling and his deputy and the compiler of the dictionary A.A. Kholikov), and the other persons embody the plan (254 authors of articles). The reviewer is able to assess the overall idea set out in the introductory articles, but hardly able to assess adequately the implementation. It is necessary to apply a selective check. Until 2017, it was obviously too early to publish such a dictionary, then it could be too late. Editors' intuition manifested itself in the time relevance. The first volume included 378 names. These are the stars of the first, second and third literary magnitude. And if the first and the second categories partly described in the other encyclopedias and dictionaries, the last (e.g., E.E. Seidenschur, V.G. Zinchenko, M.A. Linin, L.J. Livshits, N.S. Leithes and many others) only here have acquired the bibliographic immortality. It was especially difficult to find in the long-prepared and well-done dictionary an unsuccessful article to demonstrate not only the mistakes and errors of its author, but also their correction by means of editors' general approach to the dictionary. The article was devoted to A.A. Anikst.

**Key words:** bio-bibliographic dictionary; Shakespeare studies; A.A. Anikst.

Рецензировать энциклопедические издания дело рискованное и, пожалуй, двусмысленное. Диалектика частей и целого в энциклопедическом словаре всегда не простая, ее можно в некотором приближении охарактеризовать как отношения замысла и реализации, причем в данном случае замышляют в основном одни люди (главный редактор О.А. Клиг и его заместитель и составитель словника А.А. Холиков), а воплощают задуманное преимущественно другие (авторы статей в количестве 254 человек), хотя эти другие и сами что-то замышляют. Рецензенту по силам оценить общий замысел, к тому же изложенный во вступительных статьях главного редактора и заместителя главного редактора, но едва ли по силам вполне адекватно оценить реализацию, прочитать хотя бы всю массу статей. Тут приходится применять метод выборочной проверки, брать статьи о литературоведах, в работах которых сам рецензент кое-что понимает.

Итак, сначала о замысле в целом. Замыслили и издали словарь очень своевременно. Двадцатый век прошел, и уже пятая часть двадцать первого почти прошла, а специального словаря о российских литературоведах ушедшего века до сих пор не имелось. Но до 2017 г. издавать такой словарь было явно рано (век-то должен отлежаться!), а после 17-го стало бы поздно (забывать бы начали людей, да и новые люди и теории, новые научные градации отвлекали бы своим постепенным или революционным зарождением от спокойного созерцания века минувшего). Уместность во времени – вот где интуиция, помноженная на теоретические познания издателей, проявилась в первую очередь. Остановись, мгновенье двадцатого века! В именах и жизнях отечественных литературоведов ты



поистине прекрасно. Издатели это мгновенье останавливали семь лет и пока только половину мгновения остановили, так что мы можем оценить лишь период полуостановки мгновения. До буквы «М» исключительно вошло 378 имен, звезды первой, второй и третьей литературоведческой величины. И если первые и вторые еще как-то были описаны в родственных энциклопедиях и словарях, то третьи (Э.Е. Зайденшур, В.Г. Зинченко, А.М. Линин, Л.Я. Лившиц, Н.С. Лейтес и многие другие) только теперь обретают окончательное библиографическое бессмертие.

Теперь об общем замысле в частностях, а именно в трех частях. Последняя часть – традиционная, техническая: как выстроена статья словаря и как ее читать. Первая – вступительная статья главного редактора (О.А. Клинга), который дает краткую и очень емкую характеристику истории литературоведения в XX в. Емкость доходит до художественных обобщений, вполне уместных в свете некоторых утверждений общего подхода к литературоведческому и писательскому труду, принятому в словаре:

«...так называемое советское литературоведение – это сложная конструкция. Первый уровень и господствующий – официоз, то литературоведение, которое должно было проводить идеологические взгляды партии на культуру. Этот официоз занимал лидирующее положение в целом ряде структур – как академических, так и учебных. Следующий уровень – самовоспроизводящееся массовое советское литературоведение, которое тиражировало идеи социалистических псевдотитанов науки о слове. Еще один уровень – своего рода мансарда – состоит из ученых, которые, занимая скромные (а порой и высокие) должности в научных институтах, вузах, остались верны кодексу исследовательской этики. Другой уровень – ближе к пристройке к большому дому – литературоведы, существовавшие вне официальных структур. На жизнь зарабатывали внутренними рецензиями, редактурой, критикой и т.п., но именно они двигали науку о слове вперед. Ближе к подвалу или в подвале – диссидентское литературоведение, печатавшееся в сам-и тамиздате» [Клинг 2017, 7].

«Словарь, таким образом, высвечивает историю науки “поверх барьеров”» [Клинг 2017, 5].

Вторая вступительная статья (зам. главного редактора А.А. Холикова, он же составитель словника) посвящена жанру биографии литературоведа, как в общетеоретическом плане, так и в плане задания пределов словника (кого собственно считать литературоведом и какой уровень достижений человека обеспечивает присутствие его имени среди заглавных статей), а также сути и границ содержания каждой статьи (каковы принципы отражения жизни и творчества литературоведа в словаре).

Кроме всех этих жанрово-ограничивающих и направляющих определений у словаря есть еще и сверхзадача (пусть отчасти и выходящая за его рамки, как скромно заявляет составитель): «дать профессиональную, освобожденную от каких бы то ни было





научных мод оценку основополагающим *закономерностям* развития литературоведения XX столетия» [Клинг 2017, 8]. Эта сверхзадача – как путеводная звезда, свет которой заметен в большинстве статей словаря, и вполне можно согласиться, что «жизнеописания таких исследователей, как А.П. Скафтымов, В.Б. Шкловский, Ю.Г. Оксман, М.М. Бахтин, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров – это в свернутом виде история отечественного литературоведения» [Холиков 2017, 11] прошлого века. Если в этом списке имен выделить одно, наиболее показательное для века, то, несомненно, это имя «Михаил Бахтин», имя, ставшее знаковым не только для литературоведения, но и для всей отечественной гуманитарии. И отрадно (и гарантия качества), что статья о М.М. Бахтине написана ведущими специалистами по его трудам и продолжателями его замыслов Н.Д. Тмарченко и В.И. Тюпой [Тмарченко, Тюпа 2017, 96–100].

Что хорошо, то хорошо. Но в руках у редакторов словаря даже то, что плохо, порой оказывается хорошо. И это не ирония. Большинство статей, как и статья о Бахтине, очень хороши и по жанру и по стилю. И главный критерий здесь, кроме демонстрации технических, филологических умений, честность и точность. Но вот что значит торжество правильного замысла: даже откровенно плохо написанные статьи, главному критерию очевидно не отвечающие, все равно служат делу справедливой оценки героя статьи. Я имею в виду, например, статью об А.А. Аниксте [Макаров 2017, 57–58]. Ее автор попал в незавидную ситуацию. Вроде бы надо хвалить: у Аникста репутация перворазрядного ученого, причем очень разностороннего. (Не исключено, кстати, что в этой разносторонности и кроется секрет самой репутации. Специалисты по Гете лишь снисходительно улыбнутся по поводу его работ о Гете, зато уж в других областях он силен, подумают они, пряча улыбку. Та же история и со специалистами в других областях.) Но пора, наконец, признать, что, хотя Аникст – прекрасный популяризатор и талантливый организатор гуманитарной науки, самобытным ученым его назвать трудно, особенно в литературоведении (или, по крайней мере, в литературоведении). Автору энциклопедической статьи, видимо, не хватило смелости, чтобы прямо и адекватно оценить мэтра, чьи работы выходили в нашей стране миллионными тиражами. Но направляющая редактора великая вещь: предположительно даже оставляя авторский текст в неприкосновенности, издатели одновременно дают читателям все возможности для честной оценки героя статьи (каким образом – пусть останется небольшой интригой до конца рецензии).

Принято считать, что основные достижения Аникста лежат в шекспироведении как отрасли литературоведения. Но ни до уровня работ Л.Е. Пинского, ни даже до уровня работ М.М. Морозова написанное Аникстом никак не дотягивает, а ведь Морозов жил на поколение раньше Аникста и работал в несколько более сложных исторических обстоятельствах. Но критика не должна быть голословной (как и похвала, впрочем), поэтому принарядим слова кавычками:



«Цикл его шекспировских работ открывается биографией Шекспира, вышедшей в серии “ЖЗЛ” (1964). Автор максимально деидеологизирует биографию драматурга, перенеся основной акцент на историю его жизни (детство и проблема образования, “потерянные годы”, Шекспир как пайщик театральной компании, возвращение в Стратфорд и т.д.). После значительного перерыва в рос. науке А. вернулся к проблеме “шекспировского авторства”, предложив критический анализ антистратфордианских гипотез». [Макаров 2017, 57]

Что же нам предлагается считать здесь достижениями? Аникст, по мысли автора статьи, деидеологизировал биографию Шекспира, которую никто даже в официальном советском литературоведении и не особенно идеологизировал. Да и под какую идеологию можно подвести факты биографии, никак с творчеством драматурга не связанные? Стоит ли традиционный набор биографических штампов о жизни Шекспира (а если быть точным, то Уильяма Шакспера из Стратфорда), который в западном шекспироведении давно уже не принято подавать как цельную «историю его жизни», считать неким достижением? А вот если оторваться от этого стратфордианского биографического набора и обратиться к творчеству Шекспира, то тут в работах Аникста ни на какую деидеологизацию ничего похожего нет. Вот что, например, написано в предисловии к его книге, вышедшей на год раньше издания в ЖЗЛ:

«Особенно остро стоят идеологические проблемы в современной Шекспировской критике. Всевозможные реакционные течения пытаются использовать Шекспира в своих целях. Мы сталкиваемся то с фашиствующими трактовками политических драм Шекспира, то с чтыванием в пьесы Шекспира религиозно-мистического смысла, то с превращением Шекспира в декадента начала XVII века, то в выразителя философии экзистенциализма.

Трудно перечислить все разновидности антиисторических извращений Шекспира в духе реакционных идей, распространенных в современном буржуазном обществе. Отголоски их встречаются подчас даже в трудах солидных ученых, чья эрудиция и фактологические изыскания заслуживают внимания» [Аникст 1963, 8–9].

Впрочем, возможно, автор статьи это как раз понимает как критику идеологизации Шекспира. Если так, то да: это достижение Аникста. Остается проблема шекспировского вопроса, к которой Аникст якобы вернулся после долгого перерыва (в предыдущей версии биографии Шекспира в ЖЗЛ шекспировский вопрос также затрагивается [Морозов 1947]), да еще и предложил «критический анализ антистратфордианских гипотез»! Никакого сколько-нибудь серьезного анализа этих гипотез мы в упомянутой книге (как и в других работах Аникста) не найдем, найдем лишь огульную, редко мотивированную критику нестратфордианства, причем эта редкая мотивация присутствует лишь в его критике наиболее слабых направлений нестратфордианского крыла шекспироведения. Вот



типичное обобщение Аникста: «антишекспировские теории представляют собой попытки подставить вместо недостаточно ясной для нас личности Шекспира фигуру кого-нибудь из его современников, чья биография позволила бы установить более близкое соответствие между личностью художника и содержанием его творчества. Так как в наибольшей степени сохранились биографические данные о знатных людях, у которых были семейные архивы, то легче всего такие подстановки делать, используя биографии вельмож» [Аникст 1962, 113]. Уже само определение нестратфордских подходов как антишекспировских свидетельствует в лучшем случае о незначительных знаниях Аникста в области шекспировского авторства: трудно найти нестратфордианца, который бы выступал против Шекспира. Признание того обстоятельства, что Шекспир – псевдоним (или Шакспер – живая маска) не делает человека антишекспиристом, как и клеймение подобными ярлыками своих научных оппонентов не делает еще клеймящего серьезным шекспироведом. Впрочем, сам Аникст до термина «антишекспиристы» все-таки не опустился. По нынешним временам, тоже достижение. Однако автор статьи в словаре пытается найти и другие достижения: «Книга А. “Театр эпохи Шекспира” (1965) начинается с критики концепции, считающей Шекспира “писателем вообще”, “случайно связанным с театром”. Поэтому, по мысли А., изучение творчества драматурга невозможно вне связи с современными ему театральными практиками и театром последующих эпох» [Макаров 2017, 57]. Пропускаем несколько запутанные причинно-следственные связи данного тезиса, пропускаем загадочные упоминания о концепции Шекспира как писателя вообще, случайно связанного с театром, хотя и есть сомнения, чтобы такие концепции где-то имели хоть какое-то влияние в науке или пользовались хоть каким-то вниманием шекспироведов. Перейдем прямо к мысли Аникста о том, что «изучение творчества драматурга невозможно вне связи с современными ему театральными практиками и театром последующих эпох». Это почему же невозможно? Не просто возможно, а так делается часто. Текст на каком-то этапе анализа изучается без всякой связи с театральной практикой. Вероятно, этого этапа недостаточно, но само по себе такое изучение необходимо. Однако получается, что для Аникста оно просто «невозможно», наверно потому что «Шекспир для А. – прежде всего человек театра, познавший “законы сценического воздействия”, а его пьесы несут на себе отпечаток коллективной театральной работы и не являются исключительно лит. текстом» [Макаров 2017, 57].

При такой коллективной работе Шекспир, в трактовке Аникста, закономерно превращается в ремесленника (монография «Шекспир: Ремесло драматурга» (1974): «А. показал, как “законы сценического воздействия” выходят за рамки “идейного и психологического содержания пьес”, определяя отбор сюжетов, функции характеров, риторические приемы и типы конфликтов в его комедиях, трагедиях и исторических драмах. В сов. условиях критика А. “погони за общими идеями и

концепциями” и призыв “начинать с элементарного внимания к тексту” означали деидеологизацию шекспироведения (отсюда полемика по поводу термина “ремесло” в заглавии книги)» [Макаров 2017, 57].

Опять не вполне ясны логические связи внутри периода. Сначала снова о законах сценического воздействия и вдруг – переход к советским условиям, в которых критика Аникста погони за общими идеями соседствует с элементарным вниманием к тексту, хотя чуть нам вроде бы дали понять, что текст для драматурга не главное... Однако, конечно, нельзя не согласиться, что к тексту переходить надо, как автору статьи, так и самому Аниксту: на одних законах сцены определенной эпохи (тоже достаточно гипотетических, кстати) долго не продержишься. Но и в книговедении от Аникста [Аникст 1974] театроведение доминирует над литературоведением: «Текстуальные расхождения в разных изданиях шекспировских пьес А. предложил рассматривать как следствие театральной работы над текстом». Впрочем, идеям, теориям и концепциям достается и в театроведении: «“Законы сценического воздействия”, по мнению А., вырастают прежде всего из театральной практики, а дискуссии о драме в каждую из эпох ее развития заостряют внимание лишь на нескольких наиболее актуальных сторонах изменчивой практики театра» [Макаров 2017, 57]. Аникст приводит в «пример шекспировскую Англию, где “теории... почти не существовало”» [Макаров 2017, 57]. Итак, практика – критерий истины. Тезис известный. Но вот беда: большая часть сведений об этой практике черпается как раз из текстов пьес.

Вот и все достижения. Не считать же всерьез достижением то, что Аникст «предвосхитил популярные в последующие десятилетия исследования “шекспиризма” рус. лит.-ры.» [Макаров 2017, 57]. Да и в какой мере предвосхитил? XIX в. тоже этим занимался. Вообще пресловутый шекспиризм русской литературы – самая доступная для отечественных шекспироведов область, не требующая знания ни языка Шекспира, ни языков, на которых пишут о Шекспире.

Кажется, место Аникста в отечественном литературоведении определилось. Причем пусть и не совсем автор статьи (хотя и его неуверенность в описании шекспироведческих достижений Аникста сыграла свою роль), но издатели-редакторы словаря это место сумели определить адекватно: в отличие от выдающихся литературоведов места ему уделено в разы меньше. Т.е. тут с точки зрения большого литературоведения почти не о чем писать – и это правильная, по-редакторски мудрая оценка.

Рецензируемый словарь тем и хорош: и великие литературоведы, и несопоставимые с ними по величине ученые присутствуют. Все на своих местах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М., 1963.



2. Аникст А.А. Кто написал пьесы Шекспира? // Вопросы литературы. 1962. № 4. С. 107–125.
3. Аникст А.А. Первые издания Шекспира. М., 1974.
4. Клинг О.А. Русское литературоведение XX века: история в лицах // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. I: А–Л. М.; СПб., 2017. С. 8–20.
5. Макаров В.С. Аникст // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. I: А–Л. М.; СПб., 2017. С. 57–58.
6. Морозов М.М. Шекспир. М., 1947.
7. Тмарченко Н.Д., В.И. Тюпа. Бахтин М.М. // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. I: А–Л. М.; СПб., 2017. С. 96–100.
8. Холиков А.А. Теоретико-методологические замечания // Русские литературоведы XX века: биобиблиографический словарь. Т. I: А–Л. М.; СПб., 2017. С. 8–11.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Anikst A.A. Kto napisal piesy Shekspira? [Who Wrote the Plays of Shakespeare?]. *Voprosy literaturey*, 1962, no. 4, pp. 107–125. (In Russian).

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

2. Kling O.A. Russkoye literaturovedeniye 20 veka: istoriya v litsakh [Russian Literary Studies in the 20 Century: Persons of the History]. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary]. Vol. 1: A–L. Moscow; Saint-Petersburg, 2017, pp. 8–20. (In Russian).
3. Makarov V.S. Anikst [Anikst]. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary]. Vol. 1: A–L. Moscow; Saint-Petersburg, 2017, pp. 57–58. (In Russian).
4. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I. Bakhtin M.M. [Bakhtin M.M.]. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary]. Vol. 1: A–L. Moscow; Saint-Petersburg, 2017, pp. 96–100. (In Russian).
5. Kholikov A.A. Teoretiko-metodologicheskiye zamechaniya [Theoretical Methodological Remarks]. *Russkiye literaturovedy 20 veka: biobibliograficheskiy slovar'* [Russian Literary Critics of the 20 Century: Biobibliographic Dictionary]. Vol. 1: A–L. Moscow; Saint-Petersburg, 2017, pp. 8–11. (In Russian).

##### (Monographs)

6. Anikst A.A. *Pervyye izdaniya Shekspira* [First Shakespeare's Editions]. Moscow, 1974. (In Russian).



7. Anikst A.A. *Tvorchestvo Shekspira* [Shakespeare's Work]. Moscow, 1963. (In Russian).
8. Morozov M.M. *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow, 1947. (In Russian).

##### **Пешков Игорь Валентинович**, ИЦ «Вентана-граф».

Доктор филологических наук, ведущий редактор. Шекспировед, переводчик «Гамлета», издатель наиболее полных комментариев к этой трагедии на русском языке, автор нескольких монографий и многочисленных статей о произведениях Шекспира. Член Шекспировской комиссии при АН РФ.

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

##### **Peshkov Igor V.**, publishing house “Ventana-graf”.

Doctor of Philology, acquiring editor.

Specialist in Shakespeare, author of the greatest commented translation of the “Hamlet” to Russian, the author of the books and articles about Shakespeare's plays, a member of Shakespearean Commission in Russian Academy of Sciences (RAS).

E-mail: ivpeshkov@gmail.com



## **Новый филологический вестник**

Компьютерная верстка А.В. Надточенко  
Подписано в печать 5.10.2018  
Формат 60х90/16  
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)