



НОВЫЙ  
филологический  
ВЕСТНИК



**№ 1(48)**  
2019

Москва 2019

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*

№ 1 (48) ‘ 2019

Москва  
2019

*The New Philological Bulletin*

№ 1 (48) ‘ 2019

Moscow  
2019

**Новый филологический вестник**  
**№ 1 (48) ' 2019**

**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.

**Козьмина Елена Юрьевна** – доктор филологических наук, доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

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

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

**Мионов Арсений Станиславович** – кандидат филологических наук, Ректор 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 Цицао** – 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*  
*№ 1 (48) ' 2019*

**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).

**Kozmina Elena Yu.** – Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

**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, 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», 2019  
© Издательство Ипполитова, 2019  
© ООО «Смелый дизайн», 2019

*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, 2019  
© Ippolitov Publishers, 2019  
© Smely dizayn, 2019

## Содержание

### Теория литературы. Текстология

- Ф.Х. Исрапова (Махачкала)**  
«Строительные леса» литературоведения (А.В. Михайлов о теории литературы и ее терминах как «особых словах»).....16
- А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)**  
Формирование цифровых баз данных рукописей: проблемы и текстологические перспективы. Статья 1.....28
- З.С. Закружная, О.А. Коростелев (Москва)**  
«Сундук с вырезками» Ивана Бунина.....44

### Фольклористика

- Д.В. Убушиева (Элиста)**  
Мотивы «тууль-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар».....57

### Русская литература

- Д. Кемпер (Москва)**  
Истоки внешней культурной политики в России. Часть 2. Генрих фон Гюйссен в роли менеджера внешней культурной политики во время Великой Северной войны.....70
- И.Е. Прохорова (Москва)**  
«Наука жить» в письмах Н.М. Карамзина и П.А. Вяземского 1821 г.....82
- И.А. Александров (Москва)**  
Возвращение как элегический элемент в поэзии К. Батюшкова и О. Мандельштама.....96
- Наохито Саусу (Киото, Япония)**  
Тихон Задонский и Достоевский: ложное смирение Ставрогина в романе «Бесы».....106
- А.А. Холиков (Москва)**  
«Селение Винчи» Д.С. Мережковского: трансформации текста от эгодокумента к художественной прозе.....120

### С.В. Сомова (Самара)

Художник и его модель: проблематика любви, власти и жертвы в повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урожая».....141

### Хуан Сяоминь (Пекин, Китай)

Рассказы Тэффи в зеркале эстетики безобразного.....154

### Н.П. Дворцова (Тюмень)

Сибирский сюжет в судьбе и творчестве М.М. Пришвина.....166

### Н.С. Журавлева (Челябинск)

«Энциклопедия» первой обороны: «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского.....178

### Р.М. Ханинова (Элиста)

Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в.....194

### Ю.С. Черняховская (Москва)

Полиидейность в романе «Фазты» А. Казанцева.....207

### Н.В. Семенова, Т.В. Бабушкина (Тверь)

«Песня о Соколе» в романе Евгения Клюева «Между двух стульев»: к типологии абсурдистских текстов.....222

### Ю.В. Доманский (Москва)

Некоторые особенности художественного мира романа «Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова.....230

### О.А. Гримова (Краснодар)

Особенности организации нарративной интриги в романе З. Прилепина «Черная обезьяна».....238

### Переводоведение

### М.В. Цветкова (Нижний Новгород)

Стихотворение Марины Цветаевой «Тоска по родине, давно...» и три его перевода на английский язык.....250

### Зарубежные литературы

### Е.А. Сасова (Москва)

Легенда о Вечном жиде в контексте литературной личности Ф.М. Гримма.....261

<b>А.И. Жеребин (Санкт-Петербург)</b> Немецко-русская утопия Томаса Манна («Гете и Толстой»).....	273
<b>А.В. Швец (Москва)</b> «Не все вещи равны»: поэтика нью-йоркского имажизма.....	282
<b>А.В. Третьяченко, Е.Л. Якимович (Тирасполь, Молдова)</b> Художественный мир поэзии «тихих лириков» украинского шестидесятничества.....	296
<b>Г.И. Данилина (Тюмень)</b> «Неофициальная» историография в книге Гюнтера Грасса «Мое столетие».....	305
<b>А.В. Григоровская (Тюмень)</b> Влияние философии Г. Гурджиева на художественную систему романов Айн Рэнд.....	317
<b>Обзоры и рецензии</b>	
<b>С.В. Кондратьев, Т.Н. Кондратьева (Тюмень)</b> Борис Поршнев – несостоявшийся литературовед.....	326
<b>А.В. Кубасов (Екатеринбург)</b> Творческая активность писателя и интертекст в классической литературе. Рецензия на книгу: Кибальник С.А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки. СПб.: Петрополис, 2015. 312 с.....	338
<b>И.В. Ершова (Москва)</b> Драма и сюжет: пути и перепутья. Рецензия на книгу: Андреев М.Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. М.: Дело, 2017. 267 с.....	347



## Contents

### Theory of Literature. Textual Studies

<b>F.Kh. Israpova (Makhachkala)</b> The “Scaffolding” of Literary Criticism: A.V. Mikhailov on Theory of Literature and Its Terms as “Special Words”.....	16
<b>A.A. Chevtaev (Saint-Petersburg)</b> Formation of Digital Databases of Manuscripts: Problems and Textological Perspectives. Article 1.....	28
<b>Z.S. Zakrzhnaya (Moscow), O.A. Korostelev (Moscow)</b> “Chest with Cuttings” by Ivan Bunin.....	44

### Folklore Studies

<b>D.V. Ubushieva (Elista)</b> Motives of “Tuul-Uliger” (Archaic Epos) in the Heroic Epos “Dzhangar”.....	57
---	----

### Russian Literature

<b>D. Kemper (Moscow)</b> The Beginnings of Foreign Cultural Politics in Russia. Part 2. Heinrich von Huysen as a manager of foreign cultural policy in the Great Nordic War.....	70
<b>I.E. Prokhorova (Moscow)</b> “The Art of Living” in the Letters of N.M. Karamzin and P.A. Vyazemsky in 1821.....	82
<b>I.A. Aleksandrov (Moscow)</b> Return as an Elegiac Element in the Poetry of K. Batyushkov and O. Mandelstam.....	96
<b>N. Saisu (Kyoto, Japan)</b> Tikhon of Zadonsk and Dostoevsky: Stavrogin’s False Humility in the Novel “The Possessed”.....	106
<b>A.A. Kholikov (Moscow)</b> “Village of Vinci” of D.S. Merezhkovsky: The Transformation of the Text from the Ego-Document to Artistic Prose.....	120

<b>S.V. Somova (Samara)</b> The Artist and His Model: Problems of Love, Power, and Sacrifice in the Novella by L.D. Zinovieva-Annibal “Thirty Three Geaks”.....	141
<b>Huang Xiaomin (Beijing, China)</b> Teffi’s Stories in the Mirror of Aesthetics of Ugliness.....	154
<b>N.P. Dvortsova (Tyumen)</b> The Siberian Plot in M.M. Prishvin’s Fate and Literary Works.....	166
<b>N.S. Zhuravleva (Chelyabinsk)</b> “Encyclopedia” of the First Defense: S.N. Sergeev-Tsensky’s “The Suffer of Sevastopol”.....	178
<b>R.M. Khaninova (Elista)</b> The War Ballad in the 20th Century Kalmyk Poetry.....	194
<b>Yu.S. Chernyakhovskaya (Moscow)</b> Multi-conceptual in the Novel “Feety” by Alexander Kazantsev.....	207
<b>N.V. Semyonova (Tver), T.V. Babushkina (Tver)</b> “Song of a Falcon” in Eugene Klyuyev’s Novel “Between Two Chairs”: On the Absurdist Texts Typology.....	222
<b>Yu.V. Domanskii (Moscow)</b> Some Peculiarities of the Artistic World of the Novel “The Haze Lays Down on the Old Steps” by Alexander Chudakov.....	230
<b>O.A. Grimova (Krasnodar)</b> The Narrative Intrigue in Z. Prilepin’s Novel “A Black Monkey”: The Peculiarities of Organization.....	238

#### *Issues of Translation Studies*

<b>M.V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)</b> Marina Tsvetaeva’s poem “Longing for the Motherland, long ago...” and its Three English Translations.....	250
--	-----

#### **Foreign Literatures**

<b>E.A. Sasova (Moscow)</b> The Legend of the Wandering Jew as Part of the Literary Personality of F.M. Grimm.....	261
---	-----

<b>A.I. Zherebin (Saint-Petersburg)</b> The German-Russian Utopia of Thomas Mann (“Goethe and Tolstoy”).....	273
<b>A.V. Shvets (Moscow)</b> “Not All Objects Are Equal”: Poetics of New York Imagism.....	282
<b>A.V. Tretiachenko (Tiraspol, Moldova), E.L. Yakimovich (Tiraspol, Moldova)</b> Art World of the Poetry of “Silent Lyricists” by the Ukrainian Sixtiethianness.....	296
<b>G.I. Danilina (Tyumen)</b> “Non-Official” Historiography in Günter Grass’s “My Century”.....	305
<b>A.V. Grigorovskaya (Tyumen)</b> The Influence of G. Gurdjieff’s Philosophy on the Art System of Ayn Rand’s Novels.....	317

#### **Surveys and Reviews**

<b>S.V. Kondratiev (Tyumen), T.N. Kondratieva (Tyumen)</b> Boris Porshnev – Unfulfilled Literature Scholar.....	326
<b>A.V. Kubasov (Yekaterinburg)</b> The Creative Activity of a Writer and the Intertext of Classical Literature. Book Review: Sergei A. Kibalnik. Chekhov and Russian Classical Literature: The Issues of Intertext. Saint-Petersburg: Petropolis Publishing House, 2015. 312 p.....	338
<b>I.V. Ershova (Moscow)</b> Drama and Plot: Directions and Crossroads. Book Review: Mikhail L. Andreev. Farce, Comedy, Tragicomedy. Essays on the Historical Poetics of Dramatic Genres. Moscow: Delo Publ., 2017. 267 p.....	347



Теория литературы. Текстология  
Theory of Literature. Textual Studies

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00001

Ф.Х. Исрапова (Махачкала)  
ORCID ID: 0000-0001-6793-4180

«СТРОИТЕЛЬНЫЕ ЛЕСА» ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ  
(А.В. Михайлов о теории литературы и ее терминах  
как «особых словах»)

**Аннотация.** В данной статье впервые ставится вопрос о системе теоретико-литературных взглядов А.В. Михайлова на основе его представлений о том, что теория литературы должна исходить из истории поэтического слова. Автор статьи считает исходным в этом смысле следующий тезис А.В. Михайлова: «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии». В центре исследования оказывается мысль ученого о том, что литературная теория возникла как «отщепление от поэтического слова», и теперь ее целью является реконструкция «поэтической памяти веков» в целостности ее исторического развития. Настаивая на том, что «наука о литературе явно выступает продолжением самой литературы», ученый обращает внимание своего читателя на образность ее научного языка. Автор статьи доказывает связь этого тезиса А.В. Михайлова с одной из лекций «Философии языка и слова» Ф. Шлегеля. В процессе анализа некоторых работ А.В. Михайлова делается вывод о том, что ученый намечает границу между движущимся материалом, который исследует наука, и ее статичным терминологическим аппаратом. Разъясняя это несоответствие, он предлагает понимать термины как «строительные леса»: «эти леса стоят, между тем как дом – возводится». Научная ценность представлений А.В. Михайлова о развитии и целостности «сложной рабочей дефиниции» состоит в том, что они обращают читателя и к суждениям С.С. Аверинцева о становлении теоретического слова у Аристотеля («В сущности, именно наличие дефиниций дает нам действительное право называть теоретико-литературные термины “Поэтики” терминами»), и к высказываниям В.И. Тьюпы о коммуникативном наполнении дефиниции, о ее ориентированности на адресата.

**Ключевые слова:** А.В. Михайлов; теория литературы; образность научного языка; термины движения; Ф. Шлегель; полнота научного выражения; «созидающая критика».

F.Kh. Israpova (Makhachkala)  
ORCID ID: 0000-0001-6793-4180

The “Scaffolding” of Literary Criticism:  
A.V. Mikhailov on Theory of Literature and Its Terms as “Special Words”

**Abstract.** This article is the first one to question the system of A.V. Mikhailov's concepts of literary theory based on his idea that literary criticism should originate from the history of a poetic word. For the author the starting point is the following thesis by A.V. Mikhailov: “in theory, the word is deeply related to the word of poetry itself”. The centre of the studies is thus occupied by the scholar's idea that literary theory emerged as a “break-off from the poetical word”, and now it aims at reconstructing the “poetical memory of the centuries” in the integrity of its historical development. The scholar draws the reader's attention to the imagery of the language of literature, insisting that “the studies of literature is evidently the continuation of the literature itself”. The author proves the relation between A.V. Mikhailov's thesis with one F. Schlegel's lectures “Philosophy of Language and Word”. While analyzing some of A.V. Mikhailov's works, we conclude that he marks the borderline between the moving material explored by science and its static terminological apparatus. In clarifying this discrepancy, he suggests to view terms as “scaffolding”: “the scaffolding is there, and the house is being built”. The academic value of A.V. Mikhailov's concept of the evolution and integrity of a “complicated working definition” is in the fact that it draws the reader, firstly, to S.S. Averintsev's ideas of the formation of Aristotle's theoretical word: “As a matter of fact, it is the existence of definitions that allows us to regard the terms of literary criticism in “Poetics” as terms”; and, secondly, to V.I. Tyupa's views on the communicative filling of the definition, its addressee-orientedness.

**Key words:** A.V. Mikhailov; the theory of literature; the imagery of academic language; terms of movement; F. Schlegel; the completeness of a scientific expression; creative criticism.

Система теоретико-литературных взглядов А.В. Михайлова на протяжении вот уже двух десятков лет является предметом научной рефлексии в работах целого ряда отечественных литературоведов: Н.С. Павловой, С.Г. Бочарова, Л.И. Сазоновой, В. Махлина, Г.И. Данилиной, Л.Н. Полуляевой, Т.А. Касаткиной. Моя задача в настоящей статье определяется тем, как А.В. Михайлов представлял себе специфику возникновения и функционирования в истории литературы теоретического слова о ней. Как пишет Л.И. Сазонова, *слово* было для А.В. Михайлова «главным объектом и героем его герменевтических работ. Внимание к *слову*, нацеленность на *слово*, на постижение глубинных закономерностей культуры через *слово* образует внутренний сюжет напряженнейшего научного исследования, придает связность и концептуальное единство трудам ученого и, преодолевая их внешнюю фрагментарность, соединяет в единый ансамбль, порождая целое смысла». Это целое открывается в трудах ученого в непрерывном движении культуры: «Многовековая история европейской ли-

тературы предстает в фундаментальной концепции А.В. Михайлова как последовательная смена крупных историко-культурных эпох, различающихся своим отношением к слову» [Сазонова 2014, 429].

Характеризуя А.В. Михайлова как теоретика культуры, Т.А. Касаткина высказывается еще более определенно: «<...> Михайлов был человеком одной темы. <...> Его единственной темой было слово. Все, что мы имеем (все михайловское наследие), – это ее разработка. <...> слово, собственно, и выступает как “теория” предмета <...> Сфера слова – сфера бескорыстной встречи, сфера отыскивания не выгоды, но смысла; слово – область, где вещам дано существовать как смыслам <...>» [Касаткина 2013, 126–127].

Направляя внимание читателя работ Михайлова, посвященных взаимосвязям исторической поэтики и герменевтики, на вопрос о том, «какие теоретические традиции питали мысль Александра Викторовича», В. Махлин отмечает: «Ведь “любовь к слову” по своей фактической заинтересованности, по характеру и направленности своего внимания не столько “теоретична”, сколько “практична”: она в принципе реагирует не на „общие слова“, а на событийные подробности исторически всесильного бога деталей <...>» [Махлин 2006, 531].

Ближе всего к цели моего исследования находится следующее высказывание С.Г. Бочарова об А.В. Михайлове как «лично-стихийном филологе-писателе»:

«Настоящему, призванному филологу надлежит быть тоже писателем, литературоведение – это тоже литература. <...> Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения последних десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя (“язык описания”) принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного <...>, он склонен был два эти языка сближать и роднить, показывая в замечательной статье “Диалектика литературной эпохи” <...>, как ведущие термины теории и поэтики, и прежде всего названия литературных направлений, происходили из художественной стихии на поворотах литературной истории, и всякое несет на себе печать своего происхождения из этой истории и этого поворота» [Бочаров 2000, 12–13].

Итак, обратимся к статье А.В. Михайлова «Диалектика литературной эпохи» (1983), один из главных тезисов которой состоит в том, что теория литературы должна исходить из истории поэтического слова: «Теория, сопрягающая извечное и зарождающееся, начало и начинающееся, прошлое и настоящее, воспроизводит опыт веков в слове» [Михайлов 1997 а, 16]. Далее автор уточняет и дополняет высказанное суждение: «Такое слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии, которая не творит свой смысл из ничего <...>» [Михайлов 1997 а, 17]. Так, «<...> Гете мог обдумывать проблемы науки отнюдь не только в поэтической, стихотворной “форме”, но и любые его обдумывания, даже излагаемые по параграфам, еще причастны сфере поэтического слова, истории, на кото-

рую поэтическое слово прежде всего направлено» [Михайлов 1997 а, 17].

А.В. Михайлов видел в творчестве Гете стремление сохранить целостность поэтического слова. «Гете лучше, чем кто-либо, сознавал единство поэтического слова. Единство его – в непререкаемости, с которой рождается слово поэзии. Когда слово достигает непререкаемости и, стало быть, высказывает необходимое и неизбежное, увиденное с той отчетливостью и прозорливостью, с которой видит в самую критическую минуту светлый ум, – тогда слово и подлинно поэтично и подлинно теоретично [Михайлов 1997 а, 17]. Сравним это место из «Диалектики литературной эпохи» А.В. Михайлова с 255-м «атенейским» фрагментом Ф. Шлегеля: «Чем больше поэзия становится наукой, тем больше она становится и искусством. Если поэзия должна стать искусством, если художник должен обладать основательным пониманием и знанием своих средств и целей, препятствий на их пути и их предмета, то поэт должен философствовать по поводу своего искусства. Если же он хочет быть не просто сочинителем и работником, но и знатоком своего дела, способным понять своих сограждан в мире искусства, то он должен стать еще и филологом» [Шлегель 1983, I, 305].

В свете этого рассуждения отчетливее звучит один из главных тезисов названной статьи А.В. Михайлова: «Литературная теория <...> возникает как отщепление от целостности поэтического слова» [Михайлов 1997 а, 17]; отсюда вытекает представление ученого о том, что «произведение <...> обеспечивает преемственность исторической жизни», и потому «литературная теория, возникшая как отщепление от поэтического слова, имеет своей целью, одной из своих задач реконструировать поэтическую память веков, т.е. поэтически осмысленную и постигнутую целостность исторического развития» [Михайлов 1997 а, 18].

Исходя из представления об «отщеплении» литературной теории от поэтического слова, А.В. Михайлов приходит к заключению: «<...> понятия литературной теории – это <...> особые слова» [Михайлов 1997 а, 19]. Вновь и вновь создавая «осмысленную целостность протекания исторического процесса», слова литературной теории «должны все время сводить воедино, сопрягать прошлое и настоящее, древнее и новое, опыт и неизведанность. И как поэтическое слово, уходя в глубь истории, не имеет строго проведенных границ с историей, которую отражает и осмысляет, так и слово литературной теории не разграничивается до конца, строго и четко, с поэтическим словом, со словом литературы» [Михайлов 1997 а, 20].

Указывая на известную «тягу к ложной простоте» определения литературы романтизма или барокко в условиях, когда научная теория «все время, беспрестанно обязана отвечать на вопрос, *что это?*», А.В. Михайлов выбирает «сложные пути»: «Нужно полагаться на точность слова, а не на простоту определения. <...> Такое слово – деловое и точное, оно не гонится за красотой и эффектностью, но внутренне сближается, однако, со словом поэтическим – со словом поэтическим как пластически воссоздающим явление, восстанавливающим его своими средствами, ставящим его

перед глазами» [Михайлов 1997 а, 27–28].

Здесь «Диалектика литературной эпохи» опять требует обращения к Ф. Шлегелю – на этот раз к фрагменту из седьмой лекции «Философии языка и слова» [Шлегель 1983, II, 430]: «Если философия исходит из ложной видимости необходимого мышления», говорит Ф. Шлегель, то у нее не может быть иного результата, кроме недоразумения, «и она никогда не выберется из этого искусственного сплетения научной иллюзии. Абстрактные выражения, то есть слова умерщвленные и превращенные в пустые формулы или опустошенные, внутренне выхолощенные, лишенные их живого смысла, если только он когда-то был у них, такие выражения нетрудно найти для этого тождественного псевдознания, да они и давно уже найдены» [Шлегель 1983, II, 374].

Выбраться из запутанности научной иллюзии можно только одним способом, считает Ф. Шлегель. Философия жизни нуждается в «гибком живом языке», а не в «окостеневшей системе мертвых формул» [Шлегель 1983, II, 375]. Ф. Шлегель уверен в том, что

«философии, по крайней мере такой, которая исходит из жизни и живого чувства, было бы лучше, более соответствовало бы ей, – вместо того чтобы накладывать на свои мысли и понятия оковы раз и навсегда фиксированной и неизменно определенной терминологии <...> – тщательно избегать всего этого, часто варьировать выражения, использовать все богатство языка в многообразной полноте научного и даже образного и поэтического выражения, даже во всевозможных оборотах разговорного языка, взятого из всех сфер жизни, только чтобы сохранить изложение вполне живым и удерживать его в постоянной смене живого движения, избегая всей той мертвой формальности, которая является как бы врожденной и переданной по наследству склонностью нашего научного разума» [Шлегель 1983, II, 375].

О близости этого тезиса из седьмой лекции шлегелевской «Философии языка и слова» «Диалектике литературной эпохи» А.В. Михайлова свидетельствует следующий фрагмент этой работы:

«Весь язык литературоведения (и других гуманитарных дисциплин) соткан из образов и метафор, которые не предоставлены, однако, в произвольное употребление исследователю, но твердо регулируются всей непеременимостью той истории (с ее непрестанно совершающимся осмыслением), в которую погружен и поэт, и литературовед. И “течение”, и “направление”, и “метод”, и “стиль”, и т.д. – все основные понятия литературоведения – это образы, приобретающие терминологическое значение в рамках тех движущихся систем самоопределенности, в которые помещает их наука, делая свои понятия предметом пристального внимания» [Михайлов 1997 а, 41].

Вот как А.В. Михайлов описывает традиционную для ученого-филолога трудность: «Одно из заблуждений заключается в том, что образный

язык считается либо совершенно неприемлемым для науки согласно требованиям научности, либо отчасти приемлемым лишь потому, что пользуется образами сам объект науки – искусство, поэзия, литература». И если исследователю «простительно впадать в язык любимого предмета» [Михайлов 1997 а, 40], то это потому, что у образности научного языка, не допускаемой с точки зрения внешнего подражания объекту изучения, «есть более глубокое оправдание и предназначение. <...> Образ, приходящийся на свое место, именуемый явление, позволяющий ему выявиться в четкости его контуров, собственно говоря, перестает быть образом или метафорой; он становится средством опосредованной широким, развернутым историческим знанием интуиции <...> Наука о литературе явно выступает продолжением самой литературы, поэзии, поэтического слова <...> поэтому образность ее языка выступает как прямое продолжение той сферы, с которой имеет дело сама поэзия, все того же исторического бытия в его осмыслении» [Михайлов 1997 а, 40–41].

Глубина и прочность традиции этого утверждения А.В. Михайлова, непривычного для сознания, подчиняющегося априорно заданным схемам и нормативам, доказывается и его наблюдениями о специфике «Приготовительной школы эстетики» Жан-Поля: «<...> истинная поэзия, истинное искусство, которым он учит в этой книге, не подвластны никакой последовательно и по пунктам излагаемой теории, покорны лишь беглой смене образов, из которых каждый торопится уступить место другому» [Михайлов 1981, 30]. В этой книге, говорит ученый, теоретическое осмысление отражения литературной реальности немецкой действительности начала XIX в., данное «в понятиях поэтики и эстетики», «неотделимо от образного строя произведения» [Михайлов 1981, 45].

В работе «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» (1989) А.В. Михайлов рассуждает о том, каким способом литературовед проявляет свое поэтическое сознание: «У исследователя литературы слово и уходит от себя, от своей поэтически-творческой сущности, отражается и делается вторичным, а вместе с тем и проявляется, проявляет свою сущность <...>» [Михайлов 2006, 24]. А.В. Михайлов уверен в том, что «поэтическое творчество, его функционирование, его теоретическое осмысление гораздо ближе друг к другу, чем обычно представляют себе, когда по инерции решительно размежевывают непосредственность творчества и теорию. Творчество и теория плавно переходят друг в друга, а нередко одно просто заключается в другом или продолжается другим. Всякий творческий акт вместе с тем уже акт своего осмысления, истолкования, а теория – продолжение творчества другими средствами <...>» [Михайлов 2006, 24].

В статье «Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века» (1989) А.В. Михайлов обращает внимание на сложность «терминологического плана» для исследователя-литературоведа: ведь «наука имеет дело с принципиально движущимся материалом, который исследует». «Терминологический же аппарат» науки, подчеркивает А.В. Михай-

лов, «весьма статичен». И установив это несоответствие движущегося материала науки и ее статичного терминологического аппарата, он продолжает: «Назовем терминами движения те слова, которыми пользуется наука, работающая с движущимся материалом. Систематически построенный и продуманный терминологический аппарат терминов движения – это большое преимущество для науки <...> на деле аппарат терминов движения нужен не науке как собственно знанию <...> – он служит системой таких приспособлений, с помощью которых может осуществляться исследование движущегося, текущего материала литературной истории» [Михайлов 1997 б, 43].

Некоторые «термины движения» становятся сегодня предметом специального рассмотрения в михайловедении. Так, Л.Н. Полубояринова обращается к понятию «бидермейера» в трудах А.В. Михайлова, цитируя его «Проблемы анализа перехода к реализму...»: «<...> бидермейер благодаря органичности своего происхождения и свойственному данному понятию “преимуществу непосредственности” обнаруживает качества “термина движения”, т.е. “заключает в себе знание, о котором мы еще не подозреваем и в котором не отдаем себе отчета” <...> Бидермейер как “термин движения” был для А.В. Михайлова соотносим с гораздо более широким историко-культурным контекстом, нежели тот, который предполагался в сосредоточенном на одной только литературе исследовании Зенгле» [Полубояринова 2015, 126].

Особое внимание «терминам движения» уделяет в своей книге «Историчность литературного произведения в работах А.В. Михайлова» (2007) Г.И. Данилина: «Наука имеет дело с принципиально движущимся материалом, как убежден Михайлов, а ее терминологический аппарат статичен <...>» [Данилина 2007, 210]. И задача науки о литературе состоит в том, чтобы, сохраняя «сложившиеся к сегодняшнему дню понятия» в качестве «необходимой опоры исследования», продумать, как «статичные» теоретико-литературные термины сделать «подвижными» [Данилина 2007, 212]. Говоря о понятиях литературной теории как «особых словах», которые, по Михайлову, «для истории литературы делают то же самое, что поэтическое слово на протяжении веков делает для истории», Г.И. Данилина делает вывод: так они, как пишет ученый, «создают все вновь и вновь осмысленную целостность протекания исторического процесса». Особые слова, таким образом, имеют «не “готовый”, а историчный смысл» [Данилина 2007, 212].

А.В. Михайлов описывает термины как «приспособления, подпорки или строительные леса; они неизбежны, но вспомогательны. Терминологический аппарат литературоведения – речь идет о терминах движения – это все те же строительные леса, которые уберут, когда дом будет построен: эти леса стоят, между тем как дом – возводится, т.е. постоянно находится в движении относительно лесов как неподвижного, статического и заранее “заданного” момента» [Михайлов 1997 б, 43].

«Строительные леса» в художественном тексте – это особое явление

металитературности, которое А.В. Михайлов в самом общем виде формулирует в своей статье «Роман и стиль» (1982), когда поясняет тезис о романе как «саморефлектирующем жанре», о романе как «критике романа»: «Роман включает в себя свою *теорию* <...> При чем теория романа может сколь угодно тесно увязываться с романым действием. Реплики автора по поводу ведения сюжета складываются в особую романную технику в сентиментально-ироническом романе XVIII – начала XIX вв. – это что-то вроде прикладной теории романа» [Михайлов 1997 с, 462–463].

А.В. Михайлов уверен: образ – это не средство и не цель романного слова; и «совсем необязательно заставлять такой мыслительный процесс, который создает роман и в нем запечатляется, как бы замирать на одном уровне образа, отвергая всякую рефлекссию, которая привела к созданию этого образа, и всякую рефлекссию, которую вызывает сам этот образ» [Михайлов 1997 с, 466]. И если «всякий конкретный роман» есть «свое самоосуществление» [Михайлов 1997 с, 466], то «рефлексия» в романе – это «не какой-либо внешний момент, который попросту не нужен или остался в нем как нестертый след рабочего процесса. Рефлексия – это такая среда и стихия, в которой и благодаря которой образ действительности в романе только и начинает существовать. Образ весь окружен и пронизан рефлексией, и “прорыв в жизнь” есть результат “самокритики” жанра» [Михайлов 1997 с, 467].

Романная саморефлексия – предмет активного изучения в современном отечественном литературоведении [Зусева-Озкан 2012], [Зусева-Озкан 2014]. Одним из первых сказал об этом явлении Ф. Шлегель в своей статье «О “Мейстере” Гете»: «К счастью, это именно одна из тех книг, которые оценивают себя сами и тем избавляют от труда ценителя искусства. И она не только оценивает себя сама, но и сама себя изображает» [Шлегель 1983, I, 324]. А это означает принадлежность романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» к «трансцендентальной поэзии», о которой идет речь в 238-м «атенейском» фрагменте Ф. Шлегеля: «<...> в каждом из своих изображений она должна изображать самоё себя и быть повсюду поэзией и одновременно поэзией поэзии» [Шлегель 1983, I, 301–302]. Такая поэзия – «трансцендентальная», «поэзия поэзии», авторефлексивная поэзия, метапоэзия – являет собою образец уникального совмещения продолжающегося и уже завершившегося действия, процесса и продукта, деятельности и ее результата.

Итак, выражение «строительные леса литературоведения» свидетельствует о том, что А.В. Михайлов вводит смысл метаструктурности («теория теории») и в науку о литературе, когда говорит о том, что статический термин используется для движущегося литературного материала: «<...> весь процесс культурного развития нужно понять как процесс со своей внутренней логикой, которая и должна выйти наружу в изображении этого процесса и реализовать себя в таком изображении, – при этом, понятным образом, пройдя через целые “леса” вспомогательных понятий, терминов, дефиниций и осуществляя себя одновременно благодаря им и несмотря на

них <...>» [Михайлов 1997 б, 45].

А.В. Михайлов решает вопрос о том, на каком уровне литературовед, который спрашивает себя: «что такое барокко? что такое маньеризм? что такое классицизм? что такое романтизм? и т.д., и т.д.», ищет для себя ответ: «на уровне ли дефиниции (“обыденной”, или “школьной”) или же на уровне диалектической задачи, в которой предполагается, что такое-то явление истории литературы <...> существует лишь как логический момент целого» [Михайлов 1997 б, 45]. И, делая здесь ссылку на Ф. Шлегеля: «Классификация – это дефиниция, содержащая систему дефиниций», А.В. Михайлов восклицает: «Нужно сначала в принципе узнать всю систему терминов движения!» [Михайлов 1997 б, 46]. Ученый понимает: «Это совсем не удовлетворит любителя “точечного” знания», ведь наука не кончается даже на достаточно развитой и сложной рабочей дефиниции. При этом «более сложная “дефиниция” литературной эпохи <...> мало чем напоминает формально-логическую процедуру, а представляет собою такое описание, изображение феномена (эпохи или течения, направления), которое внутренне направлено на 1) развитие, на процесс беспрестанного движения материала; 2) на целое, т.е. на литературный процесс в целом, в котором взгляд исследователя выбирает для себя, в качестве первоочередной, непосредственной задачи, известный отрезок» [Михайлов 1997 б, 46–47].

В соответствии с утверждением А.В. Михайлова: «Каким бы конкретным предметом ни был занят литературовед, его идеальным предметом остается “вся” литература» [Михайлов 1997 б, 47] – особое значение получает мысль С.С. Аверинцева о том, что «отнодь не всякое осмысленное высказывание, имеющее предмет словесное искусство, есть факт литературной теории» [Аверинцев 1996, 230]. В статье 1986 г. «Литературные теории в составе средневекового типа культуры» он напоминает: «<...> правила экономичного, хозяйственного распоряжения терминологическим запасом требуют, чтобы нормально <...> термины употреблялись возможно строже и ограничительнее» [Аверинцев 1996, 230].

Вслушиваясь в звучание «смыслового центра» «Поэтики» Аристотеля («Трагедия есть подражание действию важному и законченному <...> производимое в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей») [Аверинцев 1996, 232], С.С. Аверинцев видит здесь дефиницию, где каждое слово «расшифровывается в цепочке цепляющихся друг за друга дефиниций». Возникновение дефиниций, считает ученый, обусловлено самой динамикой «осмысленного высказывания» по поводу поэтического произведения: «Введение терминов тоже требует неукоснительных дефиниций. <...> В сущности, именно наличие дефиниций дает нам действительное право называть теоретико-литературные термины “Поэтики” терминами; ибо термин отличается от бытового слова, непосредственно данного традицией языка, между прочим, тем, что опосредован через наличное или хотя бы подразумеваемое определение. Термин – то, для чего всегда законно по-

требовать дефиниции» [Аверинцев 1996, 232–233].

В самое последнее время в отечественном литературоведении активно обсуждается такая сторона дефиниции, как ее адресованность. Вот что пишет В.И. Тюпа в своей работе «Дискурс / Жанр» (2013) о коммуникативной природе теоретических рассуждений: они манифестируют «автокоммуникативные “размышления вслух” (или “на письме”)». Однако, не будучи упорядоченной системой дефиниций, разворачиванием аргументации ориентированных на адресата, такой дискурс не представляет собой теоретического высказывания» [Тюпа 2013, 202]. В.И. Тюпа приводит в качестве примера одну из записей В.В. Розанова из его «Уединенного» («Литература вся празднословие») и говорит по этому поводу: «Это не теоретическая дефиниция, это автокоммуникативная реакция неудовлетворенности» [Тюпа 2013, 202].

Исследуя референтную компетенцию теоретического дискурса, ученый приходит к выводу: «Дефиниция по внутренней природе своей отнюдь не автокоммуникативна – она авторефлексивна. Давая чему либо выверенное, рефлексивными усилиями “отредактированное” определение, субъект ранее уже пережил ментальное событие понимания (преодолевающего границу прежнего непонимания или превратного понимания) и теперь средствами аргументации формирует ответное понимание со стороны адресата, а не провоцирует его на произвольную реакцию» [Тюпа 2013, 202–203].

Отражая коммуникативный характер теоретического мышления, дефиниции, как полагает В.И. Тюпа, разъясняют предмет теоретизирования «не с позиций реконструируемого опыта, теряющегося в прошлом, а под углом зрения проектируемого, ожидаемого в будущем, предположительного эффекта приложения данной теории, т.е. *конституируют перспективу понимания*» [Тюпа 2013, 204]. Предполагая это будущее теории литературы производным от той реальности, когда «<...> слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии <...>» [Михайлов 1997 б, 17], мы окажемся на уровне новой, следующей задачи изучения того, как создаются «строительные леса» литературоведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 228–243.
2. Бочаров С.Г. Огненный меч на границах культур // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 7–13.
3. Данилина Г.И. Историчность литературного произведения в работах А.В. Михайлова. Тюмень, 2007.
4. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014.
5. Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции. М., 2012.
6. Касаткина Т.А. Александр Викторович Михайлов как теоретик культуры //

Контекст – 2013. М., 2013. С. 125–131.

7. Махлин В. Уроки обратного перевода (с немецкого) // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 525–548.

8. Михайлов А.В. «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля – теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 7–45.

9. (a) Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 13–42.

10. (b) Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 43–111.

11. (c) Михайлов А.В. Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 404–471.

12. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 5–224.

13. Полубояринова Л.Н. Об одном «термине движения»: понятие бидермейера в трудах А.В. Михайлова // Die frau mit eigenschaften: к юбилею Н.С. Павловой. М., 2015. С. 122–134.

14. Сазонова Л.И. Космос смысла. Александр Михайлов: жизнь в слове // Адорно (Визенгрунд-Адорно) Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб., 2014. С. 428–433.

15. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.

16. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983.

## REFERENCES

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

1. Averintsev S.S. Literaturnyye teorii v sostave srednevekovogo tipa kul'tury [Literary Theories within the Medieval Type of Culture]. *Averintsev S.S. Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [The Rhetoric and Origins of the European Literary Tradition]. Moscow, 1996, pp. 228–243. (In Russian).

2. Bocharov S.G. Ognennyi mech na granitsakh kul'tur [The Fire Sword on the Boundaries of Cultures]. *Mikhaylov A.V. Obratnyy perevod* [Back Translation]. Moscow, 2000, pp. 7–13. (In Russian)

3. Kasatkina T.A. Aleksandr Viktorovich Mikhaylov kak teoretik kul'tury [Alexander Viktorovich Mikhailov as a Theoretician of Culture]. *Kontekst – 2013* [Context – 2013]. Moscow, 2013, pp. 125–131. (In Russian).

4. Makhlin V. Uroki obratnogo perevoda (s nemetskogo) [The Lessons of Back Translation (from German)]. *Mikhaylov A.V. Izbrannoye. Istoricheskaya poetika i germeneytika* [Selected Works. The Historical Poetics and Hermeneutics]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 525–548. (In Russian).

5. Mikhaylov A.V. “Prigotovitel'naya shkola estetiki” Zhan-Polya – teoriya i roman [“Introduction to Aesthetics” of Jean-Paul – Theory and Novel]. *Jean-Paul. Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Introduction to Aesthetics]. Moscow, 1981, pp. 7–45. (In Russian).

6. (a) Mikhaylov A.V. Dialektika literaturnoy epokhi [Dialectics of Literary Age]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kul'tury. Uchebnoye posobiye po kul'turologii* [Languages of Culture. Cultural Studies Manual]. Moscow, 1997, pp. 13–42. (In Russian).

7. (b) Mikhaylov A.V. Problemy analiza perekhoda k realizmu v literature 19

veka [The Dialectics of the Transition to Realism in Literature of the 19<sup>th</sup> Century and the Aspects of its Analysis]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kul'tury. Uchebnoye posobiye po kul'turologii* [The Languages of Culture. Cultural Studies Manual]. Moscow, 1997, pp. 43–111. (In Russian).

8. (c) Mikhaylov A.V. Roman i stil' [Novel and Style]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kul'tury. Uchebnoye posobiye po kul'turologii* [The Languages of Culture. Cultural Studies Manual]. Moscow, 1997, pp. 404–471. (In Russian).

9. Mikhaylov A.V. Problemy istoricheskoy poetiki v istorii nemetskoy kul'tury [Issues of the Historical Poetics in the History of Germanic Literature]. *Mikhaylov A.V. Izbrannoye. Istoricheskaya poetika i germeneytika* [Selected Works. The Historical Poetics and Hermeneutics]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 5–224. (In Russian).

10. Poluboyarinova L.N. Ob odnom “termine dvizheniya”: ponyatiye bidermeyera v trudakh A.V. Mikhaylova [About One “Term of Motion”: The Notion of “Biedermeier” in A.V. Mikhailov's Works]. *Die frau mit eigenschaften: k yubileyu N.S. Pavlovoy* [Die frau mit eigenschaften: For N.S. Pavlova's Anniversary]. Moscow, 2015, pp. 122–134. (In Russian).

11. Sazonova L.I. Kosmos smysla. Aleksandr Mikhaylov: zhizn' v slove [The Universe of Meaning. Alexander Mikhailov. A Life in a Word]. *Adorno (Wiesengrund-Adorno) T. Izbrannoye: sotsiologiya muzyki* [Selected Works: Sociology of Music]. Moscow; Saint-Petersburg, 2014, pp. 428–433. (In Russian).

### (Monographs)

12. Danilina G.I. *Istorichnost' literaturnogo proizvedeniya v rabotakh A.V. Mikhaylova* [The Historicity of a Literary Writing in A.V. Mikhailov's Works]. Tyumen, 2007. (In Russian).

13. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]: in 2 vols. Moscow, 1983. (Translated from German to Russian).

14. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013. (In Russian).

15. Zuseva-Ozkan V.B. *Istoricheskaya poetika metaromana* [The Historical Poetics of the Metanovel]. Moscow, 2014. (In Russian).

16. Zuseva-Ozkan V.B. *Poetika metaromana: “Dar” V. Nabokova i “Fal'shivomonetchiki” A. Zhida v kontekste literaturnoy traditsii* [The Poetics of the Metanovel: “The Gift” by V. Nabokov and “Les faux-monnayeurs” (The Counterfeiters) by A. Gide in the Context of Literary Tradition]. Moscow, 2012. (In Russian).

**Исрапова Фарида Хабибовна**, Дагестанский государственный университет. Кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русской литературы. E-mail: brentano@mail.ru

**Farida Kh. Israpova**, Dagestan State University. Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Russian Literature. E-mail: brentano@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00002

А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)  
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦИФРОВЫХ БАЗ ДАННЫХ РУКОПИСЕЙ:  
проблемы и текстологические перспективы  
Статья 1**

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00263 «Комплексная автоматизированная база данных «Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского»»

**Аннотация.** Данная статья является первой частью двухчастного исследования ключевых проблем и возможных перспектив формирования цифровых архивов рукописного наследия писателей. В предлагаемой работе аналитически рассматриваются существующие подходы к созданию электронных баз данных и выделяется ряд проблемных зон оцифровки рукописных текстов и их представления в электронном виде. Трудности формирования цифровых архивов связаны, во-первых, с выбором оборудования и программного обеспечения для получения электронных копий рукописей, во-вторых, с поиском оптимальных методов распознавания изображения и его конечного цифрового представления, в-третьих, с необходимостью размещения цифрового архива писателя в информационно-аналитической системе, предоставляющей широкий спектр возможностей его использования. Современная практика показывает, что большинство проектов комплектования электронных баз данных литературных источников направлены на расширение потенциала поисковой и аналитической работы с цифровыми документами. При этом особое значение приобретает вопрос о принципах конструирования форм ввода и редактирования объектов описания рукописных материалов. Делается вывод о необходимости такого построения цифровой базы данных рукописного наследия писателей, которое будет не только обеспечивать пользователя-филолога оцифрованным текстовым материалом, но и способствовать решению специфических исследовательских задач в области источниковедения, текстологии и литературоведения.

**Ключевые слова:** информационные технологии в области филологии; оцифровка рукописи; цифровая текстология; цифровой архив писателя; электронные базы данных.

A.A. Chevtayev (Saint-Petersburg)  
ORCID ID: 0000-0002-8903-8368

**Formation of Digital Databases of Manuscripts:  
Problems and Textological Perspectives  
Article 1**

This work was done with the financial support of the Russian Science Foundation, project No. 18-18-00263 “Integrated automated database The United Digital Archive of Manuscripts of F.M. Dostoevsky”

**Abstract.** This article is the first part of a two-part study of the key problems and

possible prospects for the formation of digital archives of the manuscript heritage of writers. The work analyzes the existing approaches to the creation of electronic databases and highlights a number of problem areas of digitization of handwritten texts and their presentation in electronic form. Difficulties in forming digital archives are connected, firstly, with the choice of equipment and software for obtaining electronic copies of manuscripts, secondly, with the search for optimal methods of image recognition and its final digital representation, and thirdly, with the need to place the digital archive of the writer in the information-analytical system that provides a wide range of possibilities of its use. Modern practice shows that most of the projects of collection of electronic databases of literary sources are aimed at expanding the potential of search and analytical work with digital documents. In this case, the question of the principles of designing input forms and editing objects describing handwritten materials becomes of particular importance. It is concluded that it is necessary to build a digital database of handwritten heritage of writers, which will not only provide the user-philologist with digitized text material, but also contribute to the solution of specific research problems in the field of source studies, textology and literary criticism.

**Key words:** information technologies in the field of philology; digitization of the manuscript; digital textology; digital archive of the writer; electronic databases.

Необходимость применения информационных технологий в области филологии на современном этапе развития науки и социума не вызывает сомнений у большинства представителей научного гуманитарного сообщества. Результативность формирования электронной среды как инструмента литературоведческих исследований сегодня становится очевидной. При этом принципиально важными оказываются выяснение тех теоретических и практических возможностей, которые открывает использование цифровых ресурсов в процессе научного изучения литературы, и уяснение принципов работы с филологическим материалом в контексте электронного информационного пространства. В этом отношении первостепенное значение получает проблема формирования электронных баз данных литературного наследия доцифровой эпохи.

Переход к цифровому бытию текста, трансформирующему принципы его восприятия и исследовательской работы с языковым и литературным материалом, порождает ряд проблемных зон информатизации филологической деятельности. К таким проблемным зонам следует отнести, во-первых, разработку специального технического оборудования и компьютерных программ, нацеленных на формирование электронной филологической среды, во-вторых, процедуру комплектования электронных баз данных в области филологии, в-третьих, осмысление вопросов трансформации содержательного плана текста при переводе его в цифровой вид. Существенность последней проблемной области демонстрирует «влияние на структуру и содержание документа гипертекстовых связей и активного инкорпорирование в них невербальной информации» [Вигурский, Пильщиков 2003].

По мысли В. Третьякова, высказанной в рецензии на посвященные

проблемам применения цифровых технологий в области филологического знания монографию Дж. Макганна «Новая республика словесности: память и гуманитарное образование в эпоху цифровой воспроизводимости» [McGann 2014] и сборник статей «Сравнительное изучение текстуальных медиа: Трансформация гуманитарных наук в постпечатную эпоху» [Comparative Textual Media 2013], «одним из главных направлений в сфере цифровых гуманитарных наук» становится именно «анализ крупных, не поддающихся обработке “вручную” массивов информации (“больших данных”), таких как исторические документы и литературные произведения» [Третьяков 2014]. При этом цифровое существование текста продуцирует необходимость осмысления феномена текстуальности в целом, сопряженного с рецепцией, как ее носителя, так и ее социокультурной, антропологической сути.

Распространение информационных технологий в современном мире, оказывая серьезное влияние на формы существования и восприятия текстов и принципы исследовательской работы с ними, ставит перед филологическим сообществом ряд вопросов, поиск ответов на которые становится одной из первостепенных задач научной деятельности. Е.А. Горный, описывая направления информатизации филологии в начале XXI в., очерчивает спектр наиболее важных проблем, связанных с переводом текста и текстуальности в цифровой формат. К таким проблемам ученый относит:

«оцифровку национального и всемирного культурного наследия (стратегии, финансирование, коллаборация, принципы отбора и структурирования, форматы представления); точное воспроизведение существующих печатных изданий и подготовка новых электронных изданий, не имеющих печатного аналога; структурную и семантическую разметку электронных текстов; обеспечение всеобщего доступа к оцифрованным материалам (технологические, правовые, финансовые аспекты); конвергенцию издательств, библиотек и книжных магазинов, представляющих тексты как в печатных, так и электронных форматах; разработку средств автоматизации работы с текстом; использование возможностей электронной среды для филологической и междисциплинарной коллаборации» [Горный].

Как видно, круг проблемных зон взаимодействия филологического знания и электронной социокультурной среды чрезвычайно широк.

В настоящем двухчастном цикле статей предлагается аналитическое рассмотрение ключевых технологических и текстологических проблем формирования цифровых баз данных рукописного наследия писателей. На основе сложившихся подходов к формированию электронных архивов рукописей мы постараемся очертить круг базовых задач комплектования цифровых собраний рукописных источников как инструмента исследовательской работы современного филолога.

Первостепенной задачей создания электронного архива рукописей является процедура перевода источника в цифровой формат, требующая сохранения максимальной аутентичности электронной копии относительно

«бумажного» оригинала. Соответственно, качество оцифровки зависит от оборудования, используемого в процессе создания электронного изображения рукописи, и технологий обработки полученной копии.

Н.Ф. Богданова, рассматривая специфику существования старинных письменных источников в Интернете, предлагает обзор сетевых проектов и сайтов, представляющих собой электронные собрания древнерусских рукописей. Такие порталы, как «Древнерусские берестяные грамоты» (<http://gramoty.ru>), «Рукописные памятники Древней Руси» (<http://lrc-lib.ru>), сайт Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, раздел «Рукописные собрания» (<http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php>), «Древнерусская литература. Антология» (<http://old-rus.narod.ru>), содержат большое количество текстов книжных памятников Древней Руси и Московского государства. Как отмечает исследователь, в настоящее время используются самые разные форматы представления электронного текста. В случае цифровой визуализации рукописи обычно применяются графические форматы JPEG, DJVU, TIFF, PNG, а также – PDF, HTML, CHM. Несмотря на многообразие сетевых ресурсов и форматов представления рукописного текста, как подчеркивает Н.Ф. Богданова, «не всегда рукописи в Интернете соответствуют требуемому качеству, поэтому не всегда можно разобрать их текст (в том случае, например, когда часть текста сливается с фоном) и использовать ее в качестве источника» [Богданова 2008, 50].

Очевидно, что принципиальное влияние на расширение или сужение спектра действий с конечным электронным контентом оказывают возможности технических устройств, используемых для создания цифровых копий. Поэтому для повышения качества оцифровки предлагаются различные варианты получения электронных изображений. Так, Д. Пеев, освещая практическую сторону дигитализации рукописей, указывает, что использование для оцифровки фотоаппарата Canon 30D с 50-миллиметровым жестким объективом позволяет добиться максимально высокого результата [Пеев 2008, 226–227]. Исследовательская группа из Новосибирска, работающая над формированием электронной библиотеки древнерусских книжных памятников Сибири, предлагает использовать в целях оцифровки рукописных источников проекционный сканер PlanScan и фотокамеру Canon. Однако, ориентируясь только на создание «базы графических файлов, составленной из изображений (разного уровня качества) каждого разворота книги» [Алексеев и др. 2008, 10], авторы технологий оставляют в стороне вопрос об эффективности распознавания составляющих рукописный документ элементов, что также ведет к снижению качества получаемой электронной копии источника.

Большинство разработчиков существующих технологий нацелены на корреляцию сканирующего оборудования и программного обеспечения, позволяющего осуществлять распознавание и обработку цифровых материалов. В этом отношении существующий опыт создания электронных изображений рукописных источников и старопечатных книг свидетельствует об эффективности применения в процессе оцифровки планетарных



сканеров. Так, А.М. Семенова, описывая практику формирования электронных собраний рукописного фонда в Псковской областной универсальной научной библиотеке, отмечает, что оборудование, подобное сканеру Элар PlanScanB, основанное на бесконтактном сканировании, «исключает механическое воздействие на оригинал, гарантируя его сохранность», а «книжная колыбель с изменяемым углом наклона 120 или 180 градусов позволяет качественно оцифровывать толстые книги и сброшюрованные документы, имеющие жесткий корешок или плотную сшивку без нанесения ущерба оригиналу» [Семенова].

Иной способ получения изображений предлагают С. Бреннер и Р. Саблатник. Исследователи считают, что для повышения качества распознавания рукописных текстов необходимо использовать мультиспектральную съемку источника, которая позволяет максимально точно передать все параметры рукописи и, соответственно, автоматизировать процедуру распознавания посредством специальных программ [Brenner, Sablatnig 2017]. Кроме того, авторы подхода указывают, что получившееся фотоизображение позволяет сократить его размер и тем самым ускорить процесс обработки и перевода в электронный вид рукописного текста.

Проблема распознавания рукописи является одной из важнейших в процессе создания цифровых архивов рукописей и потому вызывает интенсивный поиск ее решения. Так, Дж. Эдвардс указывает на отсутствие технических ресурсов, позволяющих источнику адекватно перевести в электронный формат рукописный текст, что затрудняет процесс формирования сетевых баз данных, содержащих электронный вариант рукописей и старопечатных изданий. Исследователь констатирует, что, во-первых, отсутствуют универсальные алгоритмы оцифровки рукописных текстов, а во-вторых, затруднена процедура как распознавания существенных элементов сканируемой страницы, так и освобождения ее от технических помех и дефектов износа материального (бумажного) носителя рукописи [Edwards 2007]. Соответственно, процедура превращения рукописного текста в электронной, в силу своей трудоемкости и затраты большего времени, препятствует созданию многофункциональных электронных хранилищ рукописного культурного наследия.

Сложность применения стандартных программ для распознавания текста в процессе оцифровки рукописных источников, как отмечают в обзорном описании современных исследований проблемы перевода рукописи в электронный формат Е. Бучкина и С. Соловьев, инспирировала «создание специальных текстовых редакторов для ручного набора с клавиатуры», что, в свою очередь, порождает новые трудности, так как «такая технология <...> достаточно трудоемка» и «требует от пользователя овладения специальными навыками» [Бучкина, Соловьев]. Решение данных проблем осуществляется различными путями. Так, по мнению исследовательской группы, сложившейся в Петрозаводском государственном университете, в целях повышения скорости и эффективности электронного распознавания рукописи необходимо создание автоматизированной системы, которая

сможет упростить расшифровку текста за счет использования откорректированных «SVG-шрифтов и виртуальной клавиатуры», а также возможности «введения и отображения символов таких шрифтов поверх исходного изображения текста» [Варфоломеев, Рогов, Талбонен 2010, 474]. Предложенная система позволяет учитывать орфографические и пунктуационные особенности рукописных текстов прошлого, идентифицировать стенографические знаки и проводить аналитическую работу с оцифрованным текстом в рамках текстологических и литературоведческих и лингвистических исследований. Иным способом эффективного распознавания рукописного текста является технология бессегментационной дешифровки элементов рукописи, основанная на выявлении наиболее частотных знаков и лигатур. В этом случае отдельные символы не сегментируются, а распознаются целиком: система первоначально фиксирует незаполненное фоновое пространство, затем – контуры знака, а потом идентифицирует сам знак, который может представлять и отдельной буквой, и лексической единицей, и синтаксической конструкцией, и фрагментом текста [Gatos and etc. 2004].

В большинстве исследований вопроса обработки полученных изображений в результате сканирования или фотосъемки рукописных источников в качестве программного обеспечения указывается Photoshop как наиболее доступное и эффективное средство корректировки цифровой копии документа. Так, А.Ю. Филиппович, излагая опыт представления электронного издания Словаря Академии Российской 1789–1794 гг., отмечает, что отсканированные изображения страниц печатного издания, как правило, содержат изъяны, к которым относятся «слишком высокая или низкая контрастность, искажения (перекосы), наличие загрязнений и дефектов» [Филиппович 2006, 177]. Технология их устранения основывается на использовании возможностей графического редактора Photoshop, посредством которого можно автоматически усилить или уменьшить контраст изображения и устранить помехи и загрязнения, а также удалить искажения и дефекты, тем самым максимально сблизив цифровое отображение страницы с оригиналом.

Очевидно, что технический потенциал Photoshop необходимо использовать при оцифровке рукописных страниц, однако в этом случае повышается доля ручной, а не автоматической работы с полученным в результате сканирования изображением, т.к. необходимо максимально точно воспроизвести значимые (авторские) элементы рукописи и удалить следы воздействия времени и внешней среды, искажающие и разрушающие носитель информации (рукопись). Так, описывая недостатки работы по устранению дефектов (разного рода помех, пятен, цветовой неоднородности бумаги, просвечивающих надписей) изначального изображения рукописи в графическом редакторе Adobe Photoshop, В.С. Южиков предлагает использовать модуль Old-Print Publisher, позволяющей повысить скорость и качество работы с изображением [Южиков 2006, 185].

А.В. Шабанов заостряет внимание на ключевых факторах, определяю-

щих результативность перевода рукописи в электронный вид: «функциях системы, составе коллекции, аппаратуре, прикладном программном обеспечении, формате данных, системе резервирования первичного архива, связи с научным описанием источника, учете возможности развития как по функциям, так и по объемам» [Шабанов 2008, 46]. Прежде всего, процедура оцифровки зависит от характера формирующейся базы данных и назначения создаваемого электронной копии рукописи. В зависимости от сферы применения изображения, к которым относятся общее представление рукописи, культурно-просветительская, научно-исследовательская, палеографическая деятельность и создание точной (страховой) копии источника, меняются требования к параметрам оцифровки: «разрешению, адекватности цветопередачи, необходимости хранения архива первичных изображений, полноте оцифровки источника, форматам данных, коррекции геометрических искажений страниц, степени воздействия на источник» [Шабанов 2008, 46]. Чем значительнее необходимость сохранения аутентичности рукописи, тем выше контроль над данными параметрами. Аппаратура, необходимая для создания электронной копии рукописи, состоит из компьютерного оборудования, включающего в себя «хранилище данных, компьютер для обработки первичных изображений, систему цветокалибровки» [Шабанов 2010, 30], и установки для оцифровки рукописи, выбор которой ученый рекомендует осуществлять в два этапа: сначала создать «систему оцифровки на базе цифрового фотоаппарата с обязательной “постановкой” освещения первоисточника» и только затем, в случае необходимости, переходить к использованию «узкоспециализированного оборудования и помещения» [Шабанов 2010, 30]. Коррекция первичного изображения, в свою очередь, осуществляется посредством программы Adobe Photoshop, хотя в некоторых случаях оказывается достаточным использование более простого средства обработки изображения, например, программ компании FastStone. При этом форматы данных цифрового изображения разделяются на обязательные, к которым относятся JPEG и TIFF, и перспективные – RAW, DNG и JPEG 2000 [Шабанов 2008, 47]. А.В. Шабанов также отмечает, что при обработке рукописи, содержащей серьезные дефекты (прожигание бумаги, загрязнения, стершиеся элементы), требуется поэтапно провести при помощи графического редактора, поддерживающего работу с каналами и слоями (например, Adobe Photoshop CS3), «корректировку цвета и яркости, удаление шума и корректировку резкости, отделение букв от фона» [Шабанов 2013, 214]. В результате оцифровки каждая рукопись предстает в двух электронных копиях – в форматах PDF и HTML с JPEG. Первый формат размером от 10 Мб до 1 Гб позволяет «работать с цифровой копией на мониторе как с почти полным аналогом печатного источника», а в случае «необходимости можно напечатать отдельные страницы до формата А4 высокого качества» [Шабанов 2014, 74]. Копия, созданная в формате HTML с JPEG, «содержит все варианты изображений, полученных при обработке первичного архива форматов TIFF или RAW», при этом «размеры JPEG файлов <...> меняются

от 100 Кб до 10 Мб» [Шабанов 2014, 74], в результате чего получаются электронные варианты рукописи, «пригодные для самых разных категорий пользователей в рамках их полномочий в системе доступа» [Шабанов 2014, 75] к базе данных. Представляется, что предложенный А.В. Шабановым подход к оцифровке рукописей является достаточно эффективной технологией комплектования электронных баз данных рукописных текстов, т.к. учитывает различные аспекты технической процедуры создания электронных изображений оцифровываемого источника.

Как видно, сложность решения проблемы распознавания рукописи в целом определяется невозможностью на данном этапе развития информационных технологий предусмотреть все многообразие входящих в ее состав элементов и их графического представления (вариативность начертания символов, особенности почерка, пересечения элементов текста, исправления, помарки, пятна, изъяды бумаги и т.д.). Вместе с тем, существующие подходы к оцифровке рукописных источников, сосредоточенные на выборе оборудования, процедуре распознавания и обработки получаемых электронных изображений, свидетельствуют об интенсивном поиске способов повышения качества оцифровки рукописей. Предлагаемые технологии, с одной стороны, учитывают специфику документа (разнообразие почерка, различия в начертании графических элементов, нелинейный характер записей и рассредоточенность их расположения на листе, наличие загрязнений, механических повреждений и т.д.), затрудняющую его формализацию, а с другой – ориентированы на выработку механизмов автоматизации обработки электронной копии рукописи, призванных ускорить процесс оцифровки при достижении максимальной степени соответствия цифровой копии рукописному оригиналу.

Очевидно, что перевод рукописи в электронный формат является исходной задачей построения цифрового архива рукописного наследия конкретного писателя или определенной исторической эпохи, достижение которой порождает вопросы о функционировании такого архива и возможностях его использования в исследовательской практике. В связи с этим встает проблема построения базы данных рукописей как многомерного ресурса научно-исследовательской работы с источниками в различных областях историко-филологического знания. Решение данной проблемы неразрывно связано с сущностью таких сложившихся в современной практике digital humanities явлений, как «электронное издание» и «электронная библиотека» – взаимосвязанных, но неидентичных друг другу форм бытования оцифрованных текстов.

А.Б. Антопольский и К.В. Вигурский раскрывают базовые принципы формирования электронных библиотек на основе процедуры подготовки электронных изданий. Исследователи отмечают, что электронное издание представляет собой «самостоятельный законченный продукт, содержащий информацию, представленную в электронной форме и предназначенный для длительного хранения и многократного использования неопределенным кругом пользователей, все копии (экземпляры) которого соответству-

ют оригиналу» [Антопольский, Вигурский 1999]. Электронная библиотека, напротив, мыслится не простым хранилищем оцифрованных материалов, но информационной системой, которая способствует и сохранению, и многомерному использованию собранных электронных документов. Поэтому одной из ключевых задач в процессе подготовки электронных библиотек становится разработка возможностей навигации в формируемом информационном пространстве – «наглядного представления пользователю логической структуры» библиотеки и «средств работы с ней» [Антопольский, Вигурский 1999]. Функциональными возможностями здесь должны быть: лексический поиск (по лексическим единицам русского и / или других языков; символьный поиск (по определенной последовательности символов – датировок, индексов, шифров); атрибутивный поиск по значениям характеристик текстов (автор, заглавие, место и дата написания или издания); наличие гипертекстовых и гипермедийных связей (переход от одного объекта к другому взаимосвязанному с ним объекту); возможность настройки системы пользователем. Исследователи подчеркивают, что электронное издание и электронная библиотека отличаются друг от друга тем, что первое является законченным продуктом, а вторая – предполагает возможность изменения (дополнения, коррекции, удаления объектов), представляя динамичной системой, развитие которой обусловлено конкретными целями и задачами функционирования библиотеки.

В свою очередь, создание электронной библиотечной среды сопряжено с такими техническими сложностями, как: «разработка технологии формирования информационного фонда (что, в каком виде и каким способом представлять); проблемы идентификации и описания информации – рациональный выбор информационных объектов, создание эффективной системы метаинформации; проблемы хранения и распространение информации (скорость передачи информации, контроль и учет формирования и использования информационных фондов, эффективная организация распределенного информационного фонда, обеспечение единого интерфейса к гетерогенной информации и т.п.)» [Вигурский, Горный 2002, 182].

Принципиально значимым видится требование к электронным библиотекам «подчиняться ясно сформулированной концепции, в которой отражаются цели и задачи системы, круг ее потенциальных потребителей и способ распространения информации» [Вигурский, Пильщиков 2003]. При этом необходимо точно воспроизводить информацию: «адекватно отражать структуру и пагинацию оригинального издания, правописание и пунктуацию источника, расположение текста на странице, шрифтовое оформление и ряд других особенностей» [Вигурский, Пильщиков 2003]. Отметим, что в случае воспроизведения рукописного текста точность передачи изображения и его перевода в цифровой формат оказывается сопряженной с необходимостью сохранить все палеографические характеристики рукописи и представить ее дипломатическую транскрипцию.

Ю.В. Грум-Гржимайло и И.В. Сабенникова отмечают, что необходимо различать электронные аналоги печатных публикаций архивных матери-

алов и самостоятельные электронные публикации архивов, не имеющих печатных аналогов. Исследователи обосновывают необходимость представления в электронной публикации рукописных источников и графического, и символьного вариантов воспроизведения документа, указывая, что «в электронной публикации символьное воспроизведение играет вспомогательную роль», т.к. ее «главная научная и практическая задача <...> – доведение до исследователей полноценного графического образа документа с необходимым археографическим и источниковедческим описанием» [Грум-Гржимайло, Сабенникова 2006, 310]. Такой подход к формированию электронного издания рукописных архивов видится продуктивным и учитывающим потенциальную множественность научной работы с цифровыми архивными собраниями. Также авторы статьи проблематизируют отсутствие отчетливых правил подготовки и презентации электронных изданий и предлагают «набор нормативных требований к научной электронной публикации архивных материалов», среди которых выделяют такие нормы, как: 1) обязательное наличие полной информации об источнике, исключаящее любое вмешательство в его содержание; 2) «включение в электронную публикацию оцифрованных образов источников»; 3) реализация возможностей поисковых действий с документом; 4) формирование гиперссылок, связывающих как документы одной публикации, так и разные публикации; 5) «значительное увеличение объема дополнительной и справочной информации, включаемой в электронную публикацию исторических источников» [Грум-Гржимайло, Сабенникова 2006, 315]. Очевидно, что последнее требование необходимо распространить и на электронную публикацию различных писательских архивов, а также цифровые мультимедийные издания литературного наследия писателей и поэтов.

Укажем, что следование данным правилам представления литературных материалов в электронном формате позволяет готовить многофункциональные издания, рассчитанные на принципиально широкий круг читателей и исследователей. Примером успешного электронного издания, учитывающего базовые требования к такого рода публикациям, можно считать проект «Pushkin Digital – цифровое академическое издание сочинений А.С. Пушкина» (<https://pushkin-digital.ru>). Подготовленное сотрудниками ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН издание включает в себя тексты «Маленьких трагедий», снабженные масштабным историко-литературным комментарием, мультимедийной энциклопедией произведения, гиперссылками на внешние источники, научными работами о пушкинских произведениях и, что особенно значимо, оцифрованными рукописями поэта, их расшифровкой и результатами источниковедческих и текстологических изысканий.

Большинство современных проектов комплектования цифровых баз данных литературных источников направлены на расширение возможностей поисковой и аналитической работы с электронными документами. При этом особое значение приобретает вопрос о принципах конструиро-

вания форм ввода и редактирования объектов описания рукописных материалов. Как констатирует Е.В. Шутько, большинство информационных систем, обладающих возможностью аналитической обработки текстовой информации, дают возможность пользователю «задавать только те поисковые параметры, которые предусмотрены создателями записи заранее», тогда как предпочтительной будет «работа в каталогах с открытыми поисковыми словарями» [Шутько 2003, 65], основанными на выделении ключевых слов. Поэтому центральной задачей построения модуля выборов и запросов, применяемого в электронной базе данных рукописных и печатных текстов, становится формирование поисковых словарей с максимально адекватными формальными и содержательными характеристиками электронного издания ключевых слов и четкая проработка полей запросов.

Таким образом, возможности электронных баз данных рукописей и способы их построения и функционирования неизбежно ставят вопросы о спецификации их применения в филологических научных исследованиях. Цифровое бытие рукописного текста, очевидно отличное от «бумажного» бытия оригинала, при сохранении аутентичности первого по отношению ко второму, раскрывает широкие возможности аналитической работы с электронным источником в палеографическом, источниковедческом, текстологическом и литературоведческом аспектах. Это, в свою очередь, порождает ряд технических и методологических проблем, которые будут подробно рассмотрены во второй статье данного двухчастного цикла.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В.Н., Бородихин А.Ю., Шабанов А.В., Дергачева-Скоп Е.И. Цифровая библиотека древнерусских книжных памятников Сибири в ГПНТБ СО РАН // Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних текстов к электронным библиотекам. Казань, 2008. С. 10–12.
2. Антопольский А.Б., Вигурский К.В. Концепция электронных библиотек // Электронные библиотеки. 1999. Т. 2. Вып. 2. Электронный ресурс. URL: <http://www.elbib.ru/index.phtml?%20page=elbib/rus/journal/1999/part2/antopol> (дата обращения 21.09.2018).
3. Богданова Н.Ф. Старинные книги и рукописи в Интернете // Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних текстов к электронным библиотекам. Казань, 2008. С. 49–51.
4. Бучкина Е., Соловьев С. Обзор исследований по проблемам распознавания рукописных текстов // Электронный текстолог. URL: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article1> (дата обращения 23.08.2018).
5. Варфоломеев А.Г., Рогов А.А., Талбонен А.Н. Автоматизированная система распознавания рукописных исторических документов // Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции. Казань, 2010. С. 469–475.
6. Вигурский К.В., Горный Е.А. Развитие электронных библиотек: мировой и российский опыт, проблемы, перспективы // Интернет и российское общество.

М., 2002. С. 158–188.

7. Вигурский К.В., Пильщиков И.А. Информатика и филология (Проблемы и перспективы взаимодействия) // Электронные библиотеки. 2003. Т. 6. № 3. URL: <http://www.elbib.ru/content/journal/2003/200303/VP/VP.ru.html> (дата обращения 23.09.2018).
8. Горный Е. Проблемы сохранения культурного наследия в эпоху цифрового текста // Сетевая словесность. Электронный портал. URL: <https://www.netslova.ru/gorny/digtext.html> (дата обращения 27.08.2018).
9. Грум-Гржимайло Ю.В., Сабенникова И.В. Некоторые проблемы публикации архивных документов в электронных изданиях // Вестник архивиста. 2003. № 2–3. С. 306–318.
10. Пеев Д. Практические аспекты дигитализации рукописей // Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних текстов к электронным библиотекам. Казань, 2008. С. 226–228.
11. Семенова А.М. Формирование электронной базы данных редких и ценных документов: проблемы автоматизации // Псковская областная универсальная научная библиотека. URL: <http://pskovlib.ru/about/reports/texts/19078> (дата обращения 28.08.2018).
12. Третьяков В. От текста на странице – к тексту на экране // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 304–309. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/128\\_nlo\\_4\\_2014/article/11038/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/128_nlo_4_2014/article/11038/) (дата обращения 25.08.2018).
13. Филиппович А.Ю. Информационная технология создания электронного издания Словаря Академии Российской 1789–1794 гг. // Современные информационные технологии и письменное наследие. Ижевск, 2006. С. 174–178.
14. Шабанов А.В. Обработка изображений при создании цифровых копий рукописей с угасающим текстом // Труды ГПНТБ СО РАН. Вып. 5: Вклад ГПНТБ СО РАН в развитие отечественного библиотековедения, библиографоведения, книговедения и информатики. Новосибирск, 2013. С. 213–218.
15. Шабанов А.В. Сравнение установок для оцифровки русских старопечатных и рукописных книг и методы обработки изображений // Библиосфера. 2010. № 2. С. 30–32.
16. Шабанов А.В. Технология создания полнотекстовой базы данных «Рукописи из собрания академика М.Н. Тихомирова» // Библиосфера. 2014. № 3. С. 73–76.
17. Шабанов А.В. Факторы, влияющие на выбор технологии оцифровки русских старопечатных и рукописных книг // Библиосфера. 2008. № 4. С. 46–48.
18. Шутько Е.В. Аналитическая обработка текстовой информации и смысловой поиск в электронных базах данных: проблемы противоречий // Университетская библиотека: проблемы и решения. Екатеринбург, 2003. С. 62–68.
19. Южиков В.С. Компьютерная система для создания и поддержки электронных коллекций старинных книг // Современные информационные технологии и письменное наследие. Ижевск, 2006. С. 179–186.
20. Brenner S., Sablatnig R. Reading between the lines – multispectral imaging of ancient manuscripts // Цифровая гуманитаристика: ресурсы, методы, исследова-

ния: в 2 ч. Ч. 1. Пермь, 2017. С. 166–168.

21. Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era / Eds. N.K. Hayles, J. Pressman. Minneapolis, 2013.

22. Edwards J.A. Easily Adaptable Handwriting Recognition in Historical Manuscripts. PhD Thesis in Electrical Engineering and Computer Sciences, University of California at Berkeley. Berkeley, 2007.

23. Gatos B., Ntzios K., Pratikakis I., Petridis S., Konidaris T., Stavros J. Perantonis. A Segmentation-Free Recognition Technique to Assist Old Greek Handwritten Manuscript OCR // 6th International Workshop, DAS 2004. Florence, 2004. P. 63–74.

24. McGann J. A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction. Cambridge (MA); London, 2014.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Antopol'skiy A.B., Vigurskiy K.V. Kontsepsiya elektronnykh bibliotek [The Concept of Digital Libraries]. *Elektronnyye biblioteki*, 1999, vol. 2, issue 2. Available at: <http://www.elbib.ru/index.phtml?%20page=elbib/rus/journal/1999/part2/antopol> (accessed 21.09.2018). (In Russian).

2. Grum-Grzhimailo Y.V., Sabennikova I.V. Nekotoryye problemy publikatsii arkhivnykh dokumentov v elektronnykh izdaniyakh [Some Problems of Publication of Archival Documents in Electronic Editions]. *Vestnik arkhivista*, 2003, no. 2–3, pp. 306–318. (In Russian).

3. Shabanov A.V. Sravneniye ustanovok dlya otsifrovki russkikh staropechatnykh i rukopisnykh knig i metody obrabotki izobrazheniy [Comparison of Installations for Digitization of Russian Old Printed and Handwritten Books and Methods of Image Processing]. *Bibliosfera*, 2010, Issue 2, pp. 30–32. (In Russian).

4. Shabanov A.V. Tekhnologiya sozdaniya polnotekstovoy bazy dannykh “Rukopisi iz sobraniya akademika M.N. Tikhomirova” [Technology of Creating of A Full-text Database “Manuscripts from Academician M.N. Tikhomirov’s Collection”]. *Bibliosfera*, 2014, Issue 3, pp. 73–76. (In Russian).

5. Shabanov A.V. Faktory, vliyayushchiye na vybor tekhnologii otsifrovki russkikh staropechatnykh i rukopisnykh knig [Factors Influencing the Choice of Digitization Technology of Russian Old Printed and Handwritten Books]. *Bibliosfera*, 2008, Issue 4, pp. 46–48. (In Russian).

6. Tretyakov V. Ot teksta na stranitse – k tekstu na ekrane [From Text on The Page – To Text on The Screen]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2014, Issue 128, pp. 304–309. Available at: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/128\\_nlo\\_4\\_2014/article/11038/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/128_nlo_4_2014/article/11038/) (accessed 25.08.2018). (In Russian).

7. Vigurskiy K.V., Pilshikov I.A. Informatika i filologiya (Problemy i perspektivy vzaimodeystviya) [Informatics and Philology (Problems and Prospects of Interaction)]. *Elektronnyye biblioteki*, 2003, vol. 6, no. 3. Available at: <http://www.elbib.ru/content/journal/2003/200303/VP/VP.ru.html> (accessed 23.09.2018). (In Russian).

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

8. Alekseyev V.N., Borodikhin A.Y., Shabanov AV., Dergacheva-Skop E.I. Tsifrovaya biblioteka drevnerusskikh knizhnykh pamyatnikov Sibiri v GPNTB SO RAN [Digital Library of Old Russian Book Monuments of Siberia in SPLST of SD RAS]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediye: ot drevnikh tekstov k elektronnyim bibliotekam* [Modern Information Technologies and Written Heritage: From Ancient to Electronic Libraries]. Kazan, 2008, pp. 10–12. (In Russian).

9. Bogdanova N.F. Starinnyye knigi i rukopisi v Internetе [Old Books and Manuscripts on The Internet]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediye: ot drevnikh tekstov k elektronnyim bibliotekam* [Modern Information Technologies and Written Heritage: From Ancient to Electronic Libraries]. Kazan, 2008, pp. 49–51. (In Russian).

10. Brenner S., Sablatnig R. Reading between the lines – multispectral imaging of ancient manuscripts. *Tsifrovaya gumanitaristika: resursy, metody, issledovaniya* [Digital Humanities: Resources, Methods, Research]. In 2 Parts. Part 1. Perm, 2017, pp. 166–168. (In English).

11. Gatos B., Ntzios K., Pratikakis I., Petridis S., Konidaris T., Stavros J. Perantonis. A Segmentation-Free Recognition Technique to Assist Old Greek Handwritten Manuscript OCR. *6th International Workshop, DAS 2004*. Florence, 2004, pp. 63–74. (In English).

12. Peyev D. Prakticheskiye aspekty digitalizatsii rukopisey [Practical Aspects of Digitization of Manuscripts]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediye: ot drevnikh tekstov k elektronnyim bibliotekam* [Modern Information Technologies and Written Heritage: From Ancient to Electronic Libraries]. Kazan, 2008, pp. 226–228. (In Russian).

13. Philippovich A.U. Informatsionnaya tekhnologiya sozdaniya elektronnoy izdaniya Slovary Akademii Rossiyskoy 1789–1794 gg. [Information Technology of Creation of The Electronic Edition of The Dictionary of Academy Russian 1789–1794]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediye* [Modern Information Technologies and Written Heritage]. Izhevsk, 2006, pp. 174–178. (In Russian).

14. Shabanov A.V. Obrabotka izobrazheniy pri sozdanii tsifrovyykh kopiy rukopisey s ugasayushchim tekstem [Image Processing at Creating Digital Copies of Manuscripts With Fading Text]. *Trudy GPNTB SO RAN. Vklad GPNTB SO RAN v razvitiye otechestvennogo bibliotekovedeniya, bibliografovedeniya, knigovedeniya i informatiki* [Writings of SPLST of SD RAS. The Contribution of SPLST SD RAS in the Development of Russian Library Science, Bibliography Science and Computer Science]. Issue 5. Novosibirsk, 2013, pp. 213–218. (In Russian).

15. Shutko E.V. Analiticheskaya obrabotka tekstovoy informatsii i smyslovoy poisk v elektronnykh bazakh dannykh: problemy protivorechiy [Analytical Processing of Textual Information and Semantic Search in Electronic Databases: Problems of Contradiction]. *Universitetskaya biblioteka: problemy i resheniya* [University Library: Problems and Solutions]. Yekaterinburg, 2003, pp. 62–68. (In Russian).

16. Varfolomeev A.G., Rogov A.A., Talonen A.N. Avtomatizirovannaya sistema raspoznaniya rukopisnykh istoricheskikh dokumentov [Automated System of Recog-

inition of Handwritten Historical Documents]. *Elektronnyye biblioteki: perspektivnyye metody i tekhnologii, elektronnyye kolleksii* [Electronic Libraries: Promising Methods and Technologies, Electronic Collections]. Kazan, 2010, pp. 469–475. (In Russian).

17. Vigurskiy K.V., Gornyy E.A. Razvitiye elektronnykh bibliotek: mirovoy i rossiyskiy opyt, problemy, perspektivy [Development of Electronic Libraries: World and Russian Experience, Problems, Prospects]. *Internet i rossiyskoye obshchestvo* [Internet and Russian Society]. Moscow, 2002, pp. 158–188. (In Russian).

18. Yuzhikov V.S. Komp'yuternaya sistema dlya sozdaniya i podderzhki elektronnykh kolleksiy starinnykh knig [Computer System for Creation and Support of Electronic Collections of Ancient Books]. *Sovremennyye informatsionnyye tekhnologii i pis'mennoye naslediyе* [Modern Information Technologies and Written Heritage]. Izhevsk, 2006, pp. 179–186. (In Russian).

### (Monographs)

19. Hayles N.K., Pressman J. (eds.). *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis, 2013. (In English).

20. McGann J. *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Cambridge (MA); London, 2014. (In English).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

21. Edwards J.A. *Easily Adaptable Handwriting Recognition in Historical Manuscripts*. PhD Thesis in Electrical Engineering and Computer Sciences, University of California at Berkeley. Berkeley, 2007. (In English).

### (Electronic resources)

22. Buchkina E., Soloviev S. Obzor issledovaniy po problemam raspoznavaniya rukopisnykh tekstov [Review of Research on The Problems of Handwriting Texts Recognition]. *Elektronnyy tekstolog* [Electronic Textologist]. Available at: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article1> (accessed 23.08.2018). (In Russian).

23. Gornyy E.A. Problemy sokhraneniya kul'turnogo naslediya v epokhu tsifrovogo teksta [Problems of Preservation of Cultural Heritage In The Era of Digital Text]. *Setevaya slovesnost'* [Network Literature]. Available at: <https://www.netslova.ru/gornyy/digtext.html> (accessed 27.08.2018). (In Russian).

24. Semenova A.M. Formirovaniye elektronnoy bazy dannykh redkikh i tsennykh dokumentov: problemy avtomatizatsii [Formation of An Electronic Database of Rare and Valuable Documents: Problems of Automation]. *Pskovskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka* [Pskov Regional Universal Scientific Library]. Available at: <http://pskovlib.ru/about/reports/texts/19078> (accessed 28.08.2018). (In Russian).

**Чевтаев Аркадий Александрович**, Российский государственный гидрометеорологический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы. Область научных интересов: теория лирики, нарратология, поэтика постсимволизма, субъектные формы и нарративные структуры в поэтическом творчестве Н. Гумилева, А. Ахматова, О. Мандельштама, Б. Пастернака, И. Бродского, цифровая текстология.

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

**Arkady A. Chevtaev**, Russian State Hydrometeorological University.

Associate professor of Department of Russian Language and Literature. Research interests: theory of lyrics, narratology, poetics of postsymbolism, subject forms and narrative structure in poetic work of N. Gumilev, A. Akhmatova, O. Mandelstam, B. Pasternak, J. Brodsky, digital textology.

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

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00003

З.С. Закружная (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-6798-1582  
О.А. Коростелев (Москва)  
ORCID ID: 0000-0003-4618-4223

### «СУНДУК С ВЫРЕЗКАМИ» ИВАНА БУНИНА

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01410

«Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»)

**Аннотация.** Статья посвящена малоисследованному корпусу материалов – коллекции газетно-журнальных вырезок, которую И.А. Бунин собирал на протяжении всей жизни. Коллекция насчитывает несколько десятков тысяч вырезок из русской и зарубежной периодики 1890-х–1950-х гг. и являет собой богатейший материал для изучения жизни и творчества И.А. Бунина и всей его эпохи. Печатные отзывы о себе Бунин не только собирал и внимательно просматривал, но на многих оставлял свои маргиналии. Это уникальный свод суждений писателя о собственном творчестве и современной ему литературе и критике. Систематическая опись этих вырезок уже сама по себе была бы ценнейшим инструментом для ученых, а для исследователей, составляющих библиографию публикаций о Буине, «Сундук с вырезками» – основоположный и необходимейший материал. В статье дается обзор материалов коллекции, которая после смерти писателя была разрознена и оказалась в хранилищах разных стран, основное внимание уделяется собранию Лидского университета (Великобритания). Авторы статьи полагают, что по материалам вырезок, на которых Бунин оставил свои маргиналии, можно судить о художественных принципах писателя, его взаимоотношениях с современниками, взглядах на жизнь и, прежде всего, о личности писателя и его отношении к собственному творчеству. В подтверждение своих положений авторы сопоставляют и анализируют отдельные маргиналии и ищут способ, как эти материалы могут быть введены в научный оборот.

**Ключевые слова:** И.А. Бунин; архивистика; рецепция; литературная критика; библиография; академическая эдиция.

Z.S. Zakruzhnaya (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-6798-1582  
O.A. Korostelev (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0003-4618-4223

### “Chest with Cuttings” by Ivan Bunin

The work was done at the Institute of World Literature named after A.M. Gorky Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science

Foundation (project number 17-18-01410

“Academic Bunin. Source studies, textology, methodology”)

**Abstract.** The article is devoted to a little-studied corpus of materials - a collection of newspaper and magazine clippings, which I.A. Bunin collected throughout life. The collection includes several tens of thousands of clippings from Russian and foreign periodicals of the 1890s – 1950s. and is the richest material for studying the life and work of I.A. Bunin and his whole era. Printed reviews about himself Bunin not only collected and carefully viewed, but he left his marginalia on many of them. This is a unique set of judgments of the writer about his own work and contemporary criticism and literature. A systematic inventory of these clippings would be the most valuable tool for scientists, and for the researchers who compile the bibliography of publications about Bunin, the “Chest with Clippings” is a fundamental and necessary material. The article provides an overview of the materials of the collection, which after the death of the writer was scattered and ended up in the repositories of different countries, focusing on the meeting of the University of Leeds (Great Britain). The authors of the article believe that the materials of the clippings on which Bunin left his marginalia can be judged on the writer’s artistic principles, his relationship with contemporaries, his views on life and, above all, the writer’s personality and his attitude to his own work. In support of their positions, the authors compare and analyze some marginalia and look for a way how these materials can be introduced into scientific circulation.

**Key words:** I.A. Bunin; archival research; reception; literary criticism; bibliography; academic editions.

Изучение жизни и творчества И.А. Бунина продолжается уже много десятилетий, но особо крупные свершения произошли в самые последние годы, в преддверии 150-летия со дня рождения нобелевского лауреата. Появилась наконец библиография его книг [Кржесалкова 2007] и публикаций в периодике [Кржесалкова 2011], начали выходить тома писем [Бунин 2003; Бунин 2007], «Летописи жизни и творчества» [Летопись 2017], выпуски специального издания, целиком посвященного И.А. Буину [Новые материалы 2004; Новые материалы 2010; Новые материалы 2014], вышло научное издание поэзии в серии «Библиотека поэта» [Бунин 2014], готовится к выходу новый фундаментальный, в четырех книгах, том архивных материалов в серии «Литературное наследие», а также научные издания в серии «Литературные памятники». Все это составляет необходимую базу и позволяет предметно вести речь о подготовке академического собрания сочинений писателя. Тема эта уже не раз поднималась исследователями, см.: [Закружная 2017; Закружная 2018].

Работа в этом направлении уже начата (см. целый ряд появившихся в последнее время архивных публикаций, призванных стать источниковой базой для собрания сочинений: [Коростелев 2016]; [Пономарев 2017]; [Бакунцев 2017]; [Двинятина 2017]; [Морозов 2017]), однако до сих пор остается множество архивных материалов, еще не введенных в научный оборот. Отдельный специфический корпус таких материалов представляет

собой «Сундук с вырезками».

И.А. Бунин внимательно следил за печатными отзывами о себе и своем творчестве, и в эмиграции вновь, как и в свое время в России, заказал агентствам подписку на просмотр прессы и присылку вырезок. Помимо того, ему нередко присылали опубликованные статьи и заметки друзья, коллеги, критики, читатели. Свою коллекцию Бунин хранил в отдельном сундуке, так и называя его «сундук с вырезками».

В целом бунинская коллекция насчитывает несколько десятков тысяч вырезок из русской и зарубежной газетно-журнальной периодики 1890-х–1950-х гг. Разбиравшая архив Бунина Т.И. Алексинская писала: «Очень обширен в архиве отдел иностранной прессы со статьями о творчестве Бунина. Он один занимает семь больших папок. Стихи и проза Ивана Алексеевича переведены на 19 языков, включая эсперанто, еврейский, турецкий и китайский <...> Весь же архив в целом – ключ к пониманию Бунина и свидетельство удивительного общения между писателем-творцом и теми, для кого он пишет. Большая культурная сокровищница» [Алексинская 1953, 135].

Коллекция впрямь являет собой богатейший материал для изучения жизни и творчества И.А. Бунина и всей его эпохи. Здесь представлены едва ли не все возможные жанры: статьи, рецензии, интервью, заметки разнообразного содержания. Тут и хроника, и рецепция во всех мельчайших нюансах, и материал для оценки критики, журналистики, печатных изданий. По отношению к Бунину можно судить об эволюции умонастроений критиков, направления печатных изданий, добавлять дополнительные штрихи к литературной ситуации разных периодов и вносить коррективы в установившиеся мнения.

Систематическая опись этих вырезок уже сама по себе была бы ценнейшим инструментом для исследователей. А для исследователей, составляющих библиографию публикаций о Бунине, «сундук с вырезками» – основоположный и необходимейший материал. Библиография публикаций самого Бунина все же увидела свет стараниями чешских ученых, а библиография публикаций о нем пока что существует только в самом предварительном наброске, составители которого сразу оговорились: «Предлагаемый библиографический свод вынужденно не полон <...> носит выборочный, фрагментарный характер» [Pro et contra 2001, 847]. Эта работа должна быть продолжена в первую очередь, поскольку необходимость более полной библиографии очень велика.

Однако «сундук» важен не только в плане библиографии.

Печатные отзывы Бунин внимательно просматривал, а порой перечитывал и на многих оставил на полях свои замечания, комментируя те или иные оценки собственных произведений, соглашаясь или споря с авторами. Это уникальный свод суждений писателя о собственном творчестве и современной ему критике и литературе, тем более ценный, что Бунин о своих произведениях отзывался не часто. По свидетельству современника: «Бунин разговоров об источниках своего творчества не переносил, считая

их чуть ли не бестактностью, залезанием в его душу» [Бахрах 1979, 117]. Но в маргиналиях на газетных вырезках он зачастую раскрывался и высказывал свои мнения и суждения, не оглядываясь на редакторов или цензуру и не делая скидку на возможного читателя.

Весь этот материал должен быть введен в научный оборот, и такая работа ведется. Сложность в том, что он разрознен. После смерти Бунина коллекция вырезок, как и весь архив писателя, оказалась разделена на несколько частей и ныне находится в нескольких хранилищах разных стран: наибольшая часть в Русском архиве Лидского университета (Leeds, Great Britain), значительные части в РГАЛИ и ОР ИМЛИ РАН (Москва), а также в Орловском государственном объединенном литературном музее им. Тургенева (Орел).

Часть вырезок с маргиналиями Бунина хранится в отделе рукописей ИМЛИ им. А.М. Горького РАН в фонде № 3 («Иван Алексеевич Бунин»). Здесь находятся статьи, заметки, рецензии и отзывы о Бунине из французской прессы (Ф. 3. Оп. 4. Ед. хр. 43–95), статьи, отзывы и рецензии о Бунине из английской и американской печати (Ф. 3. Оп. 4а. Ед. хр. 1–12). Также в архиве имеются вырезки из немецкой прессы о Бунине (Ф. 3. Оп. 5. Ед. хр. 31–70), однако без маргиналий писателя.

Еще часть отложилась в РГАЛИ в фонде № 44 («Бунин Иван Алексеевич»), см. раздел «Материалы о И.А. Бунине» (Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 142–148). Некоторые статьи доступны в электронном виде на сайте РГАЛИ «Объединенный электронный архив Бунина» (<http://www.bunin-rgali.ru>) в разделе «Вырезки из газет и журналов».

Но большая часть материалов из «сундука с вырезками» И.А. Бунина хранится в Русском архиве Лидского университета (Leeds, Great Britain). Эти материалы не раз цитировались благодаря любезности куратора архива Ричарда Дэвиса, предоставляющего к ним доступ исследователям, но ни разу не становились даже предметом обзора, не говоря уже о полноценной публикации. Настоящая статья как раз и представляет собой первую попытку такого обзора.

Коллекция Лидского университета содержит более полутора тысяч единиц хранения, десять коробок вырезок (РАЛ. MS 1066/7988–9568), которые охватывают почти вековой период – с 1903 по 1997 гг. (кураторы архива продолжали ее пополнять и после того, как бумаги Бунина попали в Лидс, но основное ядро коллекции составляют материалы «сундука с вырезками»; разумеется, маргиналии писателя содержатся только на прижизненных изданиях). Коллекция включает в себя вырезки из газет и журналов как дореволюционной России, так и России советской, вырезки из периодических изданий Русского Зарубежья, а также огромный пласт вырезок из иностранной периодики – не только европейской, но также американской, японской и др. Соответственно, и спектр языков, на которых написаны материалы, необычайно широк: от русского, французского, английского, немецкого, итальянского, португальского и испанского до голландского, шведского, чешского, хорватского, венгерского, сербского и



даже японского и идиш.

Существенные коллекции вырезок, касающихся И.А. Бунина, сохранились также в других фондах, например, в личных бумагах Г.П. Струве, находящихся ныне в Гуверовском архиве (Hoover Institution Archives. Gleb Struve Papers. Box 47. Folder 2–14), или в личном архиве П.Н. Милюкова, попавшем в Русский заграничный исторический архив (ныне: ГАРФ. Ф. Р-5856. Оп. 1. Д. 595); последняя коллекция вырезок (более 150 единиц) описана, библиография напечатана в приложении к публикации: [Бакунцев 2016]. Но они не содержат маргиналий И.А. Бунина, собирались не им и не могут быть отнесены к «сундуку с вырезками», хотя могут помочь при описании и атрибуции.

Коллекция, разошедшаяся по архивам разных стран, физически уже не может быть воссоединена, но в этом и нет большой необходимости. Воссоздать «сундук с вырезками» можно и в виде библиографии, если опубликовать ее, атрибутировав вырезки и воспроизведя маргиналии И.А. Бунина. Еще более соблазнительно оцифровать все эти материалы и разместить на сайте в открытом доступе, предоставляя всем интересующимся возможность знакомиться с полнотекстовыми версиями вырезок и маргиналиями на них в том виде, в каком они сохранились в архивах.

К сожалению, даже сохранившиеся вырезки дошли до нас не в самом лучшем виде, зачастую это фрагменты газетных полос без названия и подписи, атрибуция нередко превращается в нелегкую задачу, а в некоторых случаях практически невозможна.

Маргиналии Бунина на вырезках очень разнообразны: от исправления опечаток и неточно приведенных цитат до концептуальных рассуждений. Немало поправок и уточнений фактического характера: Бунин подчеркивает упоминание польской газеты о том, что он родился в Варшаве, подпись к фотографии «И.А. Бунин у себя дома» сопровождает ремаркой: «Нет, это кабинет Чехова» (РАЛ. MS 1066/7988), а фоторепортаж в «Иллюстрированной России» снабжает пометой: «Мы жили тогда на гие Любек» (РАЛ. MS 1066/8119).

Еще чаще возмущение Бунина вызывают неудачные сравнения критиков и поспешные суждения о влияниях и заимствованиях. Василий Бутенко в статье заявляет: «Бунин последовательно перешел через влияние Некрасова и Никитина», это наблюдение сопровождается ремаркой: «Какой вздор» (РАЛ. MS 1066/8683). Марк Слоним начинает статью с констатации: «Бунин – наследник Тургенева», к ней в разное время (разными чернилами) сделано три ремарки, из которых самая мягкая: «О, идиот!» (РАЛ. MS 1066/8604). Косноязычные откровения С. Темирова: «Его стихи стоят на уровне подлинного мастерства, но Бунин в поэзии уже давно сказал свое слово» сопровождаются лаконичным заключением: «Болван» (РАЛ. MS 1066/8707).

ЭРКА в статье «Опоздавший на поезд» (Красная газета. 1926. 3 ноября) упрекает Бунина в архаичности и несовременности революционной эпохе, а в качестве примера приводит стихотворение «Кружево», Бунин

скромно помечает на полях: «Это написано в 1901 г.!». И только когда автор заявляет, что стихотворение Бунина написано «под Городецкого», не выдерживает: «Ох, идиот!» (РАЛ. MS 1066/8107).

В той же «Красной газете» (1926. 19 декабря) появилась заметка «Советская печать о “Митиной любви”», автор которой категорически заявил: «Наш советский читатель пройдет мимо повести Ив. Бунина – она его не тронет». Реакция Бунина: «А зачем же вы, е.в.м., издали ее в Москве (без моего ведома и спроса)?» (РАЛ. MS 1066/8125).

Опубликованный в «Русских новостях» от 15 октября 1948 г. текст собственного интервью Бунин испещрил возмущенными ремарками: «Этого я не говорил!», «Все выдумал», «Очень глупо!», «Свинья!», «Дурацкая брехня» (РАЛ. MS 1066/8614).

Разумеется, некоторые записи сделаны в сердцах и больше говорят о характере Бунина. Но при всей запальчивости Бунина и резкости многих маргиналий нельзя сказать, чтобы высказывания критиков совсем никак не воздействовали на него. Г.В. Адамович в статье «Лица и книги» написал: «Кто-то очень остро и зло заметил о Бунине: “не кончил консерватории”» [Адамович 1933, 325]. Бунин откликнулся на полях: «Брехня. Никто обо мне этого не говорил. Это о Куприне – и это есть в моей статье о нем» (РАЛ. MS 1066/8225). Действительно, в статье Бунина «Перечитывая Куприна» есть строки: «Читаешь о нем и сейчас то же самое: <...> то, что он “не кончил консерватории”, как говорили символисты о бытовиках» [Бунин 1938, 310–311]. Однако статья Адамовича опубликована в 1933 г., а статья Бунина пятью годами позже. Видимо, Бунин, делая свою запись на полях уже после войны, просто забыл о том, как все разворачивалось на самом деле. А тогда, осенью 1933 г., вскоре после публикации первой статьи, Бунин не без смущения написал Алданову: «Адамович врет, будто кто-то сказал, что я “не кончил консерватории”, но по-хорошему “консерватории” я и правда не кончил» [Жоростелев 1993, 7].

Многие из маргиналий – ценнейшие свидетельства, проясняющие позицию Бунина по целому ряду вопросов, прежде всего его взгляды на литературу и литературную критику. Это может послужить материалом для цикла статей об отношении Бунина к критике, как дореволюционной, так и советской, и эмигрантской.

Бросается в глаза негативное отношение Бунина к советской критике, и вряд ли этому приходится удивляться, советская критика 1920-х–1930-х гг. часто провоцировала такое отношение своей бесцеремонностью, грубостью и невежеством.

К критике эмигрантской у Бунина другое отношение. Претензий и здесь предостаточно, но общий тон уже другой. Восклицания на полях при малейшем несогласии с высказываниями критика у Бунина и тут не менее эмоциональны, однако это не перерастает во враждебность и остается в рамках литературной полемики. К критикам иностранным отношение еще мягче, похоже, Бунин считает, что они не могут знать и понимать многих нюансов, а стало быть, с них и спрос иной.

Больше всего среди маргиналий Бунина не записей, а подчеркиваний, значков и помет на полях, не превращающихся в словесные заключения, однако тоже о многом говорящих. По ним можно судить о его художественных принципах, взаимоотношениях с современниками, взглядах на жизнь и прежде всего о личности писателя и его отношении к собственному творчеству. При внимательном изучении помет и подчеркиваний можно составить представление или дополнить и уточнить многое в воззрениях Бунина на волновавшие его вопросы, в том числе и на те, о которых он не высказывался открыто.

Каким образом включить все это в собрание сочинений, вопрос непростой. Вот лишь один пример. В Лидской коллекции хранится вырезка статьи Ф.А. Степуна «Литературные заметки (“Тонкий и чуткий г-н Воронский”))» из «Современных записок» за 1925 г. (РАЛ. MS 1066/8085, вырезка атрибутирована: [Степун 1925, 313–329]), содержащая множество помет и маргиналий И.А. Бунина.

В статье Ф.А. Степун полемизирует с А.К. Воронским по поводу попутчиков, современных советских и эмигрантских писателей, послереволюционного развития русской литературы, а также по поводу «Митиной любви» И.А. Бунина – в контексте вышеперечисленных тем. Для буниноведения эта вырезка интересна не столько отсылками Ф.А. Степуна и А.К. Воронского о «Митиной любви», сколько многочисленными пометами и маргиналиями самого Бунина на ней. Очевидно, статья представляла особый интерес и для писателя, поскольку к этой вырезке Бунин возвращался как минимум дважды – пометы сделаны в два слоя: первый – карандашом, второй (более поздний) – красной ручкой.

Отдельные высказывания Ф.А. Степуна И.А. Бунин отмечает на полях, некоторые строки подчеркивает в тексте, и эти пометы позволяют судить о представлениях и взглядах самого Бунина на русскую революцию и на развитие послереволюционной литературы.

И.А. Бунин отметил на полях фразу Ф.А. Степуна «<...> в революции есть стихия трагического безумия, от которой пойдет все живое и значительное в новом, пореволюционном искусстве...» (РАЛ. MS 1066/8085), равно как и следующее высказывание: «<...> все живое и существенное в советской литературе связано не с положительным советским строительством, не с идеологией коммунизма, а с трагическим и стихийным безумием революции <...>» (РАЛ. MS 1066/8085; здесь и далее подчеркивания И.А. Бунина – карандашом, если не оговорено иное). И.А. Бунину, по видимому, оказалось близким представление о революции как о стихии, безумном хаосе, высказанное и в другом фрагменте статьи: «Советское искусство <...> все более будет тянуться к той единственно большой теме, которая сейчас ждет своего писателя, к теме революционного хаоса: безумия, страдания и смерти и тем самым, конечно, и к теме рождения из всего этого испытания нового духовного человека, новой духовной России» (РАЛ. MS 1066/8085; здесь и далее курсивом выделены строки, отчеркнутые И.А. Буниным на полях – карандашом, если не оговорено иное).

Пометы И.А. Бунина – дополнительный штрих к его взглядам на взаимодействие «новой» России с Россией «старой». Далее он отчеркивает на полях и подчеркивает в тексте рассуждение: «<...> коммунизм <...> связует своих приверженцев друг с другом не прямо и непосредственно через любовь к новой жизни, а отрицательно, через акт обязательной ненависти к старой. Не будь в коммунизме этой ненависти, он остался бы в России гласом вопиющим в пустыне. Только через свою ненависть к старой России связан он с новой и только благодаря тому, что старая Россия, несмотря на все свои грехи и падения, была все-же подлинною духовною реальностью, светила отраженным светом идейности и большевицкая революция против нея» (РАЛ. MS 1066/8085). Окончание этого рассуждения И.А. Бунин отчеркнул на полях, добавив восклицательный знак: «Это значит, что духовно реальна была в революции только расплата России за свои грехи, или расплата русских людей за свои грехи перед Россией» (РАЛ. MS 1066/8085).

В статье Ф.А. Степун полемизирует с А.К. Воронским по поводу «Митиной любви». Маргиналии Бунина проясняют не только его отношение к высказываниям современников, находящихся «по разные стороны баррикад», но и его представления о задачах и функциях литературы в целом:

«Упрекая Бунина в том, что “ему не о чем писать” [минус на полях], утверждая, что его “Митина любовь” – “безусловный провал” [минус на полях], так как она чужда эпохе, г-н Воронский либерально замечает, что дело не в том, что в “Митиной любви” изображены “времена давно прошедшие” и что “она не имеет отношения к революции”, а в том, что роман Бунина “несозвучен ни сегодняшнему, ни завтрашнему дню – и завтрашнему больше чем сегодняшнему” [двойное отчеркивание на полях]. Но почему бы “Митиной любви” быть уже так несозвучной завтрашнему дню, когда все ее звучание о вечной красоте природы и о столь же вечной трагедии любви? Или советский критик действительно думает, что коммунистическая революция уничтожит в будущем и природу, как красоту, и любовь, как трагедию [подчеркивание ручкой]. Если таковы его тайные мысли о гигантском коммунистическом строительстве, то стоит ли ему вообще говорить о несозвучии завтрашнему дню “Митиной любви”. Не проще ли тогда говорить оптом о несозвучии завтрашнему дню не только всей большой русской литературы, но и всей литературы вообще?» (РАЛ. MS 1066/8085; весь текст отчеркнут на полях ручкой).

Из данного фрагмента вполне можно сделать вывод не только о высокой оценке самим И.А. Буниным «Митиной любви» и о согласии со Степуном в определении сути произведения, но и – самое главное – о представлении Бунина о литературе как искусстве, говорящем о вечном, непреходящем, не зависящем от времени (сегодняшнего или завтрашнего дня) – о любви, красоте, природе, трагедии.

Бунин и здесь отпускает несколько реплик, но довольно миролюбивых. Все возражения Воронскому фиксируются лишь в подчеркиваниях

на полях цитат, несогласие со Степуном выражается не в эмоциональных оценках, а в иронических вопросах.

На полях статьи самого А.К. Воронского (РАЛ. MS 1066/8088; вырезка атрибутирована: [Воронский 1925, 18–22]), несмотря на высокую оценку собственного творчества, Бунин оставляет маргиналии совсем другого рода. Воронский, отзываясь о книге «Роза Иерихона», безоговорочно ставит Бунина на первое место в эмигрантской литературе, однако для Воронского эмигранты откровенные враги, а главное, и литература эта, и сама эмиграция – «обитель мертвых»: «У Бунина звучит только тишина, она реальнее звуков. Есть что-то дремотное, могильное, холодное, беззвучное в этом восприятии и в этом видении мира. Иногда поэту чудится, что он и сам не живет» (РАЛ. MS 1066/8088). Фраза отчеркнута на полях и добавлено лаконичное: «Идиот!».

Степун такого раздражения у Бунина не вызывает, даже если совпадает с Воронским в каких-то мнениях. В частности, Степун убежден, что молодому писателю «в атмосфере эмигрантского безбытничества <...> никогда не стать достойным наследником великого русского искусства» (РАЛ. MS 1066/8085). Бунин на полях иронично, но не без горечи, написал: «А Есенин, Бабель станут?».

Идею «нового искусства», вырастающего в «новой России», Бунин категорически не разделял. Однако, несмотря на то, что в этом вопросе позиция Ф.А. Степуна была близка к постулатам Воронского, Бунин оставляет на полях лишь риторические вопросы, без возмущения или резкого неприятия. Степун писал: «Будущая же Россия растет сейчас конечно не в эмиграции, а в России; и в ней, и с ней, с этою новою Россией растет сейчас и новое русское искусство» (РАЛ. MS 1066/8085). На полях возле подчеркнутых слов саркастическая ремарка: «И любовь, и пол будут новые?».

Соглашаясь со Степуном в том, что предметом литературы является вечное, непреходящее, Бунин явно не разделяет его представлений о перспективах развития русской литературы и по-своему смотрит на взаимоотношения писателя со своим временем: «Конкретность искусства и требует от всякого художника кровной связи со своим временем, со своим народом, с вполне определенным укладом жизни. У Бунина эта связь налицо. Каждая его строчка есть кровь от крови и плоть от плоти его России. Оттого, быть может, так и совершенно его искусство, что оно искусство уже совершившего свой жизненный путь времени; оттого, быть может, и так трепетно живо оно сейчас для нас, что трепещет о том, что уже отошло...» (РАЛ. MS 1066/8085). На полях возле подчеркнутых слов Бунин оставляет запись: «Завтра изменится?». У Бунина собственные представления на этот счет, в его мире и его творчестве вечные темы и ценности носят куда более долгосрочный неизменный характер, куда менее зависят от времени и обстоятельств.

Воспроизведение одних только высказываний на полях без учета других помет не передает всех нюансов. До конца их смысл раскрывается только во всей полноте контекста. Соответственно, главная задача, стоя-

щая перед исследователями, – найти способ подготовить к публикации в наиболее лапидарной форме этот особый корпус наследия писателя, сохранив все оттенки мысли. «Сундук с вырезками» должен быть полноценно введен в научный оборот и занять свое место в собрании сочинений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. 40 лет назад скончался Иван Бунин / А 60 лет назад он стал нобелевским лауреатом [4 письма И.А. Бунина М.А. Алданову 1933 г.] / публ. О.А. Коростелева // Независимая газета. 1993. 9 ноября. № 214 (638). С. 7.
2. Адамович Г. Лица и книги. 1. Бунин // Современные записки. 1933. № 53. С. 324–334.
3. Алексинская Т.И. Разбирая архив И.А. Бунина // Грани. 1953. № 18. С. 134–137.
4. Бакунцев А.В. Иван Бунин – несостоявшийся редактор газеты «Южное обозрение» // Литературный факт. 2017. № 4. С. 121–142.
5. Бахрах А. Бунин в халате. По памяти, по записям. Bayville, New Jersey, 1979.
6. Бунин И. Перечитывая Куприна // Современные записки. 1938. № 67. С. 309–316.
7. Бунин И.А. Записная книжка / подгот. текста и коммент. Е.Р. Пономарева // Новое литературное обозрение. 2017. № 4 (146). С. 227–246.
8. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С.Н. Морозова, И.А. Костомаровой, Л.Г. Голубевой. М., 2003.
9. Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова; отв. ред. С.Н. Морозов; подг. текстов и коммент. С.Н. Морозова, Р.Д. Дэвиса, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М., 2007.
10. Бунин И.А. Стихотворения: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Т.М. Двинятиной. СПб., 2014.
11. Воронский А. Вне жизни и вне времени (Русская зарубежная художественная литература) // Прожектор. 1925. 15 июля. № 13. С. 18–22.
12. Двинятина Т.М. Нобелевский год И.А. Бунина (По материалам дневников и семейной переписки) // Литературный факт. 2017. № 4. С. 143–161.
13. Закружная З.С. Академический Бунин. Текстологические проблемы подготовки научного собрания сочинений // Studia Litterarum. 2017. Т. 2. № 4. С. 394–404.
14. Закружная З.С., Коростелев О.А., Фролов М.А. Записи и выписки И.А. Бунина для академического собрания сочинений // Вестник архивиста. 2018. № 1. С. 65–73.
15. «Знаем, что на подъем Вы не очень легки...»: письма П.Н. Милукова к И.А. Бунину, 1921–1937 гг. / публ., подгот. текста, вступит. ст. и коммент. А.В. Бакунцева // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. М., 2016. С. 376–405.
16. И.А. Бунин: pro et contra. СПб., 2001.

17. И.А. Бунин: новые материалы. Вып. I / сост., ред. О. Коростелева и Р. Дэвиса. М., 2004.
18. И.А. Бунин: новые материалы. Вып. II / сост., ред. О. Коростелев и Р. Дэвис. М., 2010.
19. И.А. Бунин: новые материалы. Вып. III: «...Когда переписываются близкие люди»: письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун 1934–1961 / науч. ред. серии О.А. Коростелев, Р. Дэвис; сост., подгот. текста, науч. аппарат Е.Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводит. ст. Е.Р. Пономарева. М., 2014.
20. Иван Алексеевич Бунин: библиография оригинальных книжных изданий (1891–1990) / сост. Й. Кржесалкова. Прага, 2007.
21. Иван Алексеевич Бунин: библиография первых изданий в газетах, журналах, литературно-художественных альманахах и сборниках (1887–1987) / сост. Й. Кржесалкова. Прага, 2011.
22. Коростелев О.А. «Вести из Пасси»: рукописная газета В.Н. Буниной // Литературный факт. 2016. № 1–2. С. 348–369.
23. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1 (1870–1909) / сост. С.Н. Морозов. М., 2011.
24. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 2 (1910–1919) / сост. С.Н. Морозов. М., 2017.
25. Морозов С.Н. История подготовки Собрания сочинений И.А. Бунина в издательстве «Петрополис» (по материалам переписки) // Литературный факт. 2017. № 5. С. 248–265.
26. Степун Ф.А. Литературные заметки («Тонкий и чуткий г-н Воронский») // Современные записки. 1925. № 26. С. 313–329.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Bakuntsev A.V. Ivan Bunin – nesostoyavshiysya redaktor gazety “Yuzhnoye obozreniye” [Ivan Bunin – the Failed Editor of the Newspaper “Iuzhnoye Obozrenie”]. *Literaturnyy fakt*, 2017, no. 4, pp. 121–142. (In Russian).
2. Dvinyatina T.M. Nobelevskiy god I.A. Bunina (Po materialam dnevnikov i semeynoy perepiski) [The Nobel Year IA. Bunin (On the Materials of Diaries and Family Correspondence)] *Literaturnyy fakt*, 2017, no. 4, pp. 143–161. (In Russian).
3. Korostelev O.A. “Vesti iz Passi”: rukopisnaya gazeta V.N. Buninoy [“Vesti iz Passy”: Vera Bunina’s Handwritten Newspaper]. *Literaturnyy fakt*, 2016, no. 1–2, pp. 348–369. (In Russian).
4. Morozov S.N. Istoriya podgotovki Sobraniya sochineniy I.A. Bunina v izdatel’stve “Petropolis” (po materialam perepiski) [History of the Preparation of the Collected Works of I.A. Bunin in the Publishing House “Petropolis” (Based on Correspondence)]. *Literaturnyy fakt*, 2017, no. 5, pp. 248–265. (In Russian).
5. Ponomarev E.R. (critical text, commentaries); Bunin I.A. (author). Zapisnaya knizhka [Notebook]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2017, no. 4 (146), pp. 227–246. (In Russian).

6. Zakruzhnaya Z.S. Akademicheskiy Bunin. Tekstologicheskiye problemy podgotovki nauchnogo sobraniya sochineniy [Academic Bunin. Textual Problems of Preparing a Scientific Collection of Works]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 4, pp. 394–404. (In Russian).

7. Zakruzhnaya Z.S., Korostelev O.A., Frolov M.A. Zapisi i vypiski I.A. Bunina dlya akademicheskogo sobraniya sochineniy [I.A. Bunin’s Records and Extracts for the Academic Collection of Works]. *Vestnik arkhivista*, 2018, no. 1, pp. 65–73. (In Russian).

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

8. Bakuntsev A.V. (ed.: principal edition, critical editing, introduction and commentaries). “Znayem, chto na pod’yem Vy ne ochen’ legki...”: pis’ma P.N. Milyukova k I.A. Buninu, 1921–1937 gg. [“We know that on the rise you are not very easy...”: Letters P.N. Milyukova to I.A. Bunin, 1921–1937]. *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh’ya im. A. Solzhenitsyna* [Yearbook of the House of Russian Abroad. A. Solzhenitsyn]. Moscow, 2016, pp. 376–405. (In Russian).

### (Monographs)

9. *I.A. Bunin: pro et contra*. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).
10. Korostelev O., Davies R. (eds.). *I.A. Bunin: novyye materialy* [I.A. Bunin: New Materials.]. Issue 1. Moscow, 2004. (In Russian).
11. Korostelev O., Davies R. (eds.). *I.A. Bunin: novyye materialy* [I.A. Bunin: New Materials.]. Issue 2. Moscow, 2010. (In Russian).
12. Korostelev O., Davies R. (eds.). *I.A. Bunin: novyye materialy* [I.A. Bunin: New Materials.]. Issue 3. Moscow, 2014. (In Russian).
13. Morozov S.N. (ed.). *Letopis’ zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [Chronicle of Life and Creativity of I.A. Bunin. Vol. 1 (1870–1909)]. Moscow, 2011. (In Russian).
14. Morozov S.N. (ed.). *Letopis’ zhizni i tvorchestva I.A. Bunina* [Chronicle of Life and Creativity of I.A. Bunin. Vol. 2 (1910–1919)]. Moscow, 2017. (In Russian).

### (Bibliographies)

15. Krzhesalkova Y. (ed.). *Ivan Alekseyevich Bunin: bibliografiya original’nykh knizhnykh izdaniy (1891–1990)* [Ivan Alekseevich Bunin: Bibliography of Original Book Publications (1891–1990)]. Prague, 2007. (In Russian).
16. Krzhesalkova Y. (ed.). *Ivan Alekseevich Bunin: Bibliografiya pervykh izdaniy v gazetakh, zhurnalakh, literaturno-khudozhestvennykh al’mankakh i sbornikakh (1887–1987)* [Ivan Alekseevich Bunin: Bibliography of the First Editions in Newspapers, Magazines, Literary and Art Almanacs and Collections (1887–1987)]. Prague, 2011. (In Russian).



**Закружная Зоя Сергеевна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Старший научный сотрудник. Научные интересы: русская литература XX в., литература русского зарубежья, литературная критика.

E-mail: z.zakruzhnaya@mail.ru

**Коростелев Олег Анатольевич**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, заместитель директора. Научные интересы: литература русского зарубежья, литературная критика, история печатного дела, Г.В. Адамович, Д.С. Мережковский.

E-mail: okorostelev@mail.ru

**Zoya S. Zakruzhnaya**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Senior Researcher. Research interests: Russian literature of the twentieth century, Russian language literature abroad, literary criticism.

E-mail: z.zakruzhnaya@mail.ru

**Oleg A. Korostelev**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Vice-Director. Research interests: Russian literature abroad, literary criticism, history of printing, G. Adamovich, D. Merezhkovsky.

E-mail: okorostelev@mail.ru



## **Фольклористика** **Folklore Studies**

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00004

Д.В. Убушиева (Элиста)  
ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

### **МОТИВЫ «ТУУЛЬ-УЛИГЕРА» (АРХАИЧЕСКОГО ЭПОСА) В ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ «ДЖАНГАР»**

Статья подготовлена в рамках НИР Калмыцкого научного центра РАН «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1)

**Аннотация.** Изучение эпического творчества разных народов выявило общие категории для жанра эпоса, основанные на инвариантных ядрах. В данном исследовании проведена реконструкция архаического эпоса на материалах песен Багацохуровского цикла «Джангар» ранее не привлекавшегося к рассмотрению. Теория инвариантных ядерных мотивов «тууль-улигера» (архаического эпоса), разработанная А.Ш. Кичиковым, получила подтверждение путем выявления ранее недостающих конструктивных элементов. В ходе исследования установлены ядерные мотивы архаического эпоса, основой которого служит богатырское сватовство: поиски суженой, передвижение Джангар-хана по мирам в поисках суженой, брачные связи с представительницей Водного мира, богоборческий мотив сражения и победы Джангар-хана над представителем Верхнего мира, а не неминуемая гибель героя и др., что восходит к мифологии и предшествующим эпическим традициям. Результаты исследования также свидетельствуют, что теория «первоначально ядра» вполне применима к ранним циклам калмыцкого эпоса «Джангар», сохранившим архаические ядерные мотивы, восходящим к мифологическим корням эпоса. Прологи песен могли быть самостоятельными сюжетами «тууль-улигеров» (архаического эпоса), из которых путем нарастания, согласно теории «первоначального ядра», развились ныне существующие песни Багацохуровского и Малодербетовского циклов «Джангара».

**Ключевые слова:** инвариант; «тууль-улигер»; архаический эпос; героический эпос «Джангар»; первоначальное ядро; ядерные мотивы; конструктивные элементы; реконструкция.

D.V. Ubushieva (Elista)  
ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

### Motives of “Tuul-Uliger” (Archaic Epos) in the Heroic Epos “Dzhangar”

The paper was prepared within the research work of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: transboundary traditions and interactions” (State registration number AAAA-A19-119011490036-1)

**Abstract.** Studying of epic poems of different ethnic groups proves that general categories of epic genre are based on invariant kernels. In this research is proposed reconstruction of the archaic epos on materials of songs of the Bagatsokhurov cycle “Dzhangar” earlier not taken into consideration. The theory of invariant nuclear motives of “tuul-uliger” (the archaic epos) developed by A.Sh. Kichikov was confirmed by identification of lacking in previous studies structural elements. The research shows nuclear motives of the archaic epos which basis was courtship of bogatyr-type heroes: search for bride, movement of Dzhangar-hana through the worlds in search of bride, marriage communications with the representative of the Water world, god-fighting motive of battle and victory of Dzhangar-hana over the representative of the Top world, not inevitable death of the hero, etc., going back to the mythology and to the previous epic traditions. Results of the research also demonstrate that the theory of “originally kernels” is quite applicable to early cycles of the Kalmyk epos “Dzhangar”, that kept archaic nuclear motives which are going back to the mythological roots of the epos. Prologs of the songs could become independent plots of “tuul-uliger” (the archaic epos) from which, according to the theory of “an initial kernel”, are developed nowadays existing songs of the Bagatsokhurov and Maloderbetov cycles of “Dzhangar”.

**Key words:** invariant; “tuul-uliger”; archaic epos; heroic epos “Dzhangar”; initial kernel; nuclear motives; structural elements; reconstruction.

Изучение эпического творчества разных народов выявило общие категории для жанра эпоса: «эпическое время и пространство», «эпическая сюжетика», «эпический герой», «эпический фон» основанные на инвариантных ядрах. По наблюдению Б.Н. Путилова, «у каждой эпической системы свой эпический язык, национальный (этнический) по своей природе и особенностям, но есть ряд универсалий, инвариантных черт, общих для всех или каких-то групп эпических систем и придающих всем им известную степень типологического жанрового единства» [Путилов 1999, 27]. Песни ранних циклов калмыцкого эпоса «Джангар» в наивысшей степени отражают это жанровое единство, объединяющее не только эпос монголоязычных народов, но и в целом мир эпоса. Как отмечает Б.Н. Путилов, «из архаики в классический эпос перешли (трансформировавшись, наполнившись новыми значениями, новыми историческими связями и т.д.) многие архаические сюжетные темы, мотивы, ситуации, персонажи» [Путилов 1999, 15].

В.Я. Пропп, изучив русский героический эпос, заключает: «Эпос возникает не при возникновении государств, а раньше. Он создается при разложении родового строя...» [Пропп 1958, 57]. Сюжет раннего эпоса строится на «поисках жены и основании парной моногамной семьи» и обозначен как «догосударственный» эпос [Пропп 1958, 58]. В.М. Жирмунский в сравнительно-историческом разрезе исследовал тюрко-монгольские сказания. Им рассмотрены основные мотивы – чудесное рождение, героическое детство, богатырский рост, неуязвимость, получение имени, приобретение богатырского коня и оружия, героическое сватовство как «первое звено поэтической биографии героя», при этом сказания названы «богатырскими сказками» [Жирмунский 1960]. Е.М. Мелетинский в сравнительно-типологическом аспекте исследовал эпические поэмы карело-финнов, народов Кавказа и тюрко-монгольских народов Сибири. Им были проанализированы образ центрального эпического героя, героическое сватовство, борьба с чудовищами и др., которые отражают общие закономерности догосударственной архаики и более поздних эпических памятников [Мелетинский 2004]. С.Ю. Неклюдов рассмотрел связь монголоязычной эпической традиции, выражающуюся в сюжетно-тематическом единообразии, «сходны некоторые – мифологические или мифологизированные – образы, композиционное построение, система стереотипных описаний, ритмическая организация стиха, единообразен даже язык эпоса» [Неклюдов 1984, 80]. А.Ш. Кичиков изучил трансформацию архаического эпоса в калмыцкой эпической традиции. Ученый реконструировал трансформированные сюжетобразующие темы и мотивы архаического эпоса, который назван им «тууль-улигером» – мотив бездетности, рождение богатыря, магическая неуязвимость, богатырская женитьба и др. [Кичиков 1997].

В данном исследовании планируется продолжить реконструкцию «тууль-улигера» (архаического эпоса) на материалах песен Багацохуровского цикла, ранее не привлекавшихся к рассмотрению, сохранивших рудименты архаической «одноходовой» «малой» эпической формы. Последние в процессе «концентрической» циклизации, где основным является «объединение относительно небольших, как правило “одноходовых” песен, не связанных сквозным сюжетом; общими остаются лишь персонажи цикла, локализация событий в пространстве и во времени, определенная эпическая эпоха и эпическое государство с эпическим владыкой во главе» [Неклюдов], перешли в циклы, к которым относят и эпос «Джангар».

При рассмотрении ядерных мотивов архаического эпоса, отраженных в песнях Багацохуровского (1852 г.) и Малодербетовского (1862 г.) циклов «Джангара», можно примерить и другой вариант развития эпоса, в свете теории «первоначального ядра», «порождающего “большую” эпическую форму в результате своего “разбухания”» [Неклюдов]. Согласно теории «первоначального ядра», созданной Г. Германном и поддержанной Д. Гротом, применительно к гомеровскому эпосу, «... “Илиада” и “Одиссея” возникли не как соединение самостоятельных произведений, а как расширение некоего “ядра”, заключавшего в себе уже все основные моменты

сюжета поэм. В основе “Илиады” лежит “пра-Илиада”, в основе “Одиссеи” – “пра-Одиссея”, и та и другая – небольшие эпосы. Позднейшие поэты расширяли и дополняли эти эпосы введением нового материала...» [Теория «малых песен»...]. Данную теорию применительно к ранним циклам «Джангара» нами также предполагается подтвердить.

Вопросом о существовании в калмыцкой эпической традиции произведений переходной формы занимался Г.И. Михайлов, реконструировавший две калмыцких былины «Бамб-улан-баатар сын Мөнк-цаган-хана» на русском и «Догшн Дольган хаана дуута Хар Күкл баатр» («Богатырь Хар Кюкл сын свирепого Дольган хана») на калмыцком языках по образцам ойратских былин и калмыцких богатырских сказок [Михайлов 1971, 230]. Исследователь пришел к выводу, что былинный эпос утрачен калмыками, но реконструкция выявила неплохую сохранность былинных фрагментов.

По мнению С.Ю. Неклюдова, «... архаическая богатырская сказка является предшественницей наиболее ранних форм героического эпоса и столь близка к ним, что грань между жанрами подчас провести затруднительно» [Неклюдов]. В этом ключе, развивая теорию реконструкции калмыцкой «былины», предложенную Г.И. Михайловым как переходную форму от архаической «богатырской сказки» к героическому эпосу, А.Ш. Кичиков исследовал тексты песен Малодербетовского цикла и цикла Ээлян Овлы калмыцкого «Джангара» в сравнительно-типологической характеристике с архаичными сказаниями тюрко-монгольских эпических традиций. Исследование привело к тому, что «наличие в “Джангаре” трансформированных элементов архаического эпоса потребовало реконструкции его инварианта, который имеет схематическую организацию из двенадцати эпизодов» [Кичиков 1999, 8]. Ученым предложен термин “тууль-улигерный” эпос, определена его структура и выделены двенадцать конструктивных элементов:

«1. Бездетные престарелые старик и старуха. 2. Вымаливание бездетными супругами ребенка. 3. Чудесное рождение сына-богатыря. 4. Наречение именем чудеснорожденного младенца. 5. Чудесный рост и необыкновенное детство будущего героя. 6. Получение им вести о суженой. 7. Нахождение и укрощение предназначенного герою коня (взаимная идентификация). 8. Богатырская поездка юного героя за невестой. 9. Участие героя в состязаниях за невесту. 10. Женильба, получение приданого и обратный путь. 11. Поход героя в страну мангусов (захватчиков) за угнанными в плен родителями (народом). 12. Истребление героем мангусов (захватчиков) и возвращение с освобожденными родителями (народом)» [Кичиков 1997, 12].

Реконструкция элементов по текстам Малодербетовского цикла и песне «О женильбе Хонгора» из цикла Ээлян Овлы выявила следующее – «тууль-улигерные эпизоды 1, 3, 4, 5, 11, 12 удается обнаружить в итоге специального исследования...» [Кичиков 1999, 33].

Предпринятая нами реконструкция с привлечением текстов песен «О

Хара Кинесе» и «О Замбал хане» Багацохуровского цикла дополнила недостающие элементы «тууль-улигера».

Первый элемент «тууль-улигера» – *Бездетные престарелые старик и старуха* – в трансформированном виде сохранился в песне «О Шара Гюргю» Малодербетовского цикла, где, как считает А.Ш. Кичиков, «вместо жалобы на бездетность – таинственное и, видимо, скорбное молчание стареющего богатыря и правителя державы, вызвавшее сперва смятение, а потом и обиду приближенных» [Кичиков 1999, 25]. В Багацохуровском цикле данный элемент не реконструирован.

Второй элемент «тууль-улигера» – *Вымаливание бездетными супругами ребенка* – реконструирован в трансформированном виде также в Малодербетовском цикле. Причина восьмилетнего странствия Джангар-хана сводится к поискам суженой и продлению рода. В песне «О Шара Гюргю» молчание и печаль Джангара-хана ассоциируются с вымаливанием ребенка. А.Ш. Кичиков отмечает: «... загадочный отъезд Джангара мотивируется задним числом – когда он на чужбине обретает наследника (Шовшур)» [Кичиков 1997, 35]. См. III песню Малодербетовского цикла (далее – М.Ц.): 19 (8) jiraḡaliniḡini (9) dutuni či bilēči: čamai xaiḡād ḡaralabi: (10) ara bumbān oraḡān dolīd abasun ḡonoxōn (11) ulān šobšūr mini [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 4, 19] (Ты тот, кого не хватало в моей жизни! / [Я] отправился на поиски тебя, / [Я] обменял тебя на свою страну Бумбу, / Мой трехлетний Алий Шовшур. – Здесь и далее перевод автора статьи, Д.В. Убушиевой).

Третий элемент «тууль-улигера» – *Чудесное рождение сына-богатыря* в прямой проекции, как и его быстрый рост, сохранился в Багацохуровском цикле лишь в описании рождения сына Шара Мангаса, противника Джангар-хана. Как упоминает Е.М. Мелетинский, «мифологические реликты лучше сохраняются в образах “чужих”, врагов» [Мелетинский 2003, 334], что и отражено в примере: II песня Багацохуровского цикла (далее – Б.Ц.) – 39 (28) tere sōni bīdeni tere mangyus xāni xatuni (29) tere sōi kūkūlji baiji: köbūn ḡarād ūlid unuḡsan dūḡini sonsuba (30) bi: busu saradan töröbebi: bolzoḡ saradān dungši ḡarbabi: boqdo ḡangḡar (31) čamalai ḡučin tabun nasundān čamala eserḡeḡeji ese dailaldadaḡ bolxuni 40 (1) ene nasundān erliḡ nomīn xāni elečlē xaraḡaji ūkūsūbi: ecūs xoitō (2) töröldēn erütü tamain iröldü eqce mingḡan ḡalabtu tamān iröl sakiḡsaūbi (3) ḡeji ūlin ḡarba [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 39–40] (Хатун того хана мангасов / В ту ночь рожала. / Родился мальчик, / Я услышал его плач / – Не в тот месяц родился я, / Недоношенным родился я. / С тобой Джангар-хан / В свои тридцать пять лет / Сражусь, / И если не одолею, / В этой жизни / С посланцем Эрлик Номин хана / Встретившись умру! / В следующем перерождении, / На дне ада / Ровно тысячу эр / Пребывать буду! – говоря, / С плачем родился).

В Малодербетовском цикле данный элемент реконструирован в песне «О Шара Гюргю», «... сыну Джангара присущи основные черты чудеснорожденного героя... стальная пуповина..., рождение от чудесной девы..., фантастически быстрый рост...» [Кичиков 1999, 25]. Пример чудесного происхождения героя связан с не менее известным героем калмыцкого

эпоса, с богатырем Алтаном Чеджи. Б.Э. Мутляева пишет: «... это имя, означающее в переводе на русский язык “золотая грудь”, указывало в древности, вероятно, на внешние необыкновенные признаки героя» [Мутляева 1978, 59]. Это же отмечает А.Ш. Кичиков: налицо «тууль-улигерный мотив рождения с золотой грудью и серебряным низом» [Кичиков 1997, 37]. Отталкиваясь от этих суждений, можем предположить, что если буквально перевести на русский язык имя богатыря Хонгор (‘рыжий’, ‘золотой’), то и его имя говорит о необыкновенном происхождении и восходит к мотиву «золотой хохол».

Четвертый элемент «тууль-улигера» – *Наречение именем чудеснорожденного младенца* также отражен в песне «О Шара Гюргю» Малодербетовского цикла: III песня М.Ц. – 17 (17) *ēji āba хоуorni erkülülji* (18) *baiyād ʏopoxun ulān šubšur nere ögbe* [РО БВФ СПбГУ, Сalm. С. 4, 17] (Мать и отец, / Лелея растили, / [И] назвали трехлетним Алым Шовшуром). Данный пример демонстрирует имянаречение в трехлетнем возрасте, соответственно перед первым подвигом богатыря. Б.Б. Манджиева выявила, что «калмыцкий героический эпос сохранил обряд посвящения и наречения взрослого имени...» [Манджиева 2016, 48]. В этой же песне присутствует мотив переименования. Первое имя богатырю Алому Шовшурю в трехлетнем возрасте дали его родители – Джангар-хан и небесная дева, но после его подвига, восстановления страны Бумбы, на совете богатырей Хонгор требует права переименовать сына Джангар-хана, на что получает одобрение: III песня М.Ц. – 31 (11) *törö šajin* (12) *хоуorān barin ʏaraqsan erke badama gēgēd* (13) *boltoʏa geji nere öqbe* [РО БВФ СПбГУ, Сalm. С. 4, 31] (Правление и веру держа родившийся, / Страну Тибет-Бумба объединив родившийся, / Именуйся – Властвующий Бадмин геген! – нарек).

Пятый элемент «тууль-улигера» – *Чудесный рост и необыкновенное детство будущего героя* можно вычлени из приведенного выше примера о рождении сына Шара Мангаса. В песне «О Шара Мангасе» он рождается недоношенным, но уже умеет говорить. В.Я. Пропп заключает на сказочном материале, что «мотив быстрого роста создан из мотива рождения героя... Он рождается взрослым, потому что он – взрослый, вернувшийся с того света. Но так как женщина не может родить взрослого, появляется мотив превращения ребенка во взрослого, которое в сказке представляется как необычайно быстрый рост» [Пропп 1976, 240]. В нашем случае это определение можно отнести к рождению сына Шара Мангаса, более того, с наложением религиозных мотивов о перерождениях, текст эпоса и речь сына мангаса не только не противоречат, а иллюстрируют то, что «он рождается во второй раз» [Пропп 1976, 238].

Шестой и седьмой элементы «тууль-улигера» переставлены нами местами, в соответствии со структурой песен Багацохуровского цикла.

Шестой элемент «тууль-улигера» – *Нахождение и укрощение предназначенного герою коня (взаимная идентификация)*. Данный элемент нивелирован, на первый план выходит предназначенность коня: I песня Б.Ц. – 4 (13) *xān jangʏarain amin-dēn xadaʏa* (14) *laqsun külgüldüq morini* (Хану

Джангару ниспосланный / Верховой конь) [РО БВФ СПбГУ, Сalm. С. 17, 4]; III песня Б.Ц. – 11 (25) *amindani külgülüqsen ʏarqsaxan* (26) *külüqni* (Ниспосланный ему скакун) [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 11]. Претерпев значительные изменения при переходе из архаического в классический эпос, в пору кочевого скотоводческого быта, данный «тууль-улигерный» мотив не сохранился. Предназначенность коня предусмотрена априори, а его описание перешло в «... культ коня и – шире – разнообразные представления коневодческого и скотоводческого общества, в том числе представления о боевом коне всадника-воина» [Мелетинский 2004, 333].

С седьмого по десятый элементы «тууль-улигера» строятся на теме богатырского сватовства. Богатырское сватовство является ядерным образованием архаического эпоса. В.Я. Пропп, изучая русский героический эпос и говоря о былинах с этим мотивом, в частности, о былине о Садко, выделяет ее часть о сватовстве как «одну из самых древних и самых архаических в русском эпосе» [Пропп 1958, 36]. Мотив сватовства Садко к дочери морского царя назван В.Я. Проппом «древнейшим стержнем песни» [Пропп 1958, 87]. В.М. Жирмунский заключает, что «сюжет героического сватовства, богатырской поездки в поисках невесты (обычно – “суженой”, предназначенной герою) занимает одно из важнейших мест в эпической биографии героя богатырской (как и волшебной) сказки» [Жирмунский 1960, 218]. По мнению Б.Н. Путилова, «мотивы поисков героем невесты-суженой и борьбы за нее» [Путилов 1971, 126] занимают важное место в архаических памятниках. Е.М. Мелетинский приходит к выводу, что «эпос тюрко-монгольских народов подтверждает, что героическое сватовство – действительно универсальная тема в древнейших эпосах» [Мелетинский 2004, 257].

Изучение эпоса «Джангар» имеет двухвековую историю, в том числе, исследователи уделяли внимание и теме богатырского сватовства в нем. Тем не менее, эпизод богатырского сватовства, сохранившийся в Багацохуровском цикле, не получил должного внимания и ранее не исследовался. Цикл не сохранил до наших дней отдельных песен, посвященных богатырскому сватовству, но в прологах песен «О Хара Кинесе» и «О Замбал хане», в описании-представлении супруги Джангар-хана Герензел хатун, данная тема содержит полный набор мотивов, свойственных героическому сватовству. Подчеркиваем, что сюжет сватовства в цикле присутствует только в прологе, в котором дано описание-представление Герензел-хатун.

Тема богатырского сватовства начинается с выезда героя в поисках суженой. В.Я. Пропп объясняет выезд героя из дома тем, что «...при родовом строе жену надо было брать из другого рода, то есть отправляться за ней более или менее далеко» [Пропп 1958, 42]. В настоящем цикле Джангар-хан, отвергнув всех ханских дочерей, отправляется на поиски предназначенной суженой, предназначенность которой не мотивируется. Как замечено Б.Н. Путиловым, «само предназначение в архаическом эпосе либо не мотивируется, либо мотивируется волею свыше, записью в особой божественной книге и т.п.» [Путилов 1971, 126].



«... В архаическом эпосе герой едет к невесте долго и трудно, преодолевая на своем пути многочисленные препятствия, в том числе фантастического и мифологического характера, различные магические рубежи...» [Путилов 1971, 136]. Данное обстоятельство архаичности показано в цикле описанием странствий и трудностей, испытываемых Джангар-ханом в поисках суженой: III песня Б.Ц. – 15 (19) *γurban jilīn γučin zurγān sardu er* (20) *gēd olji yadād: aranzala zērdēn* (21) *ečēgēd: utu zandan armān ūrγal* (22) *ji čirēd: urγuqsan arban tabuni* (23) *sara metū dūrting ulān čirēni ünüsün* (24) *ōnggōtei bolji zobād* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 15.] (В течении трёх лет, / Тридцать шесть месяцев / Кружился, не мог отыскать. / Аранзала Зерде измучив, / Длинное сандаловое копье / Таща словно укрюк, / Словно луна пятнадцатой ночи, / Красивое лицо его / Исстрадалось и посерело, как пепел – сравнимы с испытаниями и трудными задачами на пути к суженой).

Седьмой элемент «тууль-улигера» – *Получение им вести о суженой*. Непосредственная весть о суженой приходит от чудесного помощника, в песне «О Замбал хане» это золотой воробей, являющийся знаком иного мира, который на птичьем языке сообщает: III песня Б.Ц. – 15 (24) *ōndör saγān* (25) *ūlain oroi dēre γarči xarūl xar* (26) *ji baiba: baitulani mönggön jibirtei* (27) *altān ödötei boqšoryoi dēre teng* (28) *gerēr niseji irēd: šobūni kelēr* (29) *kelbe: γazādaki γalab šartū tenggesin* 16 (1) *tere tala nutuqluqsan: očirtu altan* (2) *ūlutai: oron-du ūgei γurban jinda* (3) *manitai: güši zambai xāni kūkīgi:* (4) *tenggerin köbün burxan saγān gedeq* (5) *kūn küčār abn geji bainei: abaxu* (6) *zöbtei gergenchini tere gebe* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 15–16] (Взобравшись на вершину Белой горы, / Стал осматривать. / Когда осматривал, с серебряными крыльями / С золотым опереньем воробей / Прилетел сверху, с небес, / Раскрыв клюв, / Сказал на птичьем языке: / Внешнего моря Шарту / На той стороне расположившегося, / Владеющего драгоценной горой Алтан, / И чиндамани, которого больше нет во всем мире / Дочь Гюши Замба хана / Сын тенгрия, зовущийся Бурхан Цаган, / Хочет насильно взять в жены. / Тебе предназначенная супруга она, – сказал).

По наблюдениям В.Я. Проппа, «...все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству» [Пропп 2004, 245]. Также отмечено, что «функция птицы всегда только одна – она переносит героя в иное царство» [Пропп 2004, 140]. Данный сказочный мотив трансформирован в рамках героической эпикки, поэтому не демонстрирует переpravу героя в иной мир.

Восьмой элемент «тууль-улигера» – *Богатырская поездка юного героя за невестой*. Мотив поиска жены – «один из древнейших элементов героического эпоса» [Пропп 1958, 43]. Безуспешные поиски суженой в своем локусе перемещают Джангар-хан в другой мир. Переходными маркерами выступают рубежная гора: I песня Б.Ц. – 5 (21) *erkülügīn mönggön saγān ūlān dēreni γarči genē* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 5] (Эркулюкской серебряной Белой горы / На вершину взобрался); III песня Б.Ц. – 15 (24) *ōndör saγān* (25) *ūlain oroi dēre γarči* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 15] (На вершину высокой Белой горой взобрался); и Внешнее море: I песня Б.Ц. –

5 (23) *cāda biyidēn xalēxani nain tabun sarai* (24) *örgön kītün xara tengges öröu söröu xoyor urusxaltei: urusxulduni* (25) *üküriyin dungge xara čilün biye biyen gübdelden: ulān γal badarād: ulān* (26) *dungge saγān doligēn undū sundū cokād: nāda biyen ergeni dolōn mingγan* (27) *alda γalīn ulān enge: utuγān ire iremeqtei: tere tenggesin ter* (28) *talani* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 5] (По ту сторону посмотрел / В восемьдесят месяцев / Широкое холодное черное море / С противоположным течением. / В этом течении, черные камни величиной с корову, / Бились друг об друга / Иссекая красный огонь. / Белые волны величиной с гору, / Бились туда-сюда. / Берег этой стороны / Семь тысяч саженой. / Огненно-красный берег / С краями как лезвие / Расположившийся на той стороне того моря); III песня Б.Ц. – 15 (29) *γazādaki γalab šartū tenggesin* 16 (1) *tere tala nutuqluqsan* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 15–16] (Внешнего моря Шарту / На той стороне расположившегося).

Следует отметить, что суженой Джангар-хана является дочь хозяина (царя) Водного мира: I песня Б.Ц. – 5 (29) *naiman mingγan lübsaraγān ezen güši zamba xāni kūken* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 5] (Хозяина восьми тысяч лубсурга / Гюши Замба хана дочь).

Поиски суженой в другом мире, передвижение Джангар-хана по мирам демонстрируют весьма древний пласт мотивов, отражающий еще дошаманские верования. «Согласно первобытному миропониманию различные “миры”, в частности Верхний и Нижний, качественно однородны, и люди при жизни могут переходить из одного в другой» [Мелетинский 2004, 315].

Девятый элемент «тууль-улигера» – *Участие героя в состязаниях за невесту*. Мотив участия в состязаниях за невесту в цикле отсутствует, сюжет демонстрирует более древний мотив, который можно назвать ядерным мотивом архаического эпоса – богоборческий мотив, отражающий сражение Джангар-хана с небесным представителем, с сыном Тенгрия, и победу над ним: I песня Б.Ц. – 5 (30) *tenggerin köbün burxan saγān gedeq* 6 (1) *bātur: abn geji baqseni alji orkōd: naiman mingγan bātūrini köldēn mürgūlēd* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 5–6] (Сына Тенгрия / Богатыря, именуемого Бурхан Цаган, / Который чуть было не взял в жены / Убил, восемь тысяч его богатырей, / К ногам преклонив); III песня Б.Ц. – 16 (13) *tenggeriin* (14) *köbün burxan saγānigi dolōn mingγan* (15) *bāartaigīni alji orkōd* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 16] (Сына Тенгрия Бурхан Цагана / Вместе с его семьёю тысячами богатырями убив). Как замечено Е.М. Мелетинским, «собственно богоборчество как таковое характерно для эпической архаики...» [Мелетинский 2003, 347].

Десятый элемент «тууль-улигера» – *Женитьба, получение приданого и обратный путь*. Свадебный пир в описании отсутствует, сам акт бракосочетания сформулирован сверхлаконично: I песня Б.Ц. – 6 (2) *mingγan eketü* (3) *xūbilγāγār xūbilēd abči* [РО БВФ СПбГУ, Calm. С. 17, 6] (Тысячу раз перевоплощаясь, взял ее в жены); III песня Б.Ц. – 16 (15) *gūši* (16) *zambain kūken arban dolōn nastani abaxi* (17) *gerenzele xatān abči* [НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15, 16] (Дочь Гюши Замба, / Которую семнадцатилетней должен

взять, / Ава Герензел хатун взял).

Составные части десятого элемента (получение приданого и обратный путь) в текстах не выявлены.

Как указывает Б.Н. Путилов, в богатырском сватовстве «мы находим сложнейший сплав архаики (художественной и обрядовой)» [Путилов 1999, 21]. Этому заключению вполне соответствуют эпизоды богатырского сватовства в песнях Багацохуровского цикла «Джангара», которые отражают ядерные «тууль-улигерные» мотивы, восходящие к мифологии – такие как передвижение Джангар-хана по мирам в поисках суженой, брачные связи с представительницей Водного мира, богоборческий мотив, реализованный в сражении и победе Джангар-хана над представителем Верхнего мира, а не неминуемая гибель героя, в отличие от более поздних эпических сюжетов.

Возвращаясь к структурным элементам, отметим: если все, что представлено выше, считать первым ходом «тууль-улигера», первым подвигом героя, то далее можно говорить о втором ходе архаического эпоса. Если богатырское сватовство в прологе Багацохуровского цикла – сюжет первого хода повествования, то второй ход сюжета раскрывается в самом сюжете песен и связан с основным подвигом героя, чему соответствуют одиннадцатый и двенадцатый элементы «тууль-улигера» соответственно: *Поход героя в страну мангусов (захватчиков) за угнанными в плен родителями (народом) и Истребление героем мангусов (захватчиков) и возвращение с освобожденными родителями (народом).*

В песне «О Хара Кинесе» вторым ходом сюжета является возвращение плененного богатыря Хонгора, о чем писал А.Ш. Кичиков: «...песня о победе над Хара-Кинесом представляет из себя трансформированный сюжет второго хода тууль-улигерного сказания, согласно которому враги-насильники (чудовища) уводят народ (родных) богатыря в иной мир (Нижний) мир, герой уничтожает насильников и возвращается на родину с освобожденным народом. В таком случае Хонгор, побежденный и плененный противником, заменяет собой родных и подданных тууль-улигерного богатыря, в роли которого, в свою очередь, выступают Джангар и его богатыри» [Кичиков 1997, 228].

Отталкиваясь от этой же схемы, можно заключить, что в песне «О Замбал хане» второй ход сюжета посвящен похищению и возвращению девяти тысячного табуна Джангар-хана, который заменяет угнанных в плен родителей или народ.

Таким образом, дополненная реконструкция «тууль-улигерного» сказания демонстрирует следующее: Малодербетовский цикл содержит 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12 элементы, Багацохуровский цикл – 3, 5, 7 (по Кичикову 6), 8, 9, 10, 11, 12. Выявлены все двенадцать элементов архаического эпоса. Более того, обозначены ядерные мотивы архаического эпоса, основой которого является богатырское сватовство: поиски суженой, передвижение Джангар-хана по мирам в поисках суженой, брачные связи с представительницей Водного мира, богоборческий мотив сражения и победы Джан-

гар-хана над представителем Верхнего мира. Как видим, теория инвариантных ядерных мотивов «тууль-улигера» применительно к эпосу «Джангар», разработанная А.Ш. Кичиковым, подтверждается и на материалах песен Багацохуровского цикла, в котором обнаружены ранее недостающие конструктивные элементы архаического эпоса.

Предположительно, прологи ранних циклов эпоса «Джангар» в которых сохранились архаические ядерные мотивы, восходящие к мифологическим корням эпоса, могли быть самостоятельными сюжетами «тууль-улигеров» (архаического эпоса), из которых путем нарастания, согласно теории «первоначального ядра», развились ныне существующие песни Багацохуровского и Малодербетовского циклов «Джангара». Как отмечено С.Ю. Неклюдовым, «...если даже возраст отдельных эпических произведений не столь велик, давность самих эпических традиций, в русле которых они возникли и трансформировались, должна быть неизмеримо большей» [Неклюдов 1984, 79].

## ИСТОЧНИКИ

1. Джангар: малодербетовский список // Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Calm. С. 4. Ед. хр. 1834. Л. 1–30. Строки 28–30. (Рукопись на ойратском языке).
2. Olon bum burhan 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).
3. Джангар // Научный архив Русского географического общества. Оп. 1. Разряд 53. Д. 15. (Песни и сказки Калмыцкого народа Астраханской губернии Багацохуровского улуса).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.
2. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М., 1997.
3. Кичиков А.Ш. Предисловие // Джангар. Малодербетовская версия / сводный текст, перевод, вступительная статья, комментарии, словарь А.Ш. Кичикова. Элиста, 1999. С. 5–38.
4. Манджиева Б.Б. К проблеме изучения мотивов калмыцкой богатырской сказки и героического эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2016. № 1. С. 44–50.
5. Мелетинский Е.М. О былинных мотивах // Фольклор и народная культура: In memoriam. СПб., 2003. С. 334–351.
6. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. М., 2004.

7. Михайлов Г.И. Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста, 1971.
8. Мутляева Б.Э. Мотив чудесного рождения героя в тюрко-монгольском героическом и сказочном эпосе // Типологические и художественные особенности «Джангара». Элиста, 1978. С. 51–62.
9. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М., 1984.
10. Неклюдов С.Ю. Типология и история в памятниках героического эпоса // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov18.htm> (дата обращения 07.01.2019).
11. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2004.
12. Пропп В.Я. Мотив чудесного рождения // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 205–240.
13. Пропп В.Я. Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М., 1958.
14. Путилов Б.Н. Эскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999.
15. Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.
16. Теория «малых песен». URL: [https://studwood.ru/980423/filosofiya/teoriya\\_malyh\\_pesen](https://studwood.ru/980423/filosofiya/teoriya_malyh_pesen) (дата обращения 07.01.2019).

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhiyeva B.B. K probleme izucheniya motivov kalmytskoy bogatyrskoy skazki i geroicheskogo eposa “Dzhangar” [Studying the Motifs of Kalmyk Heroic Fairy Tales and the Dzhangar Epic: Challenges Revisited]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova*, Series: Eposovedeniye [Epic Studies], 2016, no. 1 (01), pp. 44–49. (In Russian).

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

2. Kichikov A.Sh. Predisloviye [Foreword]. *Kichikov A.Sh. (ed.). Dzhangar. Maloderbetovskaya versiya* [Dzhangar. Maloderbetov Version]. Elista, 1999, pp. 5–38. (In Russian).
3. Meletinskiy E.M. O bylinnykh motivakh [About Epic Motives]. *Fol'klor i narodnaya kul'tura: In memoriam* [Folklore and Folk Culture: In Memoriam]. Saint-Petersburg, 2003, pp. 334–351. (In Russian).
4. Mutlyayeva B.E. Motiv chudesnogo rozhdeniya geroya v tyurko-mongol'skom geroicheskom i skazochnom epose [A Motif of the Hero's Miraculous Birth in the Turco-Mongolian Heroic and Magic Epic]. *Tipologicheskiye i khudozhestvennyye osobennosti “Dzhangara”* [Typological and Artistic Features of the Dzhangar]. Elista, 1978, pp. 51–62. (In Russian).
5. Propp V.Ya. Motiv chudesnogo rozhdeniya [Motive of the Wonderful Birth]. Propp V.Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'*. Izbrannyye stat'i [Folklore and Reality. Selected Papers]. Moscow, 1976, pp. 205–240. (In Russian).

#### (Monographs)

6. 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).
7. 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).
8. Mikhaylov G.I. *Problemy fol'klora mongol'skikh narodov* [Problems of Folklore of the Mongolian People]. Elista, 1971. (In Russian).
9. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskiy epos mongol'skikh narodov* [The Heroic Epic of the Mongols]. Moscow, 1984. (In Russian).
10. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Magic Tale]. Moscow, 2004. (In Russian).
11. Propp V.Ya. *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian Heroic Epic]. 2<sup>nd</sup> ed., corr. Moscow, 1958. (In Russian).
12. 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).
13. Putilov B.N. *Russkiy i yuzhnoslavianskiy geroicheskiy epos. Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye* [Russian and South Slavic Heroic Epic. Comparative-typological Study]. Moscow, 1971. (In Russian).
14. Zhirmunskiy V.M. *Skazaniye ob Alpamyshe i bogatyrskaya skazka* [Legend on Alpamyshe and Powerful Fairy Tale]. Moscow, 1960. (In Russian).

#### (Electronic Resources)

15. Neklyudov S.Yu. Tipologiya i istoriya v pamyatnikakh geroicheskogo eposa [Typology and History in Monuments of the Heroic Epos]. *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologiya, semiotika* [Folklore and Post-Folklore: Structure, Typology, Semiotics]. Available at: URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov18.htm> (accessed 7.01.2019). (In Russian).
16. *Teoriya “malykh pesen”* [Theory of “Small Songs”]. Available at: URL: [https://studwood.ru/980423/filosofiya/teoriya\\_malyh\\_pesen](https://studwood.ru/980423/filosofiya/teoriya_malyh_pesen) (accessed 7.01.2019). (In Russian).

**Убушиева Данара Владимировна**, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

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

E-mail: [bib.danara@yandex.ru](mailto:bib.danara@yandex.ru)

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

Candidate of Philology. Research interests: folklore of the mongoloyazychny people, mongolian epic tradition, typology and poetics of the epos.

E-mail: [bib.danara@yandex.ru](mailto:bib.danara@yandex.ru)

## Русская литература Russian Literature

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00005

D. Kemper (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

### THE BEGINNINGS OF FOREIGN CULTURAL POLITICS IN RUSSIA Part 2. Heinrich von Huysen as a Manager of Foreign Cultural Policy in the Great Nordic War

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

**Abstract.** The article continues the cycle author's cycle of works in area of clarifying and researching the origins of foreign cultural policy in Russia. The author emphasizes that the implementation of his new foreign cultural policy, Peter I primarily employed well connected Europeans as experts who could refute anti-Russian writings on a journalistic level that would conceal, in the first instance, the programmatic, political character of their written rebuttals, which would appear rather as an intellectual battle endeavouring to portray the truth in the context of a conflict between educated experts. His first and longest-serving specialist in this regard was the German Heinrich von Huysen (1666–1739), who not only appeared from 1705 onwards in the Great Nordic War (1700–1721) as a propagandist for the Russian side but also tried, in numerous writings presented in the current paper, to undertake foreign cultural policy in the sense of disseminating a positive image of Russia, its government and the Tsar. The author's attention is focused on the personality of Heinrich von Güssen and the value of his epistolary heritage, which is cited from rarely and difficult of approach sources. The main subject of research is making of propaganda discourse at the turning point of Russian history – during the period of Peter I reign.

**Key words:** Heinrich von Huysen; Martin Neugebauer; Peter I; Great Nordic War; Propaganda; foreign cultural policy.

Д. Кемпер (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-3099-6836

### Истоки внешней культурной политики в России Часть 2. Генрих фон Гюйссен в роли «распорядителя» внешней культурной политики во время Великой Северной войны

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

**Аннотация.** Статья продолжает цикл работ автора в области уточнения и исследования истоков внешней культурной политики в России. Автор

подчеркивает, что в качестве специалистов по новой внешней культурной политике Петр Первый использовал, прежде всего, европейцев с соответствующими связями, которые могли бы в своих публикациях на правах экспертов противодействовать различным русофобским сочинениям, причем делать это так, чтобы официальный характер их контрпропагандистских текстов на первый взгляд не был бы очевиден и производил впечатление борьбы за истину в рамках академического спора между учеными или экспертами. Первым и в течение продолжительного времени важнейшим специалистом в этой области был немец Генрих фон Гюйссен (1666–1739), который во время Великой Северной войны (1700–1721), начиная с 1705 г., не просто выступал в роли пропагандиста русской стороны, а пытался в многочисленных текстах, приведенных в данной публикации, заниматься внешней культурной политикой, т.е. распространять положительный образ России, ее правительства и царя. Именно на фигуре Генриха фон Гюйсена и роли его эпистолярного наследия, которое цитируется по малоизвестным и труднодоступным источникам, сосредоточено внимание автора статьи. Непосредственным предметом изучения становится формирование пропагандистского дискурса в поворотный момент русской истории – в период правления Петра I.

**Ключевые слова:** Генрих фон Гюйссен; Мартин Нейгебауэр; Петр Первый; Великая Северная война; пропаганда; внешняя культурная политика.

4

In 1704, an anonymous anti-Russian satire by Martin Neugebauer was published which enjoyed a broad dissemination until 1705, in a series of at least nine editions [cf. the reprint: Neugebauer 1705, 9<sup>th</sup> ed.] – and later appeared under a new variation of the title, *Vertrautes Schreiben* <...> (*The Intimate Writings* <...>) [Neugebauer 1705]: „Schreiben eines vornehmen Deutschen Officirers an einen geheimen Rath eines hohen Potentaten wegen der üblen Handthierung der frembden Officirer, so die Moscovitter in ihre Dienste locken. Anno M DCCIV” [According to Minzloff 1872, 106. Cf. OPAC of the Russian National Library at St. Petersburg]

(“The writings of a noble German officer to the secret council of a high potentate regarding the despicable treatment of foreign officers having been cajoled into serving the Muscovites. Anno M DCCIV.”)

The early editions were seven pages of text [According to Minzloff 1872, 106, the first edition was printed on 4 pages], but the eighth edition quoted here [cf. the reprint: Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed.] was sixty-three pages long. The beginning and end of the text were hardly changed in this expanded version [According to a comparison of the editions available to us with a range of 44 to 63 pages of text “*Vertrautes Schreiben*” / “*The Intimate Writings*”, 1705], but the number of descriptions of instances of maltreatment was far greater [It is therefore not entirely accurate of [Korzun 2013, 43, 44f., 236], to treat the “*Schreiben / Eines Vornehmen Deutschen Officierers*” (“*Writings of a Noble German Officer*”, 1704 and “*Vertrautes Schreiben Eines Vornehmen Teutschen Officirers*” (“*The Intimate Writings of a noble German Officer*”, 1705) as two

different texts]. The central criticism of this lampooning satire was aimed directly at Huyssen's official work for Peter I.

The educated lawyer Heinrich Freiherr von Huyssen (1666–1739) from Essen was active at the court of Peter I from 1702, recruited by the responsible commissioner at the time, Johann Reinhold von Patkul. The latter had taken over the role of “master of the court of the successor to the throne”, Aleksej Petrovič, from Martin Neugebauer in 1702 and engaged Huyssen as an informer following his arrival in Russia. In November 1703, Peter I appointed Huyssen as master of the court of his son, whom he had originally wanted to educate in western Europe but, following the outbreak of the Great Nordic War, instead employed German teachers to educate him at home. In March 1705, Huyssen was sent to the Prussian court in Berlin and in June of the same year to the Viennese court.

About this time we are informed by old sources. Huyssen, who live in abject conditions in St. Petersburg after the death of Peter I, put together a memoir in the last years of his life where he listed all the work he did for Peter I, in the hope of receiving some benefits from the Russian court. The Danish traveller Peder van Haven gained insight into these notes and used them as the basis of his “Nachrichten” in 1776 [Haven 1776]. Guerrier [Guerrier 1873, 43] mentions “a much completer concept of the memoirs” in Russian. Petschauer [Petschauer 1978] analysed this for his study in 1978, describing it as Huyssen's “Autobiography”: “Essentially, he had three main tasks that he carried out from 1702 onwards and then continued in his work in Vienna. He collected news and notifications relating to the war from all available sources including printed material, information made available to him in written correspondence as well as oral information and sent them as quickly as possible by post to the Tsar and his employees. Huyssen was also active as a recruitment officer whose task was to win high-ranking officers over to serve Russia. In 1776, Peder van Haven recounts significant successes in this area” [Haven 1776, 319 f.]; for more detail cf. [Korzun 2013, 156–160]. Recruiting generals from other forces, wooing them away in the process of long and complex bargaining about their wages, was an integral part of the war business at the time. This pre-modern headhunting took place under the auspices of Peter I's recruitment manifesto from the 16<sup>th</sup> April 1702, which was aimed not just at the military but also addressed the employment of administrative bureaucrats, educational experts, specialist craftsmen and others. The recruitment manifesto was a central part of the “civilising” modernization programme [cf. Bloome 2002] by means of which the Tsar intended to bring his country up to the level of the more highly developed west European standards and to make it as powerful and significant as the west European nations, at least in relation to the politics of power.

Neugebauer, with his critical pamphlet, was by no means the first person to darken the image of Peter I's new Russia. In 1700, Johann Georg Korb had published the journal of his travels to Russia [Korb 1700] that he undertook in his role as the secretary of an Austrian delegation between 1698 and 1699. The diaries were published in Latin in Vienna, with the permission of the royal court.

It was not just the communication of pertinent military details that disturbed the interests of the Russian court, but also reports about the quashing of the uprising in Streltsy as well as a description of the insecure status of foreigners in Russia and their lack of rights. Others, too, who had been disappointed by the Russian authorities or expelled from the country, published explicitly negative criticisms. Such reports served Neugebauer as sources and it was Huyssen's task to “tone them down”. Amongst the critics were the engineer La Motte des Champs [cf. Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (42), (46) f.], [cf. in this regard Almquist 1938, 51–57], Otto Sigismund Freiherr von Cornberg [cf. Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (42), (46) f.], [cf. Almquist 1938, 51–57] and General Guérin [cf. Almquist 1938, 75–83].

Neugebauer's satire was aimed directly at this central nerve of Russian politics at the time. As the teacher of the Tsar's son, Neugebauer had entered into Russian service in 1701 but had a number of extreme differences of opinion with his superior, Aleksandr Danilovič Menšikov, from the outset. These escalated to the extent that he was removed from his position, arrested and expelled from Russia in June 1702.

In 1706, he changed sides publicly and entered into Swedish service. Indeed, his satirical tract from 1704 served the interests of Swedish propaganda very well indeed and will have paved the way for his later move. Neugebauer was already corresponding with the Swedish side in 1704, specifically with the counsellor of the chancellery and secretary of state for internal affairs Carl Piper, and proffered his information in the interests of the propaganda war. (The correspondence is partially reproduced in [Almquist 1938, 26 ff.]). Neugebauer's own formulation of the intention of his text is accordingly pointed, when he describes having written the tract after “God had led me out of the barbarism” [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (3)]: “Der Czaar und seine Bedienten tractiren die honnettesten und braffsten Officirer wie Hunde-Jungens / mit Maulschellen / Stockschlägen / Peitschen und Tausend andern Beschimpffungen“ [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (3)]. (The Tsar and his servants mistreat the most honest and diligent of officers with slaps in the face, beatings with a stick, whips and a thousand other insults.)

This is precisely what Neugebauer wants to prove with the collection of examples he presents in his tract, and he proclaims: “...let my soul carry the truth of all that follows” [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (3)]. There is no cliché he fails to use in describing the pre-modern, indeed anti-civilized conditions in Russia and the staccato tone of the discriminatory “case” peaks in the announcement of a follow-up work entitled “Newly Polished Russian Mirror”, in which he plans to describe the “Mishandling of a German lady by the Tsar's aforementioned darling Menschenkoth (literally: human excrement, and a play on words between the German and the subject's surname) [Aleksander Danilovič Menšikov] and others, using violence and then forcing her upon German officers” [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (61) f.]. There can have been no more pointed way of undermining the Tsar's “civilising” programme.

With his text, Neugebauer also positioned himself at the centre of the ongoing war. Whilst the Russian Tsar is described as an aggressive, pugilistic and

barbaric monster and destroyer of “people’s rights”, and the Russian orthodox population are described as the “excrement of Christianity” [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (42), (12), (19)], the Swedish king is stylized to a glowing opposite, imbued with “generosity, gentleness, mercy or charity” [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> reprint, (48)]. God’s support for the Swedish king during the war was a certainty [cf. Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (48) f.]: “Der gerechte GOtt aber wolle Königl. Majest. von Schweden Helden- Hertz mit einem so empfindlichem Eyfer anfüllen / diese unmenschliche Grausamkeit / an denen schändlichen Unflättern / mit solchem Nachdruck zu rächen / daß sie mit allen ihren Nachkommen / so lange die Welt stehet es empfinden und beseuffzen mögen“ [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed., (61)]. (Our just God wanted to fill his royal majesty of Sweden, Heroic Heart, with such zeal that he could effectively and lastingly revenge the inhuman atrocities of these shameful beasts / that they may with all their progeny feel and suffer it as long as the world exists).

Neugebauer’s strategic plan to serve the Swedish side cannot be overlooked. In Stockholm, the signals were understood and in 1705 an eight-page reprint appeared in the local “kongl. tryckeriet” [Documented at the Royal Library in Stockholm. According to the catalogue reference, three editions of Neugebauer’s critical satire were printed in 1705 in Stockholm]. This testifies to the fact the the reaction to the first seven-page edition of 1704 was immediate.

The Russian court tasked Huyssen with the publication of a journalistic refutation. This constituted his third sphere of work in Vienna [cf. Fundaminski 1997, 47; Guerrier 1873, 44]. The job was a sensitive one, insofar as it could not be a question of combatting one pamphlet with another or responding to one decrial with a similar slur. Rather, there was a pronounced need for a diplomatic response in order to present the Tsar and the Russian state to the Western world in the way they wanted to be seen, thus serving the overriding political interests of the regime in foreign reports on the country. Moscow – unlike Stockholm – still had no appropriately educated diplomats [with regard to Swedish anti-Russian propaganda with an illustrative example cf. Moepps 1987, 79], so that Russia was obliged to rely on “borrowed plumes” (or quills) like Huyssen’s [cf. Doerries 1939, 52, 54 f.]. Peter’s recruitment policy, a central tenet of his modernizing “cultivation” programme, could only be successful if qualified experts were able to exert a positive influence on the image of Russia. In other words: it fell to Huyssen to fulfil an early form of the role of generating foreign cultural propaganda.

A brief prelude to this effect appeared in the form of his four-page text *Hoch- und Viel-geneigter Leser (Esteemed and highly inclined Reader)* [eight-page manuscript; cf. further Minzloff 1872, 107], which appeared on the 6<sup>th</sup> August 1705 under the pseudonym “Simon Petersen” – the name of a Danish ship builder serving the Russians [cf. Amburger 1968, 51, annotation 200] – in Altona and primarily served to protect the Tsar against the lese-majesty committed by the satirist. As far as form, detail and argumentation were concerned, this first attempt was not sufficient to fulfil the goals he was intended to achieve. The text did, however, provoke a rapid response from Neugebauer, *Der ehrliche Simon*

*Petersen Wider Den Schelmischen. Altona den 10. Septemb. Anno 1705 (Honest Simon Peter versus The Rascal. Altona on the 10<sup>th</sup> September in the year of 1705)* [also manuscript at SLUB Dresden]. His real service to publicizing a more positive image of Russia was achieved in his 102-page text:

„Ausführliche Beantwortung Des freventlichen und lügenhaften Pasquils, welches unter dem Titul: Vertrautes Schreiben eines vornehmen Deutschen Officiers an eines gewissen hohen Potentatens Geheimen Rath von den jetzigen Coniuncturen in Moscow, [et]c. vor einiger Zeit ans Licht gekommen: Darinnen Von dem Tractament so wohl des Fremden insgemein, als insonderheit der gefangenen Schweden in Moscow, wie auch von dem Moscovitischen Hof- und Kriegs-Staat warhaffte Nachricht gegeben, und alles mit curiösen Anmerckungen aus der Historie, Politique und Re litteraria erläutert wird. Gedruckt nach dem Exemplar, welches in Narva 1705. herausgekommen. [S. 1.] 1706“.

(Detailed response to the outrageous and lie-ridden satire which came to light under the title: Intimate writings of a noble German officer to the secret council of a high potentate on the current situation in Moscow, etc. In which the treatment of foreigners in general as well as that of a particular imprisoned Swede in Moscow is reported, as well as truthful notes on the Muscovite state at court and in war, and all of the above illuminated with curious references to history, politics and the literary sphere. Printed according to the edition published in Narva in 1705. [S. 1.] 1706.)

[“Narwa” / “Narva” in what is now Estonia was the scene of Peter I’s defeat against Karl XII on the 19<sup>th</sup> November 1700. There is no evidence edition published at this location. The reference therefore seems to be a case of fiction with propagandistic purposes.]

Formally, this was a large-scale rebuttal that attempted to refute the individual claims with explicit reference to the passage in question and page number of the critical text. Huyssen’s main concern in the content, though, was not primarily protest or polemics. Rather, he employed a thought process typical of the age of Enlightenment, a criticism of prejudice. A number of Enlightenment texts included images that symbolized Enlightenment by clearing away the dark clouds of prejudice [cf. Schneiders 1974], which were dissolved solely in order to let the light of truth – in this case, the sun of Peter I – shine through again [With regard to the literal use of “prejudice”, cf. Huyssen 1706, 102]. This process of enlightenment took place on the stage of public media, which led Huyssen to his first introductory argument pertaining to publicity, using the open platform to influence the public sphere:

„Die öffentlichen Zeitungen, und verschiedene in allerley Sprachen gedruckte Schrifften, legen diesem Monarchen den Ruhm eines der löblichsten Regenten unserer Zeiten bey, als welcher in der kurtzen Zeit seiner Regierung, so viel gute Gesetze zu Beförderung der Justitz, und zur Verbesserung der Policy gegeben, so viel schöne Verordnungen und Anstalten zu Wasser und Lande, in Friedens- und Kriegs-Sachen, zu besserer Errichtung der Commerciën, Manufacturen, und andern Künsten und Wissenschaften gemacht, daß er diesfalls alle seine glorieusen Vorfahren weit

übersteiget“.

(The public newspapers and diverse writing printed in an array of languages give this monarch the renown of one of the most praiseworthy regents of our times, who, in the brief time of his government, has passed so many great laws to aid the advancement of justice and the improvement of policy, has created so many decrees and institutions in the waters and the lands, in matters of peace and war and towards a better establishment of commerce, manufacture and other arts and sciences, that he has, in this case, far exceeded the achievements of all his glorious predecessors.) [Huyszen 1706, 1 f.]

This is said to have been a well known fact in the German-speaking public sphere, which was reinforced for the German-speaking public through the recently published “Relation” [Huyszen 1706, 1. The reference here is to the “Relation” ascribed to Christian Stieff from 1706], and was also true in the case of the Chinese, who until then “had held the Europeans for one-eyed and the rest of the world for blind” [Huyszen 1706, 2], but could now recognize the teachings of Confucius in the governmental principles of Peter I.

Neugebauer’s pamphlet may have been the expression of extreme dissatisfaction by one who had been insulted – and his story is portrayed in great detail – but more important still is the function of critical satire in relation to power and politics. The text is said to serve the interests of those powers who were concerned that, through Peter’s politics of recruitment and modernization, “his already flourishing power might further increase” [Huyszen 1706, 3].

The fact that Huyszen’s cultural political work here was based on the orders of the Tsar was cleverly concealed. His response to Neugebauer was declared as a commission of a German prince and as such could be seen as a contribution to German-language public discourse pertaining to Russia:

„Inmassen denn meinem Leser nicht verhalten will, wie ein gewisser Fürst in Deutschland, welcher so wohl auf eigenen Reisen, als durch fleissige Lesung allerhand curiöser Reise-Beschreibungen eine sonderbahre Kenntniß von auswärtigen Sachen, von fremder Völker Sitten, Leben und Regierungs-Art sich erworben, so viel rühmliches von Ihro Czar. Maj. sonderbahren Qualitäten und Regierungs-Maximen durch münd- und schriftliche Relationes vernommen, daß sie diesen Herrn als einen von den besten und klügsten Regenten dieses Seculi zu admiriren anfiengen. Als aber diese Läster-Schrift heraus gekommen, wurde selbiger fast in etwas stutzig, und veranlassete er mich Anno 1704, als der ich ohne dem nicht wenig Lust dahin zu reisen hatte, daß ich unter dem Vorwand Ih. Czar. Maj. und dero Generals einige neue Erfindungen und compendieuse Kunst-Stücke in der Artillerie &c. zuweisen, und Kriegs-Dienste anzunehmen, auf eine anständige Weise mich in dem Lande wohl umsehen, und genau untersuchen möchte, ob dann so gar starcke Solœcismi bey der Moscovitischen Regierung wider alle Principia civilis prudentiæ & humanitatis begangen würden, als wie in diesem Scripto mit so vielen scheinbahren Exempeln angeführet würde“.

(On the whole considering that my reader does not desire to comport himself like a certain Prince in Germany, who not only in his own travels but also through diligent reading of all sorts of curious travel descriptions has gathered a peculiar knowledge of

the foreign affairs, of the customs of foreign peoples, as well as their lives and form of government, so many praiseworthy aspects of their great Tsar, his extraordinary qualities and maxims of government, by means of spoken and written communication, that they began to admire this gentleman as one of the best and wisest regents of this century. When, however, this malignant accusatory text appeared I indeed became suspicious and led me, in 1704, considering that I had more than a little urge to travel, to undertake to explore the country in an upright manner in the interests of his majesty the Tsar and his generals, presenting to them a number of new inventions and compendious works of art in the field of artillery etc. and to serve them in matters of war, and to want to examine precisely whether indeed such strong solecisms were being committed by the Muscovite government, against all Principia civilis prudentiæ & humanitatis, as was described in this text with so many alleged examples) [Huyszen 1706, 5 f.].

The rectification of prejudices in good faith – from a seat of judgement imbued with reason and publicity – is thus presented as his motivation for writing, rather than revealing the actual task, which is to say, the generation of cultural propaganda in the interests of the Tsar himself.

The very genre of a rebuttal forces Huyszen into minutiae, refuting numerous details, and also leads him to polemicize against the writer of the critical text, claiming that “this scribing soul” must be taken “for a brutal, godless and raging soul rather than a reasonable Christian” [Huyszen 1706, 6]. Huyszen of course knows the identity of the writer he is polemicizing against (“this N.” [Huyszen 1706, 50. – With regard to Neugebauer in Moscow, cf. Ibid. 50–59]), and reassures his readership that Neugebauer had been brooding over his lies for three whole years. Huyszen does not, however, manage to go beyond the enforced rhetoric of defence and rebuttal in his direct textual confrontation with Neugebauer. Not even the concluding note that Neugebauer’s text had been forbidden in Prussia and Saxony [cf. Huyszen 1706, 102] could strengthen the position of his argumentation.

Neugebauer’s conduct was entirely different, insofar as the constant stirring up of the alleged “chronique scandaleuse” in relation to Russian recruitment policies could only help to serve his purposes. In a further rebuttal, he tried to force Huyszen, who by now was openly named, into keeping the public discourse alive: “Kurtze Gegen-Antwort Auf Des Czaarischen Pasquillanten N. Huyszens Lügen-Schrift / So er in Wien / Wider Das warhafftige Schreiben Von Dem übeln Tractament der Frembden in Moscau / abgefasset. [S.a. et l.] [ca. 1707/08], 12 S., unpag. (Brief counter-response to the Tsar’s satirist N. Huyszen’s text of lies / that he composed in Vienna / in opposition to the Writings on the Base Treatment of Foreigners in Moscow. [S. a. et l.], 12 p., unpaginated.) [Approx. 1707/08. Library catalogues usually date this edition to 1720. At the beginning of the text, however, Neugebauer notes: “Vor ungefehr drittehalb Jahren kam eine Schrift heraus / von dem übeln Tractament der Frembden in Moscau” (“About three and a half years ago a text appeared on the base treatment of foreigners in Moscow” (p. (3); unpaginated), i.e. referring to Neugebauer’s “Writings of a noble German officer”, which appeared in “Anno MDCCIV”].

Here, the confrontation slipped out of control into an explicitly personal sphere (“the slanderer“, “the godless, honourless, consciousless person“, “the phantasiast who would be clever“, “the opprobrious liar“, “this bird of shame“, “the blasphemer“, “the scoundrel“, “the ragged hound” [Neugebauer (1707/08), (4), (5), (6), (7)], to the extent that the genre became useless for the fulfilment of Huyszen’s purposes of creating positive foreign cultural propaganda.

#### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Almquist H. Paktul och Neugebauer. Rysk värvning och ryssfientlig agitation i Europa 1702–1705 // Karolinska förbundets årsbok. 1938. P. 7–83.
2. Amburger E. Die Anwerbung ausländischer Fachkräfte für die Wirtschaft Russlands vom 15. bis 19. Jahrhundert. Wiesbaden, 1968. (Series: Gießener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens. Vol. 42).
3. Amburger E. Huyszen, Heinrich Freiherr von // Neue Deutsche Biographie. 1974. Vol. 10. P. 106 f. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd120584638.html#ndbcontent> (accessed 17.02.2019).
4. Blome A. Das deutsche Rußlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Rußland unter Peter I. Wiesbaden, 2000 (Series: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. Vol. 57).
5. Blome A. Die ‚Civilisirung‘ Rußlands durch Peter I // Von der ‚Civilisirung‘ Rußlands und dem ‚Aufblühen‘ Nordamerikas im 18. Jahrhundert. Leitmotive der Aufklärung am Beispiel deutscher Rußland- und Amerikabilder / A. Blome, V. Depkat (eds.). Bremen, 2002. (Series: Presse und Geschichte. Vol. 2). P. 15–71.
6. Doerries H. Rußlands Eindringen in Europa in der Epoche Peters des Großen. Studien zur zeitgenössischen Publizistik und Staatenkunde. Königsberg; Berlin 1939.
7. 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. Vol. 3: Aufbruch zur Moderne / E. Donnert (ed.). Köln; Weimar; Wien, 1997. P. 47–60.
8. Guerrier W. Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Grossen. Eine geschichtliche Darstellung dieses Verhältnisses nebst den darauf bezüglichen Briefen und Denkschriften. Saint-Petersburg; Leipzig 1873.
9. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huyszen // Magazin für die neue Historie und Geographie. 1776. Vol. 10. P. 317–326, 279–364.
10. Huyszen H. von. Ausführliche Beantwortung Des freventlichen und lügenhaften Pasquils, welches unter dem Titul: Vertrautes Schreiben eines vornehmen Deutschen Officiers an eines gewissen hohen Potentatens Geheimen Rath von den jetzigen Conjunctionen in Moscow, [et]c. vor einiger Zeit ans Licht gekommen: Darinnen Von dem Tractament so wohl des Fremden insgemein, als insonderheit der gefangenen Schweden in Moscow, wie auch von dem Moscovitischen Hof- und Kriegs-Staat warhaffte Nachricht gegeben, und alles mit curiösen Anmerkungen aus der Historie, Politique und Re litteraria erläutert wird. Gedruckt nach dem Exemplar, welches in Narva 1705. herausgekommen. [S. 1.], 1706.
11. Korb J.G. Diarium itineris in Moscoviam Perillustris ac Magnifici Domini Ig-

natii Christophori nobilis domini de Guarient, & Rall, Sacri Romani Imperii, & Regni Hungariae Equitis, Sacrae Caefareae Majestatis Consiliarii Aulico-Bellici ab Augustißimo, & Invictißimo Romanorum Imperatore Leopoldo I. ad Serenißimum, ac Potentißimum Tzarum, & Magnum Moscoviae Ducem Petrum Alexiowicium anno MDCXC-VIII ablegati extraordinarii. Wien, s.a. [1700].

12. Korzun S. Heinrich von Huyszen (1666–1739). Prinzenenerzieher, Diplomat und Publizist in den Diensten Zar Peters I., des Großen. Wiesbaden, 2013 (Series: Jabloniana. Vol. 3).

13. 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 III. Bd. 135).

14. Minzloff R. Pierre Le Grand dans la littérature étrangère. Publié à l’occasion de l’anniversaire deux fois séculaire de la naissance de Pierre Le Grand, d’après les notes de M. le Comte de Korff. Saint-Petersbourg, 1872. (Series: Catalogue raisonné des Russica de la bibliothèque Impériale publique de Saint-Petersbourg. Vol. I).

15. Moepps E. Christian Stieffs ‚Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs‘ und ihr Platz im Umfeld von Presse und Propaganda // Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung / M. Keller (ed.). München, 1987. (West-östliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. Series A, vol. 2). P. 59–83, 84–108. (In German).

16. [ca. 1707/08]. [Neugebauer M.] Kurtze Gegen-Antwort Auf Des Czaarischen Pasquillanten N. Huyszens Lügen-Schriff / So er in Wien / Wider Das warhaffte Schreiben Von Dem übeln Tractament der Fremden in Moscau / abgefasset. [S. a. et l.].

17. [Neugebauer 1705, 8<sup>th</sup> ed.]. [Neugebauer M.] Schreiben / Eines Vornehmen Teutschen Officiers, An einen Geheimen Rath Eines Hohen Potentaten / Wegen Der üblen Handthierung der fremden Officirer, so die Moscoviter in ihre Dienste locken. Jetzo Zum Achtenmahl nachgedruckt/ und mit unterschiedenen neuen Historien und Anmerkungen vermehret. Anno 1705. (Writings / of a noble German officer to the secret council of a high potentate regarding the despicable treatment of foreign officers having been cajoled into serving the Muscovites. Now reprinted for the eighth time / and expanded with new histories and notes).

18. [Neugebauer 1705, 9<sup>th</sup> ed.]. [Neugebauer M.] Schreiben / Eines Vornehmen Deutschen Officirers, an einen geheimen Rath eines hohen Potentaten wegen der üblen Handthierung der fremden Officirer, so die Moscoviter in ihre Dienste locken. Jetzo Zum Neundten mahl nachgedruckt / und mit unterschiedenen neuen Historien und Anmerkungen vermehret. Anno 1705. (Writings / of a noble German officer to the secret council of a high potentate regarding the despicable treatment of foreign officers having been cajoled into serving the Muscovites. Now reprinted for the ninth time / and expanded with new histories and notes. Anno 1705).

19. [Neugebauer M.] Vertrautes Schreiben Eines Vornehmen Teutschen Officirs An eines gewissen Hohen Potentatens Geheimen Rath / Von den Jetzigen Conjunctionen in Moscau, Sonderlich dem sehr harten Verfahren Sr. Czaaris. Maj. An denen fremden



Teutschen Ministern und Officirern. Im Jahr 1705. (The intimate writings of a noble German officer to the secret council of a certain high potentate / on the current events in Moscow, particularly on the very hard methods of the Tsar. May. Adressed to the foreign German Ministers and Officers. In the Year 1705).

20. Petschauer P. In Search of Competent Aides: Heinrich van Huysen and Peter the Great // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 1978. Bd. 26. P. 481–502.

21. Schneiders W. Die wahre Aufklärung. Zum Selbstverständnis der deutschen Aufklärung. Freiburg i.Br.; München, 1974.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Almquist H. Paktul och Neugebauer. Rysk värvning och ryssfientlig agitation i Europa 1702–1705. *Karolinska förbundets årsbok*, 1938, pp. 7–83. (In Swedish).

2. Amburger E. Huysen, Heinrich Freiherr von. *Neue Deutsche Biographie*, 1974, vol. 10, p. 106 f. Available at: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd120584638.html#ndbcontent> (accessed 17.02.2019). (In German).

3. Haven P. von. Nachrichten von dem Baron von Huysen. *Magazin für die neue Historie und Geographie*, 1776, vol. 10, pp. 317–326, 279–364. (Translated from Danish to German).

4. Petschauer P. In Search of Competent Aides: Heinrich van Huysen and Peter the Great. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 1978, vol. 26, pp. 481–502. (In English).

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

5. Blome A. Die ‚Civilisirung‘ Rußlands durch Peter I. *Blome A., Depkat V. (eds.). Von der „Civilisirung“ Rußlands und dem „Aufblühen“ Nordamerikas im 18. Jahrhundert. Leitmotive der Aufklärung am Beispiel deutscher Rußland- und Amerikabilder*. (Series: Presse und Geschichte. Vol. 2). Bremen, 2002, pp. 15–71. (In German).

6. 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 Mühlhpfordt. Vol. 3: Aufbruch zur Moderne*. Köln; Weimar; Wien, 1997, pp. 47–60. (In German).

7. Moepps E. Christian Stieffs ‚Relation von dem gegenwärtigen zustande des Moscovitischen Reichs‘ und ihr Platz im Umfeld von Presse und Propaganda. *Keller M. (ed.). Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. (West-östliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew*. Series A, vol. 2). Munich, 1987, pp. 59–83, 84–108. (In German).

### (Monographs)

8. Amburger E. *Die Anwerbung ausländischer Fachkräfte für die Wirtschaft Rus-*

*slands vom 15. bis 19. Jahrhundert*. Series: Gießener Abhandlungen zur Agrar- und Wirtschaftsforschung des europäischen Ostens. Vol. 42. Wiesbaden 1968. (In German).

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

10. Doerries H. *Rußlands Eindringen in Europa in der Epoche Peters des Großen. Studien zur zeitgenössischen Publizistik und Staatenkunde*. Königsberg; Berlin 1939. (In German).

11. Korzun S. *Heinrich von Huysen (1666–1739). Prinzenenerzieher, Diplomat und Publizist in den Diensten Zar Peters I., des Großen*. Series: Jabloniana. Vol. 3. Wiesbaden, 2013. (In German).

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

13. Schneiders W. *Die wahre Aufklärung. Zum Selbstverständnis der deutschen Aufklärung*. Freiburg in Breisgau; München, 1974. (In German).

**Dirk Kemper**, 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](mailto: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](mailto:dirk_kemper@me.com)

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00006

И.Е. Прохорова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-7288-3530

### «НАУКА ЖИТЬ» В ПИСЬМАХ Н.М. КАРАМЗИНА И П.А. ВЯЗЕМСКОГО 1821 Г.

**Аннотация.** В статье проанализирован комплекс высказанных в письмах Н.М. Карамзина П.А. Вяземскому морально-философских суждений в качестве своеобразной «науки жить», которую автор стремился передать «питомцу» в 1821 г., когда молодого «либералиста» настигла опала, усилившая его глубокую «хандру». Значительное внимание уделяется литературно-историческому контексту непростого диалога Карамзина и Вяземского, отсутствие писем которого к «наставнику» отчасти компенсируется привлечением переписки Вяземского и А.И. Тургенева и других эпистолярных материалов. Показан интерес Карамзина к изречению «век живи, век учись... жить», отразившийся в письмах, высказаны предположения о его происхождении и причинах умолчания адресантом имени Сенеки как автора «половицы». Сопоставление «Разговора о счастье» (1797), эссе «О счастливейшем времени жизни» (1803) и писем Карамзина Вяземскому в 1821 г. обнаруживает, что ключевые для карамзинской «науки жить» суждения – об относительности «возможного земного счастья» и зависимости его главным образом не от внешних условий жизни человека, а «уменья наслаждаться» тем, что имеешь, которые прозвучали еще в произведениях рубежа веков, в той или иной форме продолжали транслироваться в 1821 г.

**Ключевые слова:** Н.М. Карамзин; П.А. Вяземский; эпистолярный; «черная хандра»; счастье; «век живи; век учись... жить»; Сенека.

I.E. Prokhorova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-7288-3530

### “The Art of Living” in the Letters of N.M. Karamzin and P.A. Vyazemsky in 1821

**Abstract.** The article analyses the complex of moral and philosophical views that appear in the N.M. Karamzin’s letters addressed to P.A. Vyazemsky. They are regarded as “the art of living” which the author tried to pass onto his “pupil” in 1821, when the young “liberalist” fell into disgrace, and that just added to his deep “spleen”. A particular attention is paid to the literary-historical context of an uneasy dialogue between Karamzin and Vyazemsky. The absence of Vyazemsky’s letters addressed to his “teacher” Karamzin is partly compensated by the usage of the correspondence of Vyazemsky and Turgenev, as well as other epistolary materials. The author shows Karamzin’s interest for the saying “live and learn ... to live”, reflected in the letters, together with the suggestions concerning its origins and the reason for the sender not mentioning Seneca’s name as the creator of the “proverb”. The comparison of “The Conversation

on Happiness” (1797), the essay “On the Happiest Time of Our Lives” (1803), and Karamzin’s letters to Vyazemsky in 1821 reveals that the views essential for Karamzin’s “art of living”. They are as follows: the relativity of a “possible happiness on earth”, its dependence mainly not on the external living conditions, but on the “skill to enjoy” what you possess. These ideas were first mentioned in the works at the turn of the centuries, and continued to be translated in 1821.

**Key words:** N.M. Karamzin; P.A. Vyazemsky; epistolary; “black spleen”; happiness; “live and learn to live”; Seneca.

Уже более ста пятидесяти лет назад, в юбилейном для Н.М. Карамзина 1866 г., увидела свет первая книга, познакомившая читателей с важнейшей частью его богатого эпистолярного наследия – письмами к И.И. Дмитриеву. В отклике на нее П.А. Вяземского близкий родственник историографа, немало времени проводивший и в эпистолярном общении с ним, очень точно отметил отличительную черту его писем по сравнению с другими сочинениями – в них «высшее место принадлежит человеку» [Вяземский 1984, 253], а не писателю. Поэтому в его письмах «специально ничему не научишься; но вместе с тем *научишься* (курсив наш – И.П.) всему, что облагораживает ум и возвышает душу» [Вяземский 1984, 252]. Можно сказать, что, по мнению Вяземского, эпистолярный Карамзина – своего рода наука жить. Разумеется, речь идет не об учебнике на все случаи жизни, но о связанных, иногда противоречиво, даже парадоксально соотносимых между собой морально-философских суждениях, в которых отозвалась личность «одного из достойнейших представителей человечества <...>, каким оно должно быть по призванию Провидения» [Вяземский 1984, 253].

Эпистолярное наследие Карамзина уже неоднократно привлекало специальное внимание исследователей, особенно в постсоветское время, о чем свидетельствуют содержательные работы В.Э. Вацура, Р.М. Лазарчук, Л.А. Сапченко, Т.Б. Фрик [Вацура 1991], [Лазарчук 1996]; [Сапченко 2010, 2011, 2013, 2016]; [Фрик 2011, 2015] и др. И все же, как нам уже доводилось отмечать, недостаточно изученными остаются опубликованные в 1897 г. письма Карамзина к Вяземскому за 1810–1826 гг. [Прохорова 2017, 41].

Основной пафос эпистолярия Карамзина в рассматриваемый период в целом – стремление обрести самому и передать адресату диалектическое восприятие жизни с ее надеждами и разочарованиями, «приятностями» и «горестями», которые даны человеку свыше и истинный смысл которых он едва ли может постигнуть, в то время как наблюдения, переживания и размышления подталкивают его к меланхолии и «для здешнего света печальной *системе*» (выделено автором) [Карамзин 1862, 44]. По Карамзину, все это, однако, не освобождает человека от необходимости в меняющихся обстоятельствах разумно выстраивать соответствующие эмоциональные реакции и поведенческие стратегии. Такая установка, с нашей точки зрения, особенно ярко проявилась в письмах к Вяземскому в 1821 г., когда «питомец Карамзина» [Вяземский 1879, 411] столкнулся с серьезными ис-

пытаниями и «наставник» [Вяземский 1982, 284] стремился помочь в их преодолении и с помощью эпистолярной «науки жить». В данной статье делается попытка рассмотреть ее, учитывая литературно-исторический и бытовой контекст диалога Карамзина и Вяземского, что, правда, затруднено отсутствием писем Вяземского к Карамзину, но может быть отчасти компенсировано привлечением переписки Вяземского с А.И. Тургеневым.

В начале мая 1821 г. Карамзин сообщил Дмитриеву о завершении работы над 9-м томом «Истории государства Российского» (с изображением опричнины и деспотизма Ивана Грозного) и желании писать 10-й, уточнив: «пока могу еще писать». Упоминание о клонящейся «к закату» жизни сопровождалось призывом к московскому другу не откладывать поездку в Петербург для их свидания [Письма 1866, 307]. 24 мая Карамзин отметил присутствие в северной столице «князя – поэта» (Вяземский посетил северную столицу, приехав из Польши, где служил, в отпуск), с которым тоже говорили о Дмитриеве. Но заканчивалось письмо драматическим признанием: «Часто грусть меня давит и жизнь тяжела; все кажется сном и мечтою, а сердцу больно как наяву» [Письма 1866, 308]. 10 июня слова о «тихом удовольствии» работы над 10-м томом и «приятных» часах, проведенных в разговорах с графом Каподистрия или «Хозяином» (так Карамзин именовал Александра I, пригласившего его с семьей на лето в Царское село), напротив, следуют за известием о сердечных огорчениях из-за «неприятности», настигшей Вяземского [Письма 1866, 309, 308].

Тогда князь получил от своего начальника Н.Н. Новосильцева известие о невозможности возвращения в Польшу – по сути, это была довольно оскорбительная «отставка без отставки» [Остафьевский архив 1899, 218]. Причем неблагонадежному чиновнику не позволили даже выехать в Варшаву за оставшейся там семьей, а чтобы собрать и передать жене необходимые для переезда значительные средства, он вынужден был просить помощи у друзей и родственников, в том числе Н.М. Карамзина. Возмущенный Вяземский, который до опалы сам задумывался об оставлении службы в Польше (Карамзин же советовал продолжить карьеру, пусть в другом месте [Письма 1897, 103]), потребовал гласной и полной отставки, не желая сохранить за собой и придворное звание камер-юнкера, полученное, кстати, тоже во многом благодаря протекции Карамзина.

Обстоятельства усугубили и без того довольно мрачное настроение Вяземского, что четко отразилось в его письмах, в которых он «весь налицо и наизнанку» [Вяземский 1963, 174]. Уже в варшавской переписке князя звучали мотивы неудовлетворенности, в том числе ходом либеральных преобразований в Польше и тоски «по недуге России» в целом, усилившиеся на фоне решений Лайбахского конгресса Священного союза в первой половине 1821 г. Сразу по возвращении на родину 18 апреля он признался другу и единомышленнику А.И. Тургеневу, что смотрит на окружающее «с окаменением свидетеля похорон ближнего сердцу человека» [Остафьевский архив 1899, 182–183].

Узнав об опале, Вяземский написал Тургеневу 4 августа: «О себе ска-

зать хорошего нечего: на меня нашла такая дурь, такая черная хандра, что иногда доводит до отчаяния. Черт знает, когда пронесется!» [Остафьевский архив 1899, 195]. Рефлексией на тему «черной хандры», ее причин, симптомов и средств излечения наполнены письма Вяземского Тургеневу в августе 1821 г. Глубоким и одновременно эмоциональным самоанализом выделяется среди них написанное 22 августа: «Мне кажется, что вся жизнь моя скоростижно умерла. Неужели не будет воскресения? Что за глупое создание человек! <...> Горести нет, а чувство горечи. <...> Благословлю страдания свои. <...> только избавьте от этой смерти бытия» [Остафьевский архив 1899, 202]

Ситуация, в которой оказался Вяземский, связанные с ней переживания и поиски решения, разумеется, отразились в письмах к нему Карамзина. Причем его письма по сравнению с тургеневскими показывают, что «наставник» был особенно внимателен к психологическому состоянию «питомца» и стремился передать ему свои представления о «науке жить», настраивая на преодоление «черной хандры».

2 мая 1821 г., еще до известия об опале Вяземского, Карамзин писал только что приехавшему из Варшавы в Москву подопечному, очевидно, в ответ на его жалобы на «скуку»: «Авось, когда-нибудь перестанете скучать; этот талисман дается с годами» [Письма 1897, 112]. Возможно, автор здесь припомнил формулу, выведенную им еще в журнальном эссе «О счастливейшем времени жизни». В нем утверждалось, что счастье, насколько оно вообще возможно в земной жизни, открывается не младенцу, юноше или старику, а «опытному человеку <...> за тридцать пять лет», когда «живем дома; живем более в самих себе» и находим «моральное удовольствие» в «воспитании детей, хозяйстве, государственной деятельности», «сладкое отдохновение» – в «дружбе и приязни» [Карамзин 1803, 53–54]. Правда, в 1821 г. не раз упоминавший о надвигающейся старости Карамзин все же посчитал нужным высказаться и о своей способности / неспособности обрести «счастье». В письме Вяземскому 30 августа он вновь подчеркнул не только маловероятность его достижения в жизни, но и относительность этой ценности: «Я также (имелось в виду: как и адресат – И.П.) не горазд счастью, с тою разницею, что мало и забочусь об этой невидальщине; смотрю в землю, взглядывая иногда на небо» [Письма 1897, 116].

В начале июня интонация писем Карамзина, так или иначе связанных с Вяземским, стала более напряженной. Узнав об официальном повелении князю не «возвращаться в Варшаву» из-за «нескромных разговоров его о политике», Карамзин, судя по его письму к Дмитриеву от 10 июня, был настолько встревожен, что решил обратиться «для объяснения» к государю. В том же письме отмечалось, что царь в разговоре с ним «милостиво» позволил Вяземскому «иметь место в Петербурге», но тот «не хочет» [Письма 1866, 308].

В 1866 г. при подготовке данного письма к печати из него (купюры делались и в других письмах, но это другая тема) по настоянию Вяземского были исключены слова о неодобрении его идейно-политической позиции

Карамзиным: «Либерализм его мне самому не нравится; однако ж по любви моей к нему эта история печальна для моего сердца» [Пекарский 1866, 308]. На полях Карамзин приписал: «Все это между нами». Вероятно, в 1866 г. Вяземский вслед Карамзину в 1821 г. посчитал нужным оградить от публичности семейные политические разногласия и точное определение «наставником» их сути и причин принципиального отказа «питомца» принять царскую милость, несмотря даже на посреднические усилия Карамзина, как и общее грустное впечатление, которое оставил в его душе разыгравшийся конфликт.

К концу лета 1821 г. Карамзин вполне осознал, что «черная хандра» Вяземского – опального «либералиста», предпочитающего отказ от службы компромиссам с разочаровавшей его властью, испытывающего растущие материальные трудности помещика, отца семейства, приближающегося к тридцатилетию, – это не просто болезнь молодости. В письме от 2 августа «наставник» прописал подопечному программу действий: «Старайтесь не скучать; пишите стихами и прозою; издавайте пословицы (любопытно, что потребность в таком издании тогда ощущал не только Карамзин – 17 июня 1821 г. цензурное разрешение на «*Полное собрание русских пословиц и поговорок*» получил Д.М. Княжевич. – *И.П.*), старые наши песни с замечаниями, etc, etc. <...> Экономьте, платите долги, а там, если пароксизм либерализма пройдет, выбирайте службу и место!» [Письма 1897, 114].

Спасение виделось в разумно выстроенной поведенческой стратегии Вяземского как литератора и помещика, причем при условии излечения от политического либерализма не исключалась и перспектива продолжения чиновничьего поприща. В результате одним из важнейших сюжетов дальнейшей переписки Карамзина, причем не только с Вяземским, стало обсуждение реализации им этой «программы». Правда, неурожайный 1821 г. был «для экономии не совсем хорош» [Письма 1897, 114]), так что активный диалог на «экономические» темы начался позднее.

Показательна история с июльским заданием Карамзина «скучающему» автору – «сочините эпитафию Наполеону» [Письма 1897, 113]. Этот сюжет Вяземского действительно волновал: недаром он просил Тургенева присылать «хоть на часок» все, «что о Наполеоне писаться будет» [Остафьевский архив 1899, 195, 196, 197]. Но для печатного выступления на заданную тему поэт, судя по ответному сентябрьскому письму «наставника», видел непреодолимые цензурные преграды. Карамзин же настаивал, что на могилу Наполеона можно «без ссоры с цензурою бросить несколько стихов <...>, блестящих мыслями, как перлами нетленными», поскольку «предмет высок и глубок, не в меру цензуре <...>, а потомство нашло бы тут истину, еще не весьма ясную современникам» [Письма 1897, 118].

Такая настойчивость Карамзина была закономерна в условиях неизменного на протяжении почти двух десятилетий интереса и в то же время эволюции в отношении Карамзина к исторической фигуре Наполеона и «наполеоновскому мифу», сформированному, кстати, не без участия ка-

рамзинского «Вестника Европы». В первые послевоенные годы историограф задумывал специальную работу о современной истории, в которой, разумеется, Бонапарте играл первейшую роль. К середине 1810-х гг. в его письмах к великой княгине Екатерине Павловне появилось сопоставление французского императора и Ивана Грозного как «удивительных феноменов среди величайших и среди наихудших правителей» [Сапченко 2013, 52].

И хотя в советах Вяземскому Карамзин оставался верен приоритету писать «для потомства» [Карамзин 1898, 32, 34], выбор «предмета» обуславливался не только масштабом события, но и актуализацией в 1821 г. самой проблемы «злоупотребления силой» на мировой арене. А именно в этом историограф видел и вину, и беду – причину саморазрушения – наполеоновского режима (как он в 1813 г. писал Екатерине Павловне по-французски: «l'abus de la force la détruit») [Карамзин 1862, 113]. Потребность в оригинальной философски емкой эпитафии могла определяться и неудовлетворительным качеством оперативно появившихся в российской журналистике откликов на смерть Бонапарта, например, в июльском номере «Вестника Европы» Каченовского, который ограничился перепечаткой из французского журнала довольно тенденциозной подборки «выписок» из книги г-жи де Сталь «Десять лет изгнания» [Вестник Европы 1821, 201–210].

Неизвестно, что «умный князь» (так не без шутливости «наставник» нередко называл «подопечного») ответил (и ответил ли) на приведенные в сентябрьском письме Карамзина доводы и совет творить, изначально ориентируясь на «уровень» цензуры и адресуясь главным образом к потомству. Но в целом подобные установки должны были восприниматься либерально настроенным писателем с публицистическим темпераментом как неприемлемые. Об этом свидетельствует, например, письмо Вяземского Тургеневу в июне 1822 г., в котором в связи с его работой над заметкой об «Итальянской грамматике» Валерио манифестировался принцип «свободомыслие – способ мыслить свободного человека» обо всем и всегда, «оно – стихия» [Остафьевский архив 1899, 259].

В конце августа 1821 г., очевидно, под влиянием того, что В.Ф. Вяземская с детьми вполне благополучно вернулась из Польши и притом привезла «громаду похвальных листов <...> от всякого пола, возраста, звания», которые убеждали опального князя, что он «недаром прожил в Варшаве» [Остафьевский архив 1899, 204], его «черная хандра» понемногу пошла на убыль. Это проявилось в оживлении литературных занятий Вяземского и признаниях, что он «доволен» тем или иным своим опытом. Однако нельзя не заметить, что выбор тем и форм для литературной деятельности – от собственных произведений в различных жанрах до издательских усилий – мало связан с конкретикой предложений Карамзина от 2 августа. Да и удовлетворение Вяземского нередко вызывали как раз те фрагменты его произведений, которые, по его собственным прогнозам, могли подвергнуться (и подвергались) репрессиям цензуры [Остафьевский архив 1899,

224] и встречали критическое отношение Карамзина.

21 декабря 1821 г. Карамзин в очередной раз написал Дмитриеву о своем меланхолическом настроении и, между прочим, сообщил о чтении критико-биографической статьи о нем, написанной «милым князем Петром, который при всем своем уме худо ладит с языком» [Письма 1866, 320]. Планируя сделать автору соответствующие замечания, Карамзин высказал и опасения насчет прохождения статьи цензурой. Разумеется, в письмах к самому Вяземскому неудовольствие Карамзина было выражено гораздо энергичнее. Причем его «союзниками» в критике не только стили, но и идейно-политической заостренности материала оказались Д.Н. Блудов, В.А. Жуковский и даже «либералист» А.И. Тургенев. Они требовали от автора перестать «вольтерствовать», «притупить жало», «вымарать и *de-stota*», поскольку, по словам Карамзина, «все это сказано и пересказано», а в результате «цензура не пропустит и хорошего, и весьма хорошего» [Письма 1897, 121].

Вяземский по-другому смотрел на свое сочинение, называя «литературной исповедью» и гордясь тем, что сумел заявить свою позицию как публицист – «во все горло и духовникам нашим не в бровь, а в самый глаз» [Письма 1904, 116]. Только в результате довольно жесткой полемики автор пошел навстречу некоторым требованиям «ареопага» во главе с Карамзиным и, конечно, собственно заказчика статьи – Вольного общества любителей российской словесности. В результате «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева», первый вариант которого был создан еще в сентябре 1821 г., увидело свет в 1823 г. Не останавливаясь на конкретном содержании уступок, вылившихся в основном в сокращения (они подробно проанализированы исследователями [Гиллельсон 1969, 84–95]), подчеркнем сам факт компромисса, свидетельствующий о способности Вяземского, при всей его «непослушности» [Письма 1866, 331], к диалогу ради пользы общего дела, как воспринималась публикация о Дмитриеве его друзьями.

Конечно, еще сложнее было Карамзину влиять на психологическое состояние Вяземского. И после того, как «черная хандра» начала отступать, слишком многое в российской действительности, по его словам, наводило «тусклость на жизнь» и мешало ему чувствовать себя «комфортно» [Остафьевский архив 1899, 208]. «Ипохондрию» навевала «сама гнилая и смердящая почва» отсталой и плохо управляемой страны, где возмутительно больших усилий стоило даже прохождение через цензуру иностранных книг, приобретенных князем в Польше для личной библиотеки [Остафьевский архив 1899, 215]. Карамзин умел смотреть на окружающее с большей терпимостью, видимо, помня, что философ – это тот, кто готов, сохраняя внутреннюю свободу, «ужиться в мире» [Клейн 2010, 238], и стремился внушить такую способность Вяземскому.

30 августа Карамзин, предполагая, что польские мытарства семьи шурина завершились и она благополучно воссоединилась в подмосковном имении, писал: «Мысленно смотрим на вас отсюда (из Царского Села –

*И.П.*) в Остафьево: кажется, ваше лицо уже веселее, наш умный князь; хандра миновала; вы улыбаются сатирически, но не сардонически: так ли?» [Письма 1897, 116]. Стараясь убедить Вяземского в возможности успешно адаптироваться к сложившимся обстоятельствам, «наставник» задавался философским вопросом: «В самом деле, чего недостает для вашего совершенного земного блага?» [Письма 1897, 116]. И перечислял материальные и нематериальные «богатства» князя, правда, несколько приукрашивая реальность: «Вы здоровы, молоды, имеете милое семейство, хорошее состояние, добрых приятелей, Остафьево, *дворянский чин* (выделено автором – *И.П.*), прибавлю: душу, разум, дарование» [Письма 1897, 116]. Из сказанного делался вывод: недостает адресату лишь «уменья наслаждаться» тем, что имеет, и хотя это умение «не безделица» – им можно овладеть [Письма 1897, 116]. Так в рассуждениях «наставника» появилась сентенция «Век живи, век учись... жить!» с шутливым добавлением известной поговорки: «Без науки и в попы не ставят» [Письма 1897, 116].

Карамзину явно нравилось изречение «Век живи, век учись... жить!». Уже 5 сентября 1821 г. оно, также названное «пословицей», переключалось в письмо императрице Елизавете Алексеевне с предположением «вписать» его вместе с другими «новыми строками» в ее «Album» [Карамзин 1862, 50]. Это было бы вполне уместно, т.к. подразумеваемый «Альбом с различными выписками», подаренный ей Карамзиным в начале 1821 г., составляли отрывки из размышлений на самые разные темы – от политики и религии до любви и дружбы – известнейших европейских философов на французском языке (хотя и с заголовками по-русски) и подборка «Русские пословицы». Среди них, кстати, было изречение «Богу молись, а сам не плошай» [Карамзин 1821, 48-об]. Высказывание же «Век живи, век учись – жить!» обыгрывалось автором и в подписи к цитированному письму Елизавете Алексеевне: от «верного историографа, который, следуя пословице, неутомимо учится, но уже не выучится по-новому, и даже любит Вас по-старому» [Карамзин 1862, 50].

Надо сказать, что только в письме императрице Карамзин посчитал нужным уточнить, что эту «пословицу» все знают, но «без окончательного слова («жить» – *И.П.*), которое важно» и было найдено им «недавно в одной древней рукописи» [Карамзин 1862, 50]. Тем не менее, в современных авторитетных изданиях русских паремий (Пословицы, поговорки, загадки в русских сборниках XVIII – XX веков. М.; Л., 1961; Большой словарь русских пословиц. М., 2010) приведенный Карамзиным дополненный вариант изречения «Век живи, век учись» отсутствует. В то же время в сборнике почитавшегося Карамзиным И.Ф. Богдановича, достаточно вольно переложившего русские пословицы стихами, содержатся сентенции, по смыслу по крайней мере отдаленно напоминающие карамзинскую: «Век живя-скачь век трудись, / И трудяся век учись» и «Догадка знания мудрее / А в свете жить уметь и всех наук хитрее» [Богданович 1785, 9].

Еще интереснее то, что через десять лет после «находки» Карамзина И.М. Снегирев, один из первых отечественных фольклористов, коммен-

тировал смысл пословицы «Век живи, век учись» так, будто знал о дополненном ее варианте: «Поставляя достижение высшего *совершенства в жизни* высшею целью человека, предки наши почитали *все возрасты учением* (выделено нами – *И.П.*)». Рассматривая далее историю формирования и освоения пословичного фонда в целом, ученый упомянул и о роли Карамзина, и о значении разного рода заимствований. Среди их источников были названы и письма римского стоика Сенеки, благодаря которым «сохранилось» множество «старинных латинских поговорок и пословиц» [Снегирев 1831, 159–160; 22; 42–43].

Представляется, что именно в «Нравственных письмах к Луцилию» Сенеки, которые в той или иной мере давно были известны русским книжникам и переводились в близком в 1780-е гг. Карамзину кружке Н.И. Новикова [Салимгареев 2016, 84], мог почерпнуть Карамзин сентенцию, процитированную им в письмах к Вяземскому и императрице. В письме LXXXVI Сенека на вопрос друга о его занятиях отвечает, что «слушает философа», и старость тому не помеха так же, как и посещению театра, ведь надо учиться, «покуда чего не знаешь». По ходу рассуждения римский автор ссылается на пословицу «Век живи – век учись». А заключает этот фрагмент сентенция, которая в современном переводе на русский практически дословно совпадает с приведенной Карамзиным: «век живи – век учись тому, как следует жить» [Сенека 1977, 145]. При этом через несколько строк Сенека признавал, что все же есть в мире то, «чему в старости едва ли обучишься». Таким образом, можно предположить, что в процитированной выше шуточной подписи Карамзина к письму Елизавете Алексеевне обыгрывалась не только «пословица», почерпнутая у римского философа и моралиста, но и дальнейший ход его размышлений, безусловно, близкий «старенеющему» историографу.

Если сентенция «Век живи, век учись – жить!» действительно восходит к Сенеке, то не вполне ясно, почему Вяземскому Карамзин ничего не сообщил об источниках, а от императрицы утаил знаменитое имя, лишь сослался на «одну древнюю рукопись». Возможно, это дань «игровым» традициям в эпистолярном жанре, что более подходило для корреспонденции Елизавете Алексеевне, при этом Вяземский мог знать источник. Нельзя, наверно, исключать и характерного для Карамзина нежелания показаться излишне дидактичным, а имя Сенеки ассоциировалось именно с такой интенцией (в этой связи показательна ироничная реакция Жуковского на слова А.И. Тургенева, что он иногда с пользой для себя перечитывает письма друга с рассуждениями о должном устройстве жизни: «Но разве я пишу тебе эпистолы а' la Seneque?» [Письма 1895, 87]). Решение умолчать об авторе пословицы, пусть не демонстрирующей какой-либо специфически стоической идеи, можно, думается, связать и с давно заявленным Карамзиным дистанцированием от стоиков, которое проявилось еще в его «Разговоре о счастье» в 1797 г. Тогда в реплике Филалета они критиковались за недостаток сердечного энтузиазма и теплоты [Карамзин 2008, 30].

В целом сопоставление «Разговора о счастье», эссе «О счастливейшем

времени жизни» и писем «наставника» опальному Вяземскому обнаруживает, что ключевые для карамзинской «науки жить» суждения – об относительности «возможного земного счастья» и о зависимости его главным образом не от внешних условий жизни человека, а «уменья наслаждаться» тем, что имеешь, которые прозвучали еще в произведениях рубежа веков, продолжали транслироваться в 1821 г. Нельзя не заметить, например, близости реплики Филалета о значении способности человека «находить в жизни многие истинные приятности, не скучать ею, не роптать на судьбу, быть довольным» [Карамзин 2008, 30] и пожелания Карамзина Вяземскому в письме 30 сентября 1821 г.: «Будьте, право, веселы: сколько приятностей в жизни имеете и еще иметь можете!» [Письма 1897, 118]. Во всех названных текстах так или иначе утверждалась очень точно выявленная и в зависимости от конкретной ситуации формулируемая необходимость психологической самонастройки для желающего научиться «пользоваться жизнью» – «смотреть на мир с того места, на которое он поставлен судьбой», и искать «удовольствий на своем горизонте, вокруг себя», в себе, не мучаясь воображаемой «тысячью отрав» [Карамзин 2008, 36, 37].

При этом в течение почти четверти века размышлений о «науке жизни», по сути неотделимой от поисков «средства быть счастливым», Карамзину удалось повлиять на расширение самого значения слова «счастье». В этом отношении интересны разборы синонимов «счастье» («щастие»), «благополучие», «блаженство», опубликованные в журналах начала века дебютировавшим в печати Н.И. Гречем и Д.М. Княжевичем (правда, оставившим без внимания лексему «блаженство») [Греч 1805, 139–140]; [Княжевич 1812, 84–88]. Оба автора традиционно связывали «счастье» только с «удачей», «случаем», находившимися «вне» воли человека, и в этом усматривали принципиальное отличие «счастья» от «благополучия», хотя оба слова признавались синонимами для обозначения «обстоятельств, которые делают человека довольным своим положением» [Княжевич 1812, 84]. Сравнение подобных дефиниций с рассмотренными выше высказываниями Карамзина подтверждает справедливость мнения современных исследователей – психологов и лингвистов об его особой роли в утверждении того «концепта счастье», которое дошло до нашего времени [Вербицкая 1999, 60].

Советы Карамзина «учиться жить», наслаждаясь имеющимися «благами» и не заглядывая за «свой горизонт», Вяземский, судя по его переписке, услышал, но принять полностью не мог. В письме Тургеневу от 12 октября, вернувшись к анализу своего психологического состояния, «ссылочный», как назвал себя Вяземский, соглашался, что в его жизни оставалось немало «положительного» – «любовь к семейству, дружба к друзьям, довольно живая склонность к занятию» – и что «с этим душа не умрет». Но за эмоциональным «Так!» [Остафьевский архив 1899, 216] вновь следовали возражения – сомнения в достаточности для него такого «горизонта».

Иной, чем Карамзин, психоземotionalный тип личности, «либералист» Вяземский в 1821 г. не мог не испытывать уныния и/или негодования

(недаром эти понятия вынесены в заголовки двух по сути программных его стихотворений) в условиях значимых для него ограничений свободы самовыражения, как он ее понимал. Обращаясь к Тургеневу, психологически и идеологически ему более близкому, Вяземский восклицал: «Молись за нас, чающих движения!» [Остафьевский архив 1899, 216]. Вскоре Тургенев примирительно ответил остафьевскому «пустыннику»: «Ты ищешь утешений в лучших потребностях души, и этого уже довольно для нашего успокоения» [Остафьевский архив 1899, 216]. Сложно сказать, кого имел в виду автор, выступая от имени некоего сообщества, кому принесли «успокоение» отнюдь не благостные признания Вяземского, и был ли среди них Карамзин.

Как бы то ни было, трудный эпистолярный диалог Карамзина с его «питомцем», в котором важнейшее место занимало обсуждение эмоциональных реакций и конкретных действий и/или общих поведенческих стратегий Вяземского в постоянно меняющихся и нередко драматических (даже трагических, если говорить о конце 1825 – первой половине 1826 гг.) ситуациях, развивался до последних дней жизни «наставника». А в сознании Вяземского продолжался и позднее, что показывает, в частности, процитированный нами в начале статьи его отклик на издание писем Карамзина в 1866 г.

## ЛИТЕРАТУРА

1. [Богданович И.Ф.] Русские пословицы: в 3 ч. СПб., 1785.
2. Вацуру В.Э. Из неизданных писем Карамзина / публ. В.Э. Вацуру // Русская литература. 1991. № 4. С. 88–99
3. Вербицкая В.В. Концепты счастье, благополучие, благо в конце XVIII – первой трети XIX века: на материалах произведений Н.М. Карамзина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История языкознания. Литературоведение. 1999. Вып. 4 (27). С. 60–66.
4. Выписки о Буонапарте // Вестник Европы. 1821. № 13. С. 201–210.
5. Вяземский П.А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963.
6. Вяземский П.А. О письмах Карамзина // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 250–253.
7. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. II. СПб., 1879.
8. Вяземский П.А. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1982.
9. Гиллельсон М.И. П.А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969.
10. Н.Г. [Греч Н.И.] Синонимы: счастье, благополучие, блаженство // Журнал российской словесности. 1805. Ч. 2. С. 139–140.
11. [Карамзин Н.М.] Альбом с различными выписками // ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Т. 1. Инд. 567. 52 л.
12. Карамзин Н.М. О счастливейшем времени жизни // Вестник Европы. 1803. № 13. С. 51–56.
13. Н.М. Карамзин в переписке с императрицей Марией Федоровной // Русская старина. 1898. Вып. 10. С. 31–40.

14. Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. Ч. 1. СПб., 1862.
15. Карамзин Н.М. Разговор о счастии // Карамзин Н.М. Полное собрание сочинений: в 18 т. Т. 17. М., 2008. С. 27–37.
16. Клейн И. «Искусство жить» у Карамзина («Письма русского путешественника») // Художественный перевод и сравнительное изучение культур. СПб., 2010. С. 232–244.
17. К.Ф. [Княжевич Д.М.] Опыт разбора русских синонимов. Счастье. Благополучие // Сын Отечества. СПб., 1812. С. 84–88.
18. Лазарчук Р.М. Переписка Н.М. Карамзина с А.А. Петровым (К проблеме реконструкции «романа в письмах» // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 501–518.
19. Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2. Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1820–1823. СПб., 1899.
20. Пекарский П.П. Фрагменты писем Н.М. Карамзина и Е.А. Карамзиной к И.И. Дмитриеву <...>, опущенные при издании книги «Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву». СПб., 1866 // ОР РГБ. Ф. 439 (В.А. Десницкого). Картон 31. Ед. хр. 7.
21. Письма П.А. Вяземского А.Ф. Воейкову // Русская старина. 1904. Кн. 1. С. 115–122.
22. Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу (1810 – 1814) // Русский архив. 1895. Вып. 4. С. 81–112 (приложение).
23. Письма Н.М. Карамзина к князю П.А. Вяземскому. 1810–1826 // Старина и новизна. Кн. 1. СПб., 1897. С. 1–204.
24. Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866.
25. Прохорова И.Е. «Письма Н.М. Карамзина к князю П.А. Вяземскому (1810–1826)»: «парный портрет» адресата и адресанта и его функции // Mikolaj Karamin i jego czasy. Studia Rossica. Т. 24. Warszawa, 2017. Р. 41–49.
26. Салимгареев М.В. Наследие Сенеки в интеллектуальных и культурных практиках XVIII столетия // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1. С. 83–86.
27. Сапченко Л.А. «Верьте моей искренности и дружбе...» (письма Н.М. Карамзина к А.И. Тургеневу) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2011. Т. 1. № 4. С. 78–81.
28. Сапченко Л.А. Зеркало души: Н.М. Карамзин по его письмам. Ульяновск, 2016.
29. Сапченко Л.А. «Мир достигает высочайшей степени развращения» (нравственно-философские взгляды Н.М. Карамзина по его письмам) // Духовно-нравственный и эстетический потенциал русской литературной классики. М., 2013. С. 50–54.
30. Сапченко Л.А. Польская тема в письмах Н.М. Карамзина к П.А. Вяземскому // Русская литература XVIII–XXI вв. Диалог идей и эстетических концепций. Lodz, 2010. С. 9–17.
31. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977.
32. Снегирев И. Русские в своих пословицах и поговорках: в 4 кн. Кн. 1. М., 1831.
33. Фрик Т.Б. «Мы и современники, и земляки, и друзья около сорока лет»:

особенности поэтики писем Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву // Сибирский филологический журнал. 2015. № 4. С. 39–46.

34. Фрик Т.Б. Переписка Н.М. Карамзина с членами царствующего дома как литературный факт (к постановке проблемы) // Вестник науки Сибири. Сер. 9: Филология. Педагогика. 2011. № 1 (1). С. 599–603.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Frik T.B. “My i sovremenniki, i zemlyaki, i druz’ya okolo soroka let”: osobennosti poetiki pisem N.M. Karamzina k I.I. Dmitriyevu [“We have been contemporaries, and fellow countrymen, and friends for about forty years”: The Peculiarities of the Poetics of Karamzin’s Letters to I.I. Dmitriev]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2015, no. 4, pp. 39–46. (In Russian).

2. Frik T.B. Perepiska N.M. Karamzina s chlenami tsarstvuyushchego doma kak literaturnyy fakt (k postanovke problemy) [The Correspondence of N.M. Karamzin with the Members of the Reigning House as a Literary Fact (To the Formulation of the Issue)]. *Vestnik nauki Sibiri*, Series 9: Filologiya. Pedagogika [Philology. Pedagogy], 2011, no. 1 (1), pp. 599–603. (In Russian).

3. Salimgareyev M.V. Naslediye Seneki v intellektual’nykh i kul’turnykh praktikakh 18 stoletiya [Seneca’s Legacy in the Intellectual and Cultural Practices of the 18th Century]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv*, 2016, no. 1, pp. 83–86. (In Russian).

4. Sapchenko L.A. “Ver’te moyey iskrennosti i druzhbe...” (pis’ma N.M. Karamzina k A.I. Turgenevu) [“Believe in my sincerity and friendship ...” (N.M. Karamzin’s Letters to A.I. Turgenev)]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, vol. 1, no. 4, pp. 78–81. (In Russian).

5. Vatsuro V.E. (ed.). Iz neizdannykh pisem Karamzina [From the Unpublished Letters of Karamzin]. *Russkaya literatura*, 1991, no. 4, pp. 88–99. (In Russian).

6. Verbitskaya V.V. Kontsepty schast’ye, blagopoluchiye, blago v kontse 18 – pervoy trety 19 veka: na materialakh proizvedeniy N.M. Karamzina [The Concepts of Happiness, Prosperity, Blessing at the End of 18th – the First Third of the 19th Centuries: On the Materials of N.M. Karamzin’s Works]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, Series 2: Istoriya yazykoznaneya. Literaturovedeniye [History of Linguistics. Literary Criticism], vol. 4 (27), pp. 60–66. (In Russian).

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

7. Kleyn I. “Iskusstvo zhit” u Karamzina (“Pis’ma russkogo puteshestvennika”) [“The Art of Living” by Karamzin (“The Letters of a Russian Traveler”)]. *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel’noye izucheniye kul’tur* [The Literary Translation and Comparative Study of Cultures]. Saint-Petersburg, 2010, pp. 232–244. (In Russian).

8. Lazarchuk R.M. Perepiska N.M. Karamzina s A.A. Petrovym (K probleme rekonstruktsii “romana v pis’makh”) [The Correspondence of N.M. Karamzin with A.A. Petrov (On the Issue of Reconstructing “a Novel in Letters”)]. *18 vek* [The

18<sup>th</sup> Century]. Vol. 20. Saint-Petersburg, 1996, pp. 501–518. (In Russian).

9. Prokhorova I.E. “Pis’ma N.M. Karamzina k knyazyu P.A. Vyazemskomu (1810–1826)”: “parnyy portret” adresata i adresanta i ego funktsii [“Letters from N.M. Karamzin to Prince P.A. Vyazemsky (1810–1826)”: “A Double Portrait” of the Sender and the Addressee and its Functions]. *Mikolaj Karamzin i jego czasy. Studia Rossica*. Vol. 24. Warsaw, 2017, pp. 41–49. (In Russian).

10. Sapchenko L.A. “Mir dostigayet vysochayshey stepeni razvrashcheniya” (nravstvenno-filosofskiye vzglyady N.M. Karamzina po ego pis’mam) [The world reaches the highest level of corruption” (The Moral and Philosophical Views of Karamzin in His Letters)]. *Dukhovno-nravstvennyy i esteticheskiy potentsial russkoy literaturnoy klassiki* [The Spiritual, Moral and Aesthetic Potential of Russian Literary Classics]. Moscow, 2013, pp. 50–54. (In Russian).

11. Sapchenko L.A. Pol’skaya tema v pis’makh N.M. Karamzina k P.A. Vyazemskomu [The Polish Theme in Karamzin’s Letters to P.A. Vyazemsky]. *Russkaya literatura 18–21 vv. Dialog idey i esteticheskikh kontseptsiy* [The Russian Literature of the 18<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries. A Dialogue of Ideas and Aesthetic Concepts]. Lodz, 2010, pp. 9–17. (In Russian).

### (Monographs)

12. Gille’son M.I. *P.A. Vyazemskiy. Zhizn’ i tvorchestvo* [P.A. Vyazemsky. Life and Literary Works]. Leningrad, 1969. (In Russian).

13. Sapchenko L.A. *Zerkalo dushi: N.M. Karamzin po ego pis’mam* [The Mirror of the Soul: N.M. Karamzin through His Letters]. Ulyanovsk, 2016. (In Russian).

**Прохорова Ирина Евгеньевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Круг научных интересов: история русской литературы и журналистики первой половины XIX в., творчество П.А. Вяземского.

E-mail: ieprokhorova@mail.ru

**Irina E. Prokhorova**, Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism. Research interests: the history of Russian literature and journalism of the first half of the 19th century, P.A. Vyazemsky and his works.

E-mail: ieprokhorova@mail.ru



DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00007

И.А. Александров (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-6459-8230

## ВОЗВРАЩЕНИЕ КАК ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ПОЭЗИИ К. БАТЮШКОВА И О. МАНДЕЛЬШТАМА

**Аннотация.** В статье рассматривается влияние батюшковской элегической традиции на поэзию О.Э. Мандельштама. При этом учитывается, что жанр, как писал В.Е. Хализев, – это «культурно-историческая индивидуальность», организующая историческую преемственность. Особое внимание уделяется мотиву возвращения – лирической ситуации, уходящей корнями в античную литературу. Возвращение в творчестве К.Н. Батюшкова и О.Э. Мандельштама становится способом художественного воплощения идеи цикличности, дающей лирическим героям двух авторов ощущение статичного времени, что, в свою очередь, уводит от свойственной русской «унылой» и «кладбищенской» элегии меланхолии. Разлука с определенным местом или человеком воспринимается как путь к возвращению, поэтому выступает свободным от негативных смыслов мотивом, раскрывающим себя, в частности, в любовной теме. Аллюзии к произведениям Тибулла и Овидия рассматриваются как общие маркеры художественного стиля. Мир античности как общий для двух поэтов культурософский ориентир служит фоном «погружения» в элегическое. На примере нескольких стихотворений («Элегия из Тибулла», «Таврида», «Тибуллова элегия III» К.Н. Батюшкова и «Tristia», «Золотистого меда струя из бутылки текла...» О.Э. Мандельштама) доказывается, что именно этот мотив является важным жанровым элементом, формирующим элегическое начало, объединяющим пространство и время. Также выявляется актуальность образа веретена – детали, которая становится символом ожидания. Демонстрируется, что два автора разных эпох используют схожую фонетическую технику построения образа.

**Ключевые слова:** Батюшков; Мандельштам; элегия; мотив возвращения; время; миф; жанрообразование; образ веретена.

I.A. Aleksandrov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-6459-8230

## Return as an Elegiac Element in the Poetry of K. Batyushkov and O. Mandelstam

**Abstract.** The influence of Batushkov's elegiac tradition on the O.E. Mandelstam's poetry is being studied in the article. This takes into account that the genre, according to V.E. Khalizev, has a "cultural-historical personality", which provides historical continuity. The theme of return (a lyric situation going back to the literature of the Antiquity) is emphasized. The return in K.N. Batushkov's and O.E. Mandelstam's works becomes the way to incarnate artistically the idea of cyclicity that gives the lyric

protagonists of both authors the sense of static time, dating, in its turn, back to the intrinsic Russian "sad" and "cemetery" melancholy elegy. Separation from a certain place or person is perceived as a way to return, so it becomes a motif free from the negative meaning, revealing itself, in particular, in love theme. The allusions to the works of Tibullus and Ovid are considered as common markers of this artistic style. The antiquity world common for both poets as a reference point, serves as the background of immersion in melancholy. Some of the poems ("Elegy of Tibullus", "Taurida", "Tibullus's Elegy III" by K.N. Batushkov and "Tristia", "The stream of Golden honey was flowing from the bottle..." O.E. Mandelstam) show that this motif is an important genre element bringing into existence its elegiac origin, uniting space and time. The author also explores the topicality of the "spindle image", the detail that symbolizes expectation. It is demonstrated that both authors of different epochs use a similar phonetic technique of image construction.

**Key words:** Batushkov; Mandelstam; elegy; theme of return; time; myth; genre formation; spindle image.

Жанр – категория, относящаяся к области общего, глобального, наиндивидуального. Как пишет В.Е. Хализев, «жанры... наиндивидуальны» [Хализев 1999, 319]. Стиль же, который в первую очередь говорит об уникальности авторского начала, – категория, соотносимая с единичным, индивидуальным. В некотором смысле жанровая система – это матрица, помогающая классифицировать и кодифицировать индивидуально-авторские стили, отображать характер их проявления. В то же время наиндивидуальность – это не просто общее, а надвременное, архетипное. Следовательно, жанровая система не исключает, а только усиливает возможность исторической преемственности, поэтому жанры «можно назвать индивидуальностями культурно-историческими» [Хализев 1999, 319]. По объективному замечанию С.С. Аверинцева, «фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель – современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру» [Аверинцев 1973, 6].

На наш взгляд, в вопросе формирования элегических основ «продолжателем» Батюшкова был Мандельштам.

В «Тибулловой элегии III» Батюшкова разлука героя с возлюбленной (Делией) представлена как типичная для элегического жанра лирическая ситуация. Но одно обстоятельство нетривиально: Аид (перифраза «область Плутона, где блага топкие и воды Ахерона») в представлении героя становится местом желанной встречи с возлюбленной, и Батюшков, не выходя за спектр классических, если не сказать «классицистических» трафаретов изображения царства мертвых, наделяет образ положительным смыслом. Особую роль в создании позитивного звучания играет мотив веретена, предваряющий описание Аида:

И ты, любви мать! Когда же парк сужденье,  
Когда суровых сестр противно веретено

И Делией владеть Тибуллу не дано, –  
 Пускай тепер сойду во области Плутона,  
 Где блага топкие и воды Ахерона...  
 [Батюшков 1964, 103]

Сам образ веретена неразрывно связан с мотивом возвращения: еще Пенелопа ждала Одиссея и, чтобы обмануть нежеланных женихов, делала пряжу, чтобы потом распустить ее. Как можно понять, герой готов спуститься в Аид, если «вретено» не будет размотано, распутано. Пойти на жертву он готов тогда, когда возвращение («вретено») будет невозможно («противно»). Ситуация вполне узнаваема и по другому мифу: герой, подобно Орфею, спускается в Аид за Психеей. К месту будет вспомнить и миф о Минотавре и нити Ариадны. Поэтому поворот в стихотворении имеет метамифологическую элегическую основу возвращения. Возвращение в данном переложении продиктовано отчасти и Петраркой, выработанной им «идея отсутствия»: «Его Лаура – отсутствующий мир, отдаленный от лирического субъекта пространством и временем» [Вацура 2002, 198]. Делия также отдалена от героя Батюшкова, как и Лаура от героя Петрарки. Именно это определяет элегический драматизм, петраркианский любовный пафос и мотивацию героя. Желание вернуться, встретиться возможно только при дистанцировании. Факт же возвращения, позитивный по своей сущности, в значительной мере служит противовесом появления откровенной меланхолии и скорби в элегическом стихотворении. Происходит своего рода «замещение» настроения. «Унылой» такую элегию назвать затруднительно. Важен еще один момент. Ищущим, ожидающим субъектом выступает не Делия, а герой. Как мы уже сказали, в тексте наблюдается достаточно свободная корреляция сюжетов, их трансформация. Это говорит не только о нарастающей авторской модальности, но и о «способности жанра к “перекодировке” общеизвестных составляющих фрагмента действительности в художественный образ (Лейдерман) и его способность конструктивно реализовывать индивидуальную цель развития лирической ситуации (Субботин)» [Глебович 2005, 15]. И ситуация, и замещенное настроение говорят об индивидуально-авторском стиле, о движении от канона к феномену.

В вольном переводе «Элегия из Тибулла» Батюшков еще более укрепил элегичность за счет того же образа веретена. Аллюзия к «Одиссее» здесь более открыта – Делия, словно Пенелопа, ожидает своего возлюбленного, – и поэтому носит сюжетобразующий характер. Драматизм разлуки снижен смирением с ней, привычностью долгого ожидания. Об этом говорит тот же образ веретена, повседневный, бытовой, то, как героиня обращается с ним – «тихо», и тот факт, что она заснула. Атмосферу домашнего уюта обнаруживает деталь интерьера («светильник ясный») и противопоставленные уюту «хижины» вьюги («При шуме зимних вьюг, под сенью безопасной...»). Встреча как сюжетобразующий элемент служит перипетией. Отсутствие превращается в присутствие. Сцена встречи

разворачивает мотив в сюжет, возвращение становится целой инсценировкой. И образ веретена на этом фоне выглядит особенно фактурным, осязаемым:

И, тихо вретено кружа в руке своей,  
 Расскажет повести и были старых дней.  
 А ты, склоня слух на сладки небылицы,  
 Забудешься, мой друг, и томные зеницы  
 Закроет тихий сон, и пряслица из рук  
 Падет... и у дверей предстанет твой супруг...  
 [Батюшков 1964, 167]

Образ веретена, мотив веретена в поэзии Мандельштама – значимая часть воссоздаваемого им античного мира, ставшего впоследствии не только историческим образом эпохи, но «авторским стилем, авторской речью» [Гинзбург 1974, 366]. Не вошедшее в «Камень» символистское стихотворение 1909 г. «Бесшумное веретено...», общим настроением предрешенности сильно напоминающее философскую элегию, первой строкой связывает образ веретена с тишиной («бесшумное»). В нем нет ярко выраженных античных реминисценций, но есть осуществление намечающейся концепции эллинизма – буквальное «оживление» вещи, наполнение ее жизнью («и – мною ли оживлено...», «моею собственной рукою...») [Мандельштам 2010, I, 260]). Важнейшая способность веретена – постоянно вращаться вокруг оси, т.е. *возвращаться* к исходному. Безостановочность определяет возвращение, и такое движение ведет к осознанию преемственности («непрерывно и одно») и, как следствие, бессмертия. Героя посещает радость узнавания. В этом есть скрытый христианский пафос бессмертия и, главное, мифологическая основа возвращения, цикличности. С.А. Ошеров, обращаясь к статье поэта «Скрябин и христианство», справедливо выделил возвращение одной из ключевых авторских идей: «Итак, слово сказано: возвращение. Идея вечного возвращения есть основа всякой мифологической системы» [Ошеров 1995, 190]. Продолжая мысль исследователя, можно сказать: образ веретена, связанный с чисто элегическим мотивом возвращения, уже в стихотворении «Бесшумное веретено...» неотделим от античных (метамифологизм, цикличность) и христианских основ («христианское искусство» – это «бесконечно разнообразное... “подражание Христу”, вечное возвращение к единственному творческому акту» [Мандельштам 2010, II, 37]).

Стихотворение «Tristia», отсылая к античности, воплощает батюшковскую элегическую традицию уже хотя бы тем, что в нем встречается известный по тибулловским переложениям образ Делии («Уже босая Делия летит...») [Мандельштам 2010, II, 104]). Существующий прежде всего в элегиях Тибулла, он переносится Мандельштамом на другую плоскость – на «Скорби» Овидия. По мнению А.Е. Смирнова, параллель образов Делии в «Tristia» Мандельштама и «Элегии из Тибулла» находится

даже в портретных планах: «власы развеяны небрежно по плечам» и «в простоволосых жалобах ночных». Портретная «батюшковская» деталь у Мандельштама предуведомляет дальнейшее обозначение образа. Исследователь заявляет прямо: «Заимствован образ Батюшкова: развеянные волосы Делии» [Смирнов 1999]. Стоит отметить, что образ достаточно свободно и органично перенесен в область «овидиевского» стихотворения. Два объема суммируются, не вызывая противоречивых ощущений. Объяснение этого факта привычной модернистской игрой символами и образами вполне допустимо. Однако если посмотреть иначе, то станет очевидно, что образ Делии использован для создания двух смыслов: любовь и возвращение, и лишен целенаправленной отсылки именно к творчеству Тибулла, потому что действует в «поле культурных кодов... Тибулл – Делия – Овидий – Батюшков – Мандельштам» [Смирнов 1999]. Понятие «разлука», по Мандельштаму, имеет оптимистичное звучание: за всяким расставанием следует возвращение. Позитивный смысл значительно перевешивает негативный еще и потому, что герой «изучил», т.е. постиг расставание. Расставание перестало быть таинственно-пугающим, и в настоящем дает только блаженное возвращение. Немаловажную роль играет обрядовость разлуки. «Сегодняшняя разлука повторяет ту, Овидиеву, и потому становится обрядом (“я чту обряд той петушиной ночи”), то есть символической реализацией вечного возвращения», «вечным возвращением в циклическом обороте времени» [Ошеров 1995, 194]. Анализируя другие «крымско-эллинские» стихи Мандельштама («На каменных отрогах Пиэрии...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», «Еще далёко асфodelей...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Сестры тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы...»), Ю.И. Левин выделяет в стихотворениях цикла организующий пространство образ хоровода. Даже если в прямом смысле хоровода нет, срабатывает принцип эквивалентного замещения объекта. Хороводы могут замещаться действиями или событиями, близкими им по тому или иному признаку (женского, сакрально-магического или праздничного, причастного кругу)» [Левин 1995, 89]. В «Я изучил науку расставанья...» строчка «босая Делия летит...» играет роль такого «замещения». Это соотносится с «обрядовостью», описанной С.А. Ошеровым. Еще большую обрядовость вносит батюшковский образ веретена, подкрепленный процессом тканья. Мандельштам открыто воплощает батюшковскую позитивную коннотацию образа веретена:

*И я люблю обыкновенье пряжи,  
Снует челнок, веретено жужжит.  
Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,  
Уже босая Делия летит!  
(курсив наш – И.А.) [Мандельштам 2010, I, 104].*

Как и в вольном переводе «Элегии из Тибулла» Батюшкова, Мандельштам приближает доступность сюжета за счет бытового оформления, за

счет цепкой звуковой, практически разговорной, формы, детали, говорящей о бытовом свойстве происходящего – веретено «жужжит». С.А. Ошеров утверждает, что «если раньше сущность, подлинность явления современности удостоверяться тем, что в нем просвечивал классический архетип, то теперь через него осуществляется связь человека с миром» [Ошеров, 1995, 194]. Развивая такую логику, можно сказать, что осуществление связи человека с миром в стихотворении «Tristia» лежит через элегический архетип возвращения, который моделируется с помощью батюшковского образа веретена и атрибутивно-символического образа Делии, взятого, как мы полагаем, именно из переложений Батюшкова.

Стихотворение Батюшкова «Таврида» можно считать логической концовкой сюжета воссоединения лирического героя с возлюбленной. По справедливому наблюдению А.Ю. Сергеевой-Клятис, в нем воспроизведена модель жизни Горация, гораццианский идеал, согласно которому «службе на поприще фортуны» предпочитается спокойная жизнь в уединении» [Сергеева-Клятис, 2002]. Однако, на наш взгляд, это не мешает сюжету коррелировать с мотивами все тех же «Скорбных элегий» Овидия (обращение к возлюбленной, мечта о встрече). Так или иначе, этот отдельно взятый сюжет включает в себя умалчиваемую элегическую составляющую, не прописанную повествованием – мотив возвращения в определенное место. Мир овидиевских «Скорбей» переплетается с одним из самых распространенных элегических сюжетов – возвращения. Разница в том, что «Таврида» наполнена позитивным чувством: коренным образом изменен овидиевский план (разлука становится возвращением), и, назовем условно, план русской элегии «возвращения». Во-первых, герой лишен чувства одиночества (он имеет возлюбленную, к тому же «равную» себе). Не только сама героиня, но и высокое чувство к ней, заявленное в самом начале, не дает лирическому субъекту быть одиноким. Н.Н. Зубков пишет о высокой чувственности героя в «Тавриде»: «В начале XIX в. употребление выражения “мой ангел” было весьма ощутимым ... новшеством. Можно предположить, что формулы для обозначения любви, несущие “религиозную” семантику, имели... у Батюшкова... более глубокий смысл, чем это кажется нам...» [Зубков 1981, 24]. Во-вторых, место возвращения парадоксальным образом не соотносится с прошлым, потому что существует в мечте. Соответственно, образ Тавриды как объект возвращения не имеет следов разрушения (вспомним элегию «На развалинах замка в Швеции» – образ развалин) и даже запустения (вспомним «Запустение» Е.А. Баратынского), что дистанцирует его от распространенного в элегии деструктивного начала. Если нет реальности – нет и разочарования, трагического понимания, что «воссоединение времен через возвращение оказывается невозможным» [Ляпина 2010, 108]. О позитивном чувстве говорит звукопись. Сonorная эвфония уподобляет многие слова и словосочетания итальянской речи, противодействует возникновению «элегической монотонии» (термин В.Э. Вацура), без которой «не существует не только кладбищенская, но и унылая элегия» [Вацура 2002, 72–73]. Только в первых двух строках

(«Друг мидый, ангел мой! Сокроемся туда // Где волны кроткие Тавриду омывают...») насчитывается 18 сонорных из 36 согласных звуков. Почти фотографическое знание пейзажа («волны», «табуны», «ясени» и хижина) и всех обстоятельств соединения говорит об узнавании места. Поэтому перед нами не только встреча двух субъектов. Перед нами воображаемая встреча со знакомым местом. Лирический герой разделяет радость восхода солнца: «О радость! Ты со мной *встречаешь* солнца свет...» [Батюшков 1964, 194]. Солнце – заведомо известный объект. Встреча с соляным началом еще более усиливает нахождение, присутствие. Важно обратить внимание на время. Умиротворенность мирозерцания, постоянство состояния порождают статичность времени. Внутренний мир постоянен – соответственно, постоянным становится и время, при том что оно внешне циклично. Автор уравнивает небольшие описания времен года неоднократным «иль». Ощущение постоянства настолько сильно, что оно приобретает космический характер. Зодиакальный мотив («Иль, урну хладную вращая, Водолей...») включается в картину мира, усиливает идиллически-буколическое, космическое звучание:

Весна ли красная блистает средь полей,  
Иль лето знойное палит иссохши злак  
Иль, урну хладную вращая, Водолей  
Валит шумящий дождь, седой туман и мраки...  
[Батюшков 1964, 194]

Итак, в элегическом пространстве «Тавриды» время недвижимо, хотя и само по себе циклично. Причин такой специфики может быть несколько. Возвращение – одна из них. В стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...» Мандельштама элегичность многопланова. Главное, что лирический герой повествует о прошлом – и это важный элегический камертон. Герой воспринимает время так же, как и Батюшков в «Тавриде», довольно статичным. При чем статичность эта не исключает цикличности своего внутреннего хода, равно как и у Батюшкова. Цикличность – элемент мифологичности, ответ античной теме, и игнорировать его стилистически невозможно. В «Тавриде» сменяются времена года, в «Золотистого меда струя...» – «катятся» дни, оставаясь одинаково «спокойными», поэтому и время кажется «тягучим и долгим», подобно «струе золотистого меда», т.е. почти недвижимым. Смыкаются два древнегреческих образа – времени и меда. Время приглушает звук («голоса – не поймешь, не ответишь»), начинает властвовать над земными законами, изменяет зрительный образ («никого не заметишь»):

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни  
Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.  
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.  
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь  
[Мандельштам 2010, I, 97].

Можно предположить, что это связано с тем, что свойственное всему «крымско-эллинскому циклу» (под «крымско-эллинским» циклом Ю.И. Левин имел в виду стихотворения «Еще далеко асфаделей...», «Золотистого меда струя...», «Я изучил науку расставанья...», «На каменных отрогах Пиэрии...», «Сестры – тяжесть и нежность...», «Я слово позабыл...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...») «действие... происходит в особом синкретическом пространстве, совмещающем, прежде всего, в себе черты Крыма и Эллады, но также одновременно и “царства мертвых”, и, в более слабой степени, внутреннего психологического пространства» [Левин 1995, 77]. Таким образом, мир Крыма-Эллады определяет рецепцию времени, т.к. включает «психологическое пространство». Пространство и время настолько взаимообусловлены, «как бы лично пережиты, пронизаны напряжением творческой воли» [Левин 1995, 82], что стихотворение заканчивается словами: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный». В концовке собраны три базовых элегических понятия: пространство, время и возвращение. Мотив возвращения подкреплен уже известным образом веретена, выполняющего функцию и бытовой детали (воссоздание эллинского быта, акмеистическая привязанность к миру вещей), и все той же аллюзии к «Одиссее». Бытовой план соседствует с культурно-мифологическим планом, но не противопоставляется ему. Запах уксуса, краски и вина в «греческом доме», наличие прялки (синоним веретена) – все это требует гендерного наполнения понятий «дом», «очаг», «уют», с одной стороны, с другой стороны, – включения метафизического плана. Появляются образы Елены и Пенелопы («другая, – как долго она вышивала?»), наполняющие текст эпическим эхом. Органика создает нужный смысловой объем:

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.  
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена –  
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?  
[Мандельштам 2010, I, 97].

Все ключевые элегические понятия – пространство, время и возвращение – не локальны, а лейтмотивны. Что касается тональной артикуляции, то она также по-батюшковски звучна, наполнена «итальянскими» сонорными: «Ну, а в комнате бедой, как прялка, стоит тишина... Помнишь, в греческом доме: любимая [й] всеми жена – // Не Елена – другая [й]...». Очевидно варьирование всем спектром сонорных звуков, фонетическое уплотнение. В предыдущем стихотворении «Я изучил науку расставанья...», заданном в том же тематическом ключе, работает идентичная фонетическая техника: «И я люблю обыкновенье пряжи, // Снует челнок, веретено жужжит. // Смотри: навстречу, словно пух дебязий, // Уже босая Дедия летит!». Возвращение, пространство и время, как мы видим, дополняются

особой оркестровкой.

И у Батюшкова, и у Мандельштама время замедленное, почти статичное. Соседствующее с мотивом возвращения ощущение статичного времени (возвращаясь, герой узнает покинутую им реальность, и его посещает ощущение неизменности этой реальности) противодействует меланхолии. У лирических героев пропадает страх перед временем и смертью. Время недвижимо, потому что есть возвращение. Поэтому у Мандельштама возвращение приобретает идиллически положительную коннотацию, когда, сопрягаясь с батюшковским миром элегий, существует в элегической тональности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973.
2. Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. (Библиотека поэта, большая серия).
3. Вацура В.Э. Лирика пушкинской эпохи. Элегическая школа. СПб., 2002.
4. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
5. Глебович Т.А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: автореф. дис. ... к. филол. н: 10.01.01. Екатеринбург, 2005.
6. Зубков Н.Н. О системе элегий Батюшкова // Филологические науки. 1981. № 5. С. 24–28.
7. Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 77–103.
8. Ляпина Л.Е. «Ленинград» Мандельштама и традиция элегических «возвращений» // Ляпина Л.Е. Мир Петербурга в русской поэзии. Очерки исторической поэтики. СПб., 2010. С. 105–115.
9. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 3 т. М., 2002.
10. Ошеров С.А. «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 188–203.
11. Сергеева-Клятис А.Ю. «Таврида» Батюшкова: романтизм или ампиризм? // Литература. 2002. № 14. URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200201405> (дата обращения 06.08.2018).
12. Смирнов А.Е. Античный Петроград в поле культурных кодов: опыт реконструкции одного творческого задания // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 44–62. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1999/2/smirn.html> (дата обращения 27.01.2019).
13. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals):

1. Sergeeva-Klyatis A.Yu. 'Tavrida' Batyushkova: romantizm ili ampir? [Batyushkov's "Tavrida": Romanticism or Empire Style?]. *Literatura*, 2002, no. 14. Available at: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200201405> (accessed 20.12.2016). (In Russian).
2. Smirnov A.E. Antichnyy Petrograd v pole kul'turnykh kodov: opyt rekonstruktsii odnogo tvorcheskogo zadaniya [Ancient Petrograd in the Field of Cultural Codes: Experience of Reconstruction of One Creative Task]. *Voprosy literatury*, 1999, no. 2,

pp. 44–62. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/1999/2/smirn.html> (accessed 27.01.19). (In Russian).

3. Zubkov N.N. O sisteme elegiy Batyushkova [About the System of Batyushkov's Elegies]. *Filologicheskiye nauki*, 1981, no. 5, pp. 24–28. (In Russian).

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

4. Levin Yu.I. Zаметки o "krymsko-ellinskikh" stikhakh Mandel'shtama [Notes on "Crimean-Hellenic" Poems by Mandelshtam]. *Mandel'shtam i antichnost'* [Mandelshtam and Antiquity]. Moscow, 1995, pp. 77–103. (In Russian).

5. Lyapina L.E. "Leningrad" Mandel'shtama i traditsiya elegicheskikh "vozvrashcheniy" [Mandelshtam's "Leningrad" and the Tradition of Elegiac "Returns"]. *Lyapina L.E. Mir Peterburga v russkoy poezii. Ocherki istoricheskoy poetiki* [The World of St. Petersburg in Russian Poetry. Essays of Historical Poetics]. Saint-Petersburg, 2010, pp. 105–115. (In Russian).

6. Osherov S.A. "Tristia" Mandel'shtama i antichnaya kul'tura [Mandelshtam's "Tristia" and Antique Culture]. *Mandel'shtam i antichnost'* [Mandelshtam and Antiquity]. Moscow, 1995, pp. 188–203. (In Russian).

### (Monographs)

7. Averintsev S.S. *Plutarkh i antichnaya biografiya* [Plutarch and Ancient Biography]. Moscow, 1973. (In Russian).

8. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About the Lyrics]. Leningrad, 1974. (In Russian).

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

10. Vatsuro V.E. *Lirika pushkinskoy epokhi. Elegicheskaya shkola* [The Lyrics of the Pushkin Era. Elegiac School]. Saint-Petersburg, 2002. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

11. Glebovich T.A. *Transformatsiya klassicheskikh zhanrov v poezii I. Brodskogo: ekloga, elegiya, sonet* [The Transformation of Classical Genres in I. Brodsky's Poetry: Eclogue, Elegy, Sonnet]. PhD Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2005. (In Russian).

**Александров Илья Алексеевич**, Литературный институт им. А.М. Горького. Аспирант кафедры русской классической литературы и славистики. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., Золотой век русской поэзии, Серебряный век русской поэзии.  
E-mail: [aleks-ilia91@yandex.ru](mailto:aleks-ilia91@yandex.ru)

**Iliia A. Aleksandrov**, Maxim Gorky Literature Institute. Postgraduate student of the Department of Russian classical literature and Slavistics. Research interests: the history of Russian literature of 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, the Golden Age of Russian poetry, the Silver Age of Russian poetry.  
E-mail: [aleks-ilia91@yandex.ru](mailto:aleks-ilia91@yandex.ru)

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00008

Н. Саису (Киото, Япония)  
ORCID ID: 0000-0002-4940-1038

### **ТИХОН ЗАДОНСКИЙ И ДОСТОЕВСКИЙ: ложное смирение Ставрогина в романе «Бесы»**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу житийных мотивов и тематики из жизнеописаний и произведений святого Тихона Задонского (1724–1783) в романе «Бесы» Ф.М. Достоевского: подлинное и ложное смирение, пощечина и смех окружающих как испытание «смирения». В черновиках романа автор рассматривает стремления Князя (главного героя), соотнося их, с одной стороны, с современными позитивистскими представлениями, с другой – с православным учением Тихона. При этом образы Князя и Тихона сложно сопоставлены писателем. В житийном контексте черновиков и итогового текста романа образы Князя и Ставрогина сближены. «Исповедь» Ставрогина, сцены пощечины и дуэли связаны в плане рассмотрения романистом проблемы достижения христианского смирения: ложному смирению противопоставлено истинное. Проблема смирения осмысливается Достоевским с привлечением духовного опыта Тихона Задонского и иеромонаха Аникиты (князя С.А. Ширинского-Шихматова), что в целом отвечает его почвенническим взглядам. В черновиках и в окончательном тексте романа «Бесы» формула «победить себя» во имя смирения, а также призыв вынести испытания с Божией помощью восходят к творениям Тихона Задонского.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; «Бесы»; Тихон Задонский; О. Конт; позитивизм; иеромонах Аникита (князь С.А. Ширинский-Шихматов); порядок, беспорядок; подлинное и ложное смирение; пощечина как испытание смирения; гордость; славолубие; русские князья; старчество.

N. Saisu (Kyoto, Japan)  
ORCID ID: 0000-0002-4940-1038

### **Tikhon of Zadonsk and Dostoevsky: Stavrogin's False Humility in the Novel "The Possessed"**

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the hagiographical motifs and themes from the biographies and works of the Russian Saint Tikhon of Zadonsk (1724–1783) in F.M. Dostoyevsky's novel "The Possessed", namely genuine and false humility, slap and laughter of others as a test of "humility". In the drafts of his novel, F.M. Dostoyevsky considers the aspirations of the Prince (the protagonist), relating them, on the one hand, to modern positivist ideas, on the other, to Tikhon's Orthodox teaching. At the same time, the writer juxtaposes the characters of Tikhon and the Prince. In the hagiographic context, the drafts and the final text of the novel, the characters of the Prince and Stavrogin are being brought together. Stavrogin's "confession", the "slap" scenes and a duel are connected in the aspect of the novelist's consideration of the problem

of achieving Christian humility: false humility is opposed to the true one. Dostoevsky contemplates the theme of humility with the involvement of the spiritual experience of Tikhon of Zadonsk and hieromonk Anikita (Prince S.A. Shirinsky-Shikhmatov), which in general corresponds to his "pochvennichestvo" ideology. Both in the drafts and in the final text of the novel "The Possessed", the formula of "defeating oneself" for the sake of humility, as well as the call to go through the trial with the help of God, can be traced to the works of Tikhon of Zadonsk.

**Key words:** F.M. Dostoevsky; "The Possessed"; Tikhon of Zadonsk; A. Comte; positivism; Hieromonk Anikita (Prince S.A. Shirinsky-Shikhmatov); order; disorder; true and false humility; slap as a test of "humility"; pride; vainglory; Russian princes; eldership.

Темы покаяния и нравственного возрождения Ставрогина в романе «Бесы» как проблема не раз привлекали внимание исследователей. Известный достоевковед Н.Ф. Буданова пишет: «Ставрогин, нанесший обиду "одному из малых сих", совершил тяжкий грех. Однако путь к духовному возрождению для него не закрыт, т.к. согласно христ. вере самый тяжкий грех может быть искуплен, если истинно раскаяние преступника. Идея исповеди, индивидуального и публ. покаяния как пути к нравств. очищению и возрождению имеет древнюю христ. традицию, и Д., задумав гл. "У Тихона", несомненно, учитывал богатый опыт древнерус. и визант. книжности» [Буданова 2008, 23]. Однако необходимо учесть не только древнерусскую христианскую традицию, но и монашеский опыт XVIII в. Отдельные эпизоды из жизнеописаний русского святого Тихона Задонского и фрагменты из его сочинений включены Достоевским в замысел «Житие великого грешника» (1869–1870), а также в варианты и окончательный текст романа «Бесы» (1870–1872), в частности в главу «У Тихона».

Тема «Св. Тихон Задонский и творчество Ф.М. Достоевского» привлекала внимание таких исследователей, как Р.В. Плетнев [Плетнев 2007, 251–263], В.Л. Комарович [Komarowitsch 1928], А.В. Чичерин [Чичерин 1971, 355–365], Т.А. Лапицкая и Г.М. Фридендер [Лапицкая, Фридендер 1974, 499–524], Н.А. Тарасова [Тарасова 2011, 298–306], Т.С. Карпачева [Карпачева 2009, 43–45], [Карпачева 2015, 31–34] и Б.Н. Тихомиров [Тихомиров 2017, 143–163]. Однако применительно к роману «Бесы» эта проблема до сих пор практически не изучена. Н.Ф. Буданова указала на святоотеческие источники, в том числе на «Творения Тихона Задонского». По ее мнению, идеи этого святого находят отклик в религиозно-нравственной символике произведения [Буданова 1988, 93–106]; [Буданова 2011, 98–103].

В настоящей работе с опорой на учение св. Тихона Задонского мы попытаемся выяснить, почему покаяние и духовное возрождение Ставрогина не состоялись. Для этого рассмотрим темы смирения и ложного смирения; в жизнеописаниях Тихона Задонского обратим внимание (1) на смысловой объем выражения «победить себя» и на учение о «ложном смирении», а также (2) на эпизоды, связанные с преодолением «гордости» и достижением «смирения».

В черновиках романа «Бесы» выделим следующие рассуждения: «Подвиг, восстание на зло, великодушная идея победить» [Достоевский 1972–1990, XI, 239], «Тихон, главная мысль: Единственная свобода – победить себя» [Достоевский 1972–1990, XI, 276]. Остановимся также на следующем диалоге:

- «– Победить весь мир, победить себя, победить беспорядок.
- Я не хочу порядку, я хочу беспорядку.
- Лучше на свою силу» [Достоевский 1972–1990, XI, 307].

В этом диалоге, сопровождаемом авторской пометой NB, выражено желание Князя (этот герой в окончательном тексте романа станет Ставрогиным) победить себя, полагаясь только на собственные силы («Я не хочу порядку, я хочу беспорядку»). (Сделаем оговорку, что между Князем, героем ранних записей, и Ставрогиным есть и близость и различие. Как отмечает Н.Ф. Буданова в комментариях из Полного собрания сочинений Достоевского, у Князя есть общие черты со Ставрогиным: сложный психологический облик, оторванность от почвы, раздвоенность, обусловленная тяготением к вере и к безверию [Достоевский 1972–1990, XII, 181–182]. Отличие героев определено усложнением образа Ставрогина. Для нашей работы разведение этих героев не существенно в силу того, что они близки в отношении к позитивизму). Для понимания этих высказываний необходимо учесть конкретизацию Достоевским объема понятий «порядок» и «беспорядок» в процессе создания произведения. Эти понятия часто используются в черновиках романа «Бесы». Герой стремится к беспорядку, отстаивая свою личную свободу. На наш взгляд, в этой смысловой перспективе понятие «порядок» восходит к теории родоначальника позитивизма – О. Конта. Интерес Достоевского к позитивизму и О. Конту отметили Т.А. Лапицкая и Г.М. Фридлендер, комментируя «Житие великого грешника» [Лапицкая, Фридлендер 1974, 513–515]. К теме «Ф.М. Достоевский и позитивизм» обращались Т. Усакина [Усакина 1965], П.С. Шкуринов [Шкуринов 1980], В.Н. Белопольский [Белопольский 1987]. В настоящей работе впервые в достоевковедении соотнесена с контовским учением романная тема «порядок».

Прочитаем еще один фрагмент: «Князь: Правдив, жесток, принявший решение, ненавидящий современный порядок, прогресс и современных людей, сходится с Нечаевым, с Голубовым (в монахи), предлагает под конец ей руку (самоосуждение). Твердо объявляет матери решение, невесте говорит: надо переродиться, честными быть» [Достоевский 1972–1990, XI, 117]. «Порядок» и «прогресс» – ключевые понятия в философии О. Конта, который, как известно, организовал свободную ассоциацию под девизом «Порядок и прогресс» [Яковленко 1894, 63]. Вспомним формулу этого позитивиста: «Любовь как принцип, Порядок как основа, Прогресс как цель» [Федорова 2005, 169]. Из романного фрагмента следует, что герой, не принимая философию Конта, ищет тех, кто сможет ей противосто-

ять, и находит их в лице Нечаева и Голубова. Фамилия первого знаменательна: современникам она напоминает об известном русском нигилисте и террористе С.Г. Нечаеве. В связи с Голубовым сказано: «в монахи»; в контексте же христианской традиции допустимо символическое прочтение фамилии персонажа: голубь – символ Святого Духа. В итоге складывается парадокс, состоящий в том, что сопротивление Князя современному европейскому учению одновременно предполагает диаметрально противоположные решения: нигилистское и террористическое – христианское.

Вместе с тем, в черновиках романа «Бесы» речь заходит о предпочтениях Князя. И вновь его рассуждения помечены авторским NB: «Все эти философские системы и учения (позитивизм, Конт и проч.) являлись не раз (новый факт и возрождение) и ужасно скоро, бесследно и почти неприметно ни для кого вдруг исчезали. И не потому, что их опровергали, о, нет, – просто потому, что они никого не удовлетворяли... Тогда как другие идеи (христианство и пр.) вдруг расходились по всей земле, овладевали миром, и вовсе не потому, что были доказаны, а просто потому, что всех удовлетворяли...» [Достоевский 1972–1990, XI, 144]. Князь, получивший в Европе современное образование, ставит, тем не менее, под сомнение долговечность модного рационализма и решительно протестует: «я хочу беспорядок». Герой рассуждает и об исторической судьбе идей христианства, стремясь найти для себя более прочные духовные основания.

Однако романист усложняет ситуацию: с одной стороны, герой чужд «порядку» в духе О. Конта, с другой, Князь хочет создать *своей* порядок. В его логике «беспорядок» должен стать этапом на пути достижения и установления *своего* «порядка».

В контовском контексте автором сложно соотнесены Князь и Тихон. Одна из опор в сопротивлении героя антиконтовскому порядку – православное учение Тихона. В этой смысловой перспективе персонажи сближены. Однако при отстаивании Князем *своего* «порядка» – они расходятся.

Тихон говорит: «Если б я осмелился: регулировать в порядок надо» [Достоевский 1972–1990, XI, 305]. Тихон не осмеливается потому, что порядок изначально предполагает его установление кем-то: «регулировать в порядок надо». Следовательно, для героя встает вопрос о том, *кто* выступит в роли регулятора. Тихон не претендует на эту роль, ограничиваясь в своем высказывании сослагательным наклонением («Если б я осмелился») и одновременно указывая на существующую опасность. В сложившемся контексте слова Князя: «Я не хочу порядку, я хочу беспорядку» – направлены как против контовского учения (беспорядок – в ответ на контовский порядок), так и Тихона (*своей* порядок Князя предполагает с опорой на самого себя – Тихон отстаивает религиозное постижение Божественного замысла). Здесь складывается коллизия между романскими героями: Тихон предлагает Князю постичь Божественный замысел верой, уповая на Божию помощь, а герой хочет «регулировать в порядок» *своей* силой («Лучше на свою силу»).

Те же стремления героя-индивидуалиста прослеживаются и в оконча-

тельном тексте романа «Бесы». При этом соотнесение литературного героя со святым Тихоном Задонским получает свое дальнейшее развитие. Характер Ставрогина становится понятнее при сравнении сцен, в которых литературный герой учится владеть собой, с некоторыми эпизодами из жизнеописаний Тихона Задонского, связанными с преодолением «гордости».

Как известно, святой Тихон Задонский страдал из-за своей горячности. В тех случаях, когда горячился, он получал пощечины от других и каждый раз находил силы преодолеть самого себя и смириться. Полагаем, что Достоевский написал сцену шатовской пощечины Ставрогину под влиянием эпизода из жизнеописания Тихона Задонского. Сразу обратим внимание на разницу в социальном происхождении: Ставрогин принадлежит к высшему социальному сословию, а Тихон Задонский – выходец из бедной семьи (к этому моменту мы обратимся ниже).

Соотнесение литературного героя и деятеля Православной Церкви было осложнено романистом: существует и другой источник, содержащий мотив пощечины, который в фабульном отношении ближе к сцене с пощечиной в романе «Бесы». Это жизнеописание иеромонаха Аникиты (князя С.А. Ширинского-Шихматова, 1783–1837).

Достоевский упоминает имя этого иеромонаха только один раз, в черновике «Жития великого грешника»: «Аникита идет к Чаадаеву усовершенствовать. Зовет Тихона, тот идет, спорит и потом прощения просит» [Достоевский 1972–1990, IX, 138]. Как справедливо отмечает известный достоевсковед Б.Н. Тихомиров, жизнь иеромонаха не могла не привлечь внимание Достоевского. Исследователь поясняет: Достоевский мог знать о жизни Аникиты из «Сказания о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Св. Земле постриженника Святыя Горы Афонские инока Парфения» [Парфений 1856], которое читал, находясь в Европе [Тихомиров 2012, 345]. Молодой С.А. Ширинский-Шихматов (в будущем иеромонах Аникита) принадлежал к знатному роду, был образован и, кроме того, занимался поэтическим творчеством. Однако он решил встать на путь христианской веры. Его наставником стал архимандрит Фотий (Спасский). Однажды он сильно ударил Аникиту по щеке при свидетелях для того, чтобы тот достиг смирения [Тихомиров 2012, 342–359].

Возникает вопрос, почему в «Житии великого грешника» писатель отсылал в первую очередь к духовному опыту Тихона Задонского, а не Аникиты? Как известно, Достоевский думал, что русские аристократы должны учиться у народа, и писал об этом, например, в «Дневнике писателя». Полагаем, что в «Житии великого грешника» автор хотел поведать историю о том, как святой, имеющий низкое социальное происхождение, наставил аристократа на путь истинный.

В «Бесах» же Достоевский предложил не только такую возможность, но и другую. На наш взгляд, мотив пощечины в романе «Бесы» восходит к жизнеописаниям и Тихона Задонского, и иеромонаха Аникиты. В отличие от Тихона Задонского, для которого стать священником было единствен-

ной возможностью сделать карьеру, Аникита в мирской жизни был князем и отставным военным. Ставрогин, литературный персонаж, по своему социальному происхождению был близок не Тихону, а Аниките. Жизнеописание последнего важно писателю; оно убеждает: молодой человек из высшего общества, получивший образование в эпоху Просвещения, нашел пути к смирению. Здесь важна тема русского княжества: князья, по мысли романиста, были глубоко укоренены в российской истории. Еще в романе «Идиот» Достоевский ввел тему древнерусских князей как высших представителей общества, служащих во имя народа, и противопоставил им современных князей, забывших о своем изначальном высоком предназначении [Асанова 2015, 121–125].

Мотив пощечины, полученной князем, неоднократно встречается в произведениях Достоевского. Князь Валковский в романе «Униженные и оскорбленные», князь Мышкин в романе «Идиот» и Ставрогин (немаловажно, что Мария Лебядкина именует его «Князем») получают пощечину. При этом фабульные ситуации и ответные реакции на нее у персонажей разные.

В черновиках «Жития великого грешника» есть слова: «Пощечина есть величайшая обида» [Достоевский 1972–1990, IX, 131] (Принадлежность этих слов установить затруднительно). Тихон «Жития великого грешника» спорил (из чернового фрагмента не ясно, с кем и о чем) и просил прощения у своего обидчика [Достоевский 1972–1990, IX, 138]. Как уже отметила Т.А. Лапцкая, точно такой же эпизод имеется в жизнеописаниях святого Тихона Задонского [Архимандрит Игнатий 1875, 70]; в этом эпизоде святой поссорился с мещанином и незаслуженно получил пощечину, а потом попросил прощения у обидчика [Достоевский 1972–1990, IX, 512]. Существует жизнеописание «Житие Тихона Задонского», опубликованное в «Крестном календаре» на 1867 г. и, вероятно, Достоевский его читал. Исследовательница текстологии творчества Достоевского Н.А. Тарасова проанализировала черновик «Дневника писателя» и обнаружила не учтенные в первом полном Академическом собрании сочинений писателя слова: «Крестный календарь». Отсюда она предположила, что статья о Тихоне Задонском (автор ее неизвестен) в журнале «Крестный календарь» за 1867 г. представляет собой одно из жизнеописаний святителя, которое Достоевский знал [Тарасова 2011, 298–306]. Ко времени создания романа «Бесы», уже существовали разные жизнеописания Тихона Задонского. В тексте нашей статьи в нескольких случаях мы цитируем текст из упомянутого календаря. В этом жизнеописании написано следующее: «В другой раз, вступаясь за обиженных одним помещиком крестьян, Тихон сам отправился к помещику, чтобы склонить его милость. Чувствуя свой грех, дворянин стал дерзко спорить с ним и наконец до того забылся, что ударил его по щеке. Святитель, как человек и при том человек, котораго бороли сильныя страсти, смутился было и вышел; но на пути, победив себя, решился, по слову Евангелия, просить прощения у оскорбителя его за то, что “ввел его в такое искушение”. Пришедши к помещику, он пал ему в



ноги, прося простить ему неразумие» [Житие Святителя Тихона Задонского 1866, 11]. Мысль о преодолении собственной гордости введена словами «победить себя». Подчеркнем: в жизнеописаниях Тихона Задонского выражение «победить себя» связано с темой достижения смирения.

Рассказчик в романе «Бесы» поясняет, что Ставрогин, получивший пощечину от Шатова, не испытывал чувства страха, он спокойно мог бы сразу убить обидчика: «Напомню опять читателю, что Николай Всеволодович принадлежал к тем натурам, которые страха не ведают. На дуэли он мог стоять под выстрелом противника хладнокровно, сам целить и убивать до зверства спокойно. Если бы кто ударил его по щеке, то, как мне кажется, он бы и на дуэль не вызвал, а тут же, тотчас же убил бы обидчика; он именно был из таких, и убил бы с полным сознанием, а вовсе не вне себя» [Достоевский 1972–1990, X, 165]. Таким образом, в рассказе подчеркивается: Ставрогин умеет владеть собой в полной мере.

Первая реакция героя была эмоциональной, однако затем он овладел собой. Ставрогин «схватил Шатова обеими руками за плечи», но сразу «отдернул свои обе руки назад и скрестил их у себя за спиной. Он молчал, смотрел на Шатова и бледнел как рубашка. Но странно, взор его как бы погасал» [Достоевский 1972–1990, X, 166]. Ставрогин принял пощечину Шатова, оставив ее без ответа. Итак, можно сказать, что он *попытался* стать смиренным. Также отметим, что Ставрогин (напомним значение исходного для этой фамилии имени Ставр – крест) *скрестил* руки за спиной. Однако выбор героя Достоевского только по формальному признаку может быть соотнесен нами с поступком св. Тихона Задонского, а также с историей крестной муки Иисуса Христа: Ставрогин *внутренне* как бы умер (побледнел, как рубашка, и его взор «как бы погасал»). В этой романной сцене автор вскрывает ложный характер смирения героя: в нем нет духовного огня, образ его снижен сравнением с предметом («рубашка») и почти ограничен им. И главное: Ставрогин сдержался, но сделал это, утверждая *свое* превосходство. Путь гордости ведет Ставрогина к смерти.

В этом контексте важен разговор, состоявшийся после дуэли с Гагановым между Ставрогиным и инженером Кирилловым. Последний говорит, что Ставрогин сам ищет бремя [Достоевский 1972–1990, X, 227]. При этом инженер произносит следующее: «Если мне легко бремя, потому что от природы, то может быть, вам труднее бремя, потому что такая природа» [Достоевский 1972–1990, X, 228. На наш взгляд, можно рассмотреть это высказывание и в контексте темы древнерусского княжества, однако это требует отдельного исследования]. Кроме того, здесь Кириллов характеризует Ставрогина: «не сильный человек».

По замечанию Н.Ф. Будановой, «бремя», которое ищет Ставрогин, – важное понятие в традиции дидактической литературы. Исследовательница добавляет: понятие «бремя» связано с понятием гордости в сочинениях св. Тихона Задонского [Буданова 2011, 100–101]. Она цитирует из «Кратких нравоучительных слов» слово двадцать второе «О гордости». В этом «Слове» ведется речь о том, каковы плоды горького семени гордости.

Приведем цитату: «(Гордый человек) Начинает дела выше своих сил, которых не может сделать. О человек! Зачем касаешься бремени, которого не можешь понести?» [Тихон Задонский 2003, V, 518]. Исследовательница напоминает о некоторых поступках Ставрогина, которые можно расценивать как «поиск бремени» гордым человеком. По ее мнению, Ставрогин стерпел молча пощечину Шатова, женился на Марии Лебядкиной и не ответил на выстрел Гаганова, чтобы найти «бремя», подтверждающее его особые претензии.

Б.Н. Тихомиров, сравнивая жизнь Ставрогина с жизнью иеромонаха Аникиты, объясняет причину тяжести бремени литературного героя тем, что изначально высокий род, к которому он принадлежит, мешает ему достигнуть смирения [Тихомиров 2012, 355]. Из-за высокого рода и европейского образования герой оторван от народа и не верит в Бога. На наш взгляд, следует уточнить: Ставрогин пробует достигнуть смирения, опираясь только на самого себя и прервав в опыте своей жизни историческую связь с древнерусским княжеством (вновь напомним, что в черновиках герой назван Князем), но в таком случае все это становится для него «бременем, которого он не может снести», и он продолжает идти по пути гордыни.

Ложный характер попытки достигнуть смирения отвечает двойственности поведения героя. В своей «Исповеди» Ставрогин пишет, что находит наслаждение в подлости и в гневе, которые определили его отношение к Матреше [Достоевский 1972–1990, XI, 14]. То же чувство он испытывал, ожидая на дуэли выстрела и получив пощечину. В его поведении одновременно выражаются как намерение достичь смирения, так и диаметрально противоположное ему стремление к разврату и гибели.

В нашем исследовании мы придерживаемся представления о проблемно-тематическом единстве романа «Бесы» и этой главы, прочитывая их как единый текст. Вопрос о соотношении основного текста романа с исключенной из него при первой публикации главы «У Тихона» рассмотрен Б.Н. Захаровым [Захаров 2010, 673–706]. События пощечины и дуэли обсуждаются во время разговора Ставрогина и Тихоном в главе «У Тихона» [Достоевский 1972–1990, XI, 8]. Предварительно Тихон уже был в курсе этих событий, следовательно, он знал и о попытках своего гостя достичь «смирения». После прочтения принесенных Ставрогиным листков Тихон спрашивает, с какой целью посетитель хочет распространять их, является ли это желание следствием смирения.

В листках Ставрогина неоднократно говорилось, что он умел в полной мере владеть своей волей («Я совершенно владею моею волею по-прежнему» [Достоевский 1972–1990, XI, 22]). По прочтении текста Тихон делится со Ставрогиным своими сомнениями в искренности его намерений: «Мысль эта – великая мысль, и полнее не может выразиться христианская мысль. Дальше подобного удивительного подвига, который вы замыслили, идти покаяние не может, если бы только... <...> Если б это действительно было покаяние и действительно христианская мысль» [До-

стоевский 1972–1990, XI, 24]. Святитель сомневается в искреннем намерении посетителя смириться, он уверен, что Ставрогин не сможет из-за гордыни стерпеть смех тех, кто ознакомится с написанным. Об этом и идет речь в диалоге:

- «– Что не выдержи? что не вынесу со смирением их ненависти?
- Не одной лишь ненависти.
- Чего же еще?
- Их смеху, – как бы через силу и полупшепотом вырвалось у Тихона» [Достоевский 1972–1990, XI, 26].

Как видим, мотив смеха является в романе «Бесы» составной частью проблемной темы смирения, такая взаимосвязь обусловлена житийным контекстом. Немаловажно, что в этом диалоге сам Ставрогин использует слово «смирение».

Подобно пощечине, насмешки от других людей являются еще одним испытанием «смирения» в жизнеописаниях Тихона Задонского. Приведем цитату: «Сам святитель ухаживал за больными монахами, которые нередко досаждали ему. Сносили терпеливо насмешки даже простых служителей, показывая вид, что не слышит их. “Богу так угодно, что и служители смеются надо мною; да я жь и достоинь этого за грехи мои; но еще и мало сего”. Потом бывало улыбнется и скажет: “ну долго ли мне обидеть их, да не только их, но и начальнику я скоро бы отмстил, но не хочу никому мстить”» [Житие Святителя Тихона Задонского 1866, 10]. Из этого эпизода становится ясно, что святой смиренно терпел насмешки, говоря: «Богу так угодно».

Стоит отметить, что еще в «Житии великого грешника» в историю Тихона включен мотив насмешки: «Чрезвычайно наивные, а потому трогательные рассказы Тихона о своих прегрешениях против домашних, относительно гордости, тщеславия, насмешек: «(“Так бы все переделал это теперь”, – говорит Тихон.)» [Достоевский 1972–1990, IX, 138]. В «Бесах» Ставрогин, полагаясь только на силу собственной воли, не смог бы стерпеть насмешек из-за своей гордости. Именно поэтому Тихон говорит ему: «Не приготовлены, не закалены» [Достоевский 1972–1990, XI, 27].

В главе «У Тихона» Ставрогин объясняет цель распространения своих листов: «Слушайте, отец Тихон: я хочу простить сам себе, и вот моя главная цель, вся моя цель! <...> Я знаю, что только тогда исчезнет видение. Вот почему я и ищущу страдания безмерного, сам ищущу его» [Достоевский 1972–1990, XI, 27]. Казалось бы, искренно говорящий герой желает прощения. Однако важно уяснить, *кто* и *кого* просит простить. Ставрогин претендует на роль того, кто может прощать («я хочу простить сам себе»), т.е. получить прощение только благодаря самому себе. Он и страдание для себя ищет «сам», и оно должно «безмерным», т.е. служить знаком его исключительности.

Тихон объясняет, почему Ставрогин не готов идти по пути спасения:

«...подвиг ваш, если от смирения, был бы величайшим христианским подвигом, если бы выдержали. Даже если б и не выдержали, все равно вам первоначальную жертву сочтет господь. Все сочтется: ни одно слово, ни одно движение душевное, ни одна полумысль не пропадут даром. Но я вам предлагаю взамен сего подвига другой, еще величайший того, нечто уже, несомненно, великое...» [Достоевский 1972–1990, XI, 29]. Тихон, таким образом, вновь выражает сомнение в «смирении» Ставрогина, который еще не преодолел «гордость» и не готов принимать насмешки со стороны. Дальше Тихон продолжает: «и тогда уже все поборете. Всю гордость свою и беса вашего посрамите! Победителем кончите, свободы достигнете...» [Достоевский 1972–1990, XI, 29]. По мнению говорящего, через послушание Ставрогин сможет преодолеть гордость и «победить мир», т.е. стать победителем. Тихон убежден: Ставрогину необходимо уверовать. При этом святитель советует пришедшему отказаться от плана распространить листки и идти в послушание к другому старцу. Ставрогин, с его точки зрения, нуждается в этом, чтобы достичь подлинного смирения.

Однако посетитель не готов стерпеть насмешки других, гордость не позволяет ему пойти в послушание, более того, он охвачен искушением славолубия. Поэтому в ответ на совет Тихона он произносит: «Короче, вам хочется, чтоб я остепенился, пожалуй, женился и кончил жизнь членом здешнего клуба, посещая каждый праздник ваш монастырь» [Достоевский 1972–1990, XI, 29]. Ставрогин не услышал советов, ему представляется, что Тихону нечего ему предложить. В том, что он перечислил, нет подвига, а это неприемлемо для ставрогинской гордости. Поэтому у героя нет иного выхода, кроме самоубийства: именно оно должно выступить в качестве искомого им подвига.

Полагаем, что вопрос о возможности или невозможности спасения для Ставрогина, а также трагедию этого героя необходимо рассматривать в контексте православной традиции. При этом важно, что образ Ставрогина соотносится с двумя прототипами – Тихоном Задонским и Аникитой. Выступление последнего в роли прототипа героя «Бесов» показывает: для писателя были актуальны темы христианского пути для современного молодого образованного человека, а также возрождения исторической памяти – княжеского служения русскому народу.

От «Жития великого грешника» к «Братьям Карамазовым» писатель продолжает разрабатывать мотив наставничества. Этот мотив связан как с образованным, но оторванным от народной почвы человеком, так и с образом человека из народа, носящим при этом старинную и хорошо известную в России княжескую фамилию, но не имеющим соответствующий ей социальный статус (Макар Долгорукий в романе «Подросток»), а также с монахом Тихоном («Бесы») [Саису 2017, 92–102], затем – с Зосимой («Братья Карамазовы»). Интерес Достоевского к феномену старчества со временем углублялся, в романе «Братья Карамазовы» рассказчик говорит о старчестве следующим образом: «Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого ис-

куса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избежать участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [Достоевский 1972–1990, XIV, 26]. Из этого высказывания понятно, что для Достоевского старчество – это убедительное доказательство возможности для современного человека «победить себя». Также очевидно, что в дальнейшем творчестве писатель развивал мотивы, взятые напрямую из святоотеческой традиции и впервые введенные в «Житие великого грешника», а затем представленные в главе «У Тихона».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асанова А.А. Выявление феномена «русской души» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2015. Т. 33. С. 121–125. URL: <https://e-koncept.ru/2015/95409.htm> (дата обращения 9.02.19).
2. Архимандрит Игнатий. Краткие жизнеописания русских святых: в 2 кн. Кн. 2. СПб., 1875.
3. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека. Ростов-на-Дону, 1987.
4. Буданова Н.Ф. Бесы // Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 19–29.
5. Буданова Н.Ф. И свет во тьме светит... (к характеристике мировоззрения и творчества позднего Достоевского). СПб., 2011.
6. Буданова Н.Ф. О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988. С. 93–106.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Л., 1974.
8. Житие Святителя Тихона Задонского // Крестный календарь на 1867 год. М., 1866. С. 7–11.
9. Захаров В.Н. «Бесы»: опыт реконструкции журнальной редакции романа // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 9. Петрозаводск, 2010. С. 673–706.
10. Карпачева Т.С. Пасхальность творчества свт. Тихона Задонского и Ф.М. Достоевского // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. № 84. С. 31–34.
11. Карпачева Т.С. Сотеология свт. Тихона Задонского и Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский в диалоге культур / сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2009. С. 43–45.
12. Лапицкая Т.А., Фридендер Г.М. Житие великого грешника // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 9. Л., 1974. С. 499–524.
13. Парфений А.П. Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Св. Земле постриженника Святыя Горы Афонские инока Парфения.

2-е изд., с испр. М., 1856.

14. Плетнев Р.В. «Сердцем мудрые» (О «старцах» у Достоевского) // Вокруг Достоевского: в 2 т. Т. 1. О Достоевском: сборник статей под ред. А.Л. Бема / сост., вступ. статья и коммент. М. Магидовой. М., 2007. С. 251–263.
15. Саису Н. Тихон Задонский и Достоевский: проблема нравственного воспитания в рассказе кн. Мышкина о Мари и детях // Вестник Московского государственного областного университета. Сер.: Русская филология. 2017. № 3. С. 92–102.
16. Тарасова Н.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876–1877): критика текста. М., 2011.
17. Тихомиров Б.Н. Тексты святителя Тихона Задонского в творческой работе Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2017. № 35. С. 143–163.
18. Тихомиров Б.Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012.
19. Тихон Задонский, свт. Собрание творений: в 5 т. / сост. прот. Л. Лебедев. М., 2003.
20. Усакина Т. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965.
21. Федорова М.М. Метаморфозы принципов Просвещения в политической философии Франции эпохи буржуазных революций. М., 2005.
22. Чичерин А.В. Ранние предшественники Достоевского // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 355–365.
23. Шкуринов П.С. Позитивизм в России XIX века. М., 1980.
24. Яковленко В.И. Огюст Конт. Его жизнь и философская деятельность. Биографический очерк. СПб., 1894.
25. Komarowitsch W. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. München, 1928.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Asanova A.A. Vyyavleniye fenomena “russskoy dushi” v romane F.M. Dostoyevskogo “Idiot” [The Uncovering of “The Russian Soul” Phenomenon in F. Dostoyevsky’s Novel “Idiot”]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal*, 2015, vol. 33, pp. 121–125. Available at: <https://e-koncept.ru/2015/95409.htm> (accessed 9.02.19). (In Russian).
2. Karpacheva T.S. Paskhal’nost’ tvorchestva svt. Tikhona Zadonskogo i F.M. Dostoyevskogo [The Easter Elements in the Works by Saint Tikhon of Zadonsk and F. Dostoyevsky]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 84, pp. 31–34. (In Russian).
3. Saisu N. Tikhon Zadonskiy i Dostoyevskiy: problema нравstvennogo vospitaniya v rasskaze kn. Myshkina o Mari i detyakh [Saint Tikhon of Zadonsk and F. Dostoyevsky: the Problem of Moral Development in Prince Myshkin’s Story of Mary and Children]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*, Series: Russkaya filologiya [Russian Philology], 2017, no. 3, pp. 92–102. (In Russian).
4. Tikhomirov B.N. Teksty svyatitelya Tikhona Zadonskogo v tvorcheskoy rabote

Dostoyevskogo [The Texts of Saint Tikhon of Zadonsk in Dostoyevsky's Works]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura*, 2017, no. 35, pp. 143–163. (In Russian).

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

5. Budanova N.F. Besy [The Possessed]. Shchennikov G.K., Tikhomirov B.N. (comp., ed.). *Dostoyevskiy: sochineniya, pis'ma, dokumenty: slovar'-spravochnik* [A Companion to Dostoyevsky: Works, Letters, Papers]. Saint-Petersburg, 2008, pp. 19–29. (In Russian).

6. Budanova N.F. O nekotorykh istochnikakh npravstvenno-filosofskoy problematiki romana "Besy" [On Some of the Sources of Moral and Philosophical Issues of the Novel "The Possessed"]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoyevsky: Materials and Research Papers]. Vol. 8. Leningrad, 1988. pp. 93–106. (In Russian).

7. Chicherin A.V. Ranniye predshestvenniki Dostoyevskogo [The Early Predecessors of Dostoyevsky]. *Dostoyevskiy i russkiye pisateli* [Dostoyevsky and Russian Writers]. Moscow, 1971, pp. 355–365. (In Russian).

8. Karpacheva T.S. Soteologiya svt. Tikhona Zadonskogo i F.M. Dostoyevskogo [The Easter Elements of the Works of Saint Tikhon of Zadonsk and F.M. Dostoyevsky]. Viktorovich V.A. (ed.). *F.M. Dostoyevskiy v dialoge kul'tur* [F.M. Dostoyevsky and A Dialogue of Cultures]. Kolomna, 2009, pp. 43–45. (In Russian).

8. Lapitskaya T.A., Fridlender G.M. Zhitiye velikogo greshnika [The Plan of the Life of a Great Sinner]. *Dostoyevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy* [F.M. Dostoyevsky. Complete Works]: in 30 vols. Vol. 9. Leningrad, 1974. pp. 499–524. (In Russian).

9. Pletnev R.V. "Serdtssem mudryye" (O "startsakh" u Dostoyevskogo) [Wise at Heart (On Eldership in F.M. Dostoyevsky's Works)]. Magidova M. (comp., introd. and comments). *Vokrug Dostoyevskogo: in 2 vols. Vol. 1. O Dostoyevskom: sbornik statey pod red. A.L. Bema* [On F.M. Dostoyevsky Collected Articles]. Moscow, 2007, pp. 251–263. (In Russian).

10. Zakharov V.N. "Besy": opyt rekonstruktsii zhurnal'noy redaktsii romana ["The Possessed": A Study of Reconstructing the Journal Edition of the Novel]. *Dostoyevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy* [F.M. Dostoyevsky. Complete Works]: in 15 vols. Vol. 9. Petrozavodsk, 2010, pp. 673–706. (In Russian).

**(Monographs)**

11. Belopol'skiy V.N. *Dostoyevskiy i filosofskaya mysl' ego epokhi: kontseptsiya cheloveka* [F.M. Dostoyevsky and the Philosophical Ideas of his Time: The Concept of Man]. Rostov-on-Don, 1987. (In Russian).

12. Budanova N.F. *I svet vo t'me svetit... (k kharakteristike mirovozzreniya i tvorchestva pozdnego Dostoyevskogo)* [And There is Light in the Darkness... (Towards the Characteristics of F.M. Dostoyevsky's Views and Works in his Final Years)]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

13. Fedorova M.M. *Metamorfozy printsipov Prosveshcheniya v politicheskoy filosofii Frantsii epokhi burzhuznykh revolyutsiy* [The Metamorphoses of the Enlight-

enment Principles in the Political Philosophy of France at the Time of the Bourgeois Revolution]. Moscow, 2005. (In Russian).

14. Komarowitsch W. *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*. Munich, 1928. (In German).

15. Shkurinov P.S. *Pozitivizm v Rossii 19 veka* [Positivism in the 19<sup>th</sup> Century Russia]. Moscow, 1980. (In Russian).

16. Tarasova N.A. "Dnevnik pisatelya" F.M. Dostoyevskogo (1876–1877): kritika teksta ["A Writer's Diary" of F.M. Dostoyevsky in 1876–1877: the Critical Review of the Text]. Moscow, 2011. (In Russian).

17. Tikhomirov B.N. "...Ya zanimayus' etoy taynoy, ibo khochu byt' chelovekom": stat'i i esse o Dostoyevskom [ "I Deal With This Mystery, As I Want To Be Human": Articles and Essays about F.M. Dostoyevsky]. Saint-Petersburg, 2012. (In Russian).

18. Usakina T. *Petrashhevtsy i literaturno-obshchestvennoye dvizheniye sorokovykh godov 19 veka* [The Petrashevsky Circle and Literary and Political Movements of the 1840s.. Saratov, 1965. (In Russian).

19. Yakovlenko V.I. *Ogyust Kont. Ego zhizn' i filosofskaya deyatel'nost'. Biograficheskiy ocherk* [Auguste Comte, His Life and Philosophical Activity. A Bibliographical Essay]. Saint-Petersburg, 1894. (In Russian).

**Саису Наохито**, Университет Киото.

Магистр филологии, аспирант кафедры славянских языков и литератур Университета Киото. Выпускник аспирантуры кафедры русской литературы филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научные интересы: творчество Ф.М. Достоевского, русская литература XIX в.

E-mail: saisu.naohito.73v@st.kyoto-u.ac.jp

**Naohito Saisu**, University of Kyoto.

Master of Philology, Postgraduate student of the Department of Slavic Languages and Literature, University of Kyoto. Postgraduate of the Department of Russian literature, Faculty of Philology of the Herzen State Pedagogical University. Research interests: works of F.M. Dostoevsky, Russian literature of the 19<sup>th</sup> century.

Email: saisu.naohito.73v@st.kyoto-u.ac.jp

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00009

А.А. Холиков (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

**«СЕЛЕНИЕ ВИНЧИ» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО:  
трансформации текста от эгодокумента  
к художественной прозе**

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ,  
проект 17-04-00553 «Подготовка первой части коллективной  
монографии “Летопись жизни и творчества Д.С. Мережковского  
(1865–1941 гг.)”»

**Аннотация.** В статье впервые с привлечением документальных источников устанавливается реальная биографическая основа малоизвестного очерка Д.С. Мережковского «Селение Винчи», который не входил в прижизненные авторские сборники и собрания сочинений писателя и был создан во время его совместного путешествия с З.Н. Гиппиус и А.Л. Волынским «по следам Леонардо да Винчи» весной 1896 г. Документальная достоверность очерка Мережковского подтверждается на основе его сопоставления с мемуарными свидетельствами двух других участников путешествия по четырем аспектам (событийный ряд, упоминаемые лица, детали пейзажа/интерьера, описательные и оценочные характеристики). В процессе сопоставительного анализа внимание уделяется не только обнаруженным совпадениям между данными текстами, но и различиям. В исследовании также предпринят детальный текстологический анализ очерка Мережковского, в результате которого в полном объеме раскрылся его художественный потенциал как подготовительной работы для романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Наибольшее сходство романа с очерком обнаруживается на стилистическом уровне: в построении, а также словесном оформлении интерьерных и пейзажных описаний. При этом комментируется имманентный характер выявленных трансформаций текста на пути от эгодокументального жанра к художественной прозе. В заключение делается вывод, что в случае Мережковского перенесение собственных мыслей и чувств на литературного героя происходило не механистически, а художественно осмысленно и эстетически продуктивно.

**Ключевые слова:** текстологический анализ; автобиографическая проза; творческая история текста; Д.С. Мережковский; З.Н. Гиппиус; А.Л. Волынский; «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)».

A.A. Kholikov (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-8462-0738

**“Village of Vinci” of D.S. Merezhkovsky:  
The Transformation of the Text from the Ego-Document to  
Artistic Prose**

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research,  
project 17-04-00553 “Preparation of the first part of the collective monograph  
“Chronicle of life and work of D.S. Merezhkovsky (1865–1941)”

**Abstract.** In the article the author draws documentary sources to establish the real

biographical basis of a little-known essay by D.S. Merezhkovsky “The Village of Vinci”. This essay was not included in Merezhkovsky’s books and collected works. It was created during his joint trip with Z.N. Gippius and A.L. Volynsky in the spring of 1896. The documentary authenticity of Merezhkovsky’s essay is confirmed on the basis of its comparison with the memoirs of two other participants of the trip on four aspects (the event line, the persons mentioned, the details of the landscape/interior, descriptive and evaluative characteristics). In the process of comparative analysis, we paid attention not only to the similarities we found between these texts, but also to differences. In addition, the article undertakes a detailed textual analysis of Merezhkovsky’s essay. As a result, we fully disclosed its artistic potential as a preparatory work for writing the novel “The Resurrected Gods (Leonardo da Vinci)”. The greatest similarity between the novel and the essay is found at the stylistic level: in the construction and verbal decoration of interior and landscape descriptions. Simultaneously, the character of the text’s transformations on the way from the ego-documentary genre to artistic prose is commented on. It is concluded that in the case of Merezhkovsky, the transferring his own thoughts and feelings to the literary character was not mechanistic, but artistically meaningful and aesthetically productive.

**Key words:** textual analysis; autobiographical prose; the creative history of the text; D.S. Merezhkovsky; Z.N. Gippius; A.L. Volynsky; “The Resurrected Gods (Leonardo da Vinci)”.

Д.С. Мережковский никогда не питал страсть к созданию дневниковой или мемуарной прозы (в отличие от своей жены, З.Н. Гиппиус). Лучшей автобиографией, о чем нам уже приходилось говорить, он считал собственные произведения [Холиков 2014, 110]. Из числа эгодокументов исследователям, как правило, остается довольствоваться его «Автобиографической заметкой» (предназначавшейся для издания «Русская литература XX века (1890–1910)» (под ред. С.А. Венгерова), но впервые опубликованной в газете «Русское слово» [Русское слово 1913], а позже вошедшей в состав «Полного собрания сочинений» Д.С. Мережковского в 24 т. [Мережковский 1914, XXIV, 107–116]; подробнее см. [Холиков 2016, 11–25]) и немногочисленными записными книжками [Записные книжки... 1993; Мережковский 2001]. Промежуточное положение между художественными текстами (автобиографический потенциал которых действительно велик, но его извлечение в каждом случае требует осторожности) и документальным наследием писателя (по большей части эпистолярным [Холиков 2018]) занимают путевые очерки (особую сферу представляют многочисленные автобиографические вкрапления в литературно-критические и публицистические тексты Мережковского, но это – тема отдельного исследования). Помня о том, что путешествия были неотъемлемой частью жизни Мережковского («Не знаю, как другие, – писал он еще в гимназическом сочинении за пятый класс, – но я нахожу в путешествии какую-то оригинальную, совершенно-своеобразную прелесть и поэзию. Когда я смотрю на паровоз, который с головокружительной быстротой исчезает в далеком, таинственном тумане, когда я слежу взором за кораблем, который

торжественно и величаво удаляется в лазурную даль вод, – я невольно забываюсь и мчусь за ними прилежной думой» [РО ИРЛИ]), удивляешься, почему путевые очерки как жанр не получили широкого распространения в творчестве писателя, который стремился непременно побывать в местах, где разворачивалось действие его произведений, «видеть и ощущать тот воздух и ту природу» [Гиппиус-Мережковская 1951, 61]. Наиболее известный из них – «Флоренция и Афины (Путевые воспоминания)» [Мережковский 1893] – с изменениями вошел в сборник «Вечные спутники» под заглавием «Акрополь». В том же ряду – очерк о поездке в Константинополь «Св. София» [Мережковский 1905], включенный в сборник статей «Грядущий Хам» (1906), и менее востребованный (если не сказать – «забытый») текст – «Селение Винчи (Из путевого дневника)» [Мережковский 1897]. Он не включался автором в прижизненные книги статей, «полные» собрания сочинений и никогда не републиковался после его смерти (в настоящее время данный текст подготовлен нами для 9 тома нового малого научного «Собрания сочинений» Д.С. Мережковского в 20 т. (изд-во «Дмитрий Сечин»); препринт для журнала «Литературный факт» находится в печати). Между тем «Селение Винчи» представляет ценность не только с биографической, но и текстологической точки зрения, как подготовительная работа для второй части трилогии «Христос и Антихрист», посвященной Леонардо да Винчи.

\*\*\*

Известно, что 2 февраля 1895 г. историк А.В. Половцов полюбоствовал у Мережковского, как идет сбор материалов для романа о Леонардо. «Я постепенно собираю, – ответил писатель, – но совсем не спеша. <...> Для собирания материалов я побываю во Флоренции, Милане, потом в <пропуск в рукописи. – А.С. [примеч. А.Л. Соболева, опубликовавшего этот дневниковый фрагмент. – А.Х.]>, где Леонардо умер и наконец в Париже, в Лувре, где масса его произведений, особенно рисунков. Но писать в Италии я не буду ни одной строчки: это совершенно невозможно» [цит. по: Соболев 1999, 45]. Мережковский считал, что обстановка должна противодействовать творчеству, не иметь с ним ничего общего: «Это довольно трудно объяснить, но это так. Вы можете воскресить в вас самих древний мир, быт, вообще исторический момент, настроение только – если снаружи не получаете никаких в чем-нибудь совпадающих с этими настроениями впечатлений. Так в Италии новейшие наслоения, смешивающиеся с остатком прежнего, были бы постоянною помехою» [цит. по: Соболев 1999, 45]. Однако же, судя по авторскому указанию в конце «Селения Винчи» («Флоренция 1896»), этот очерк был написан именно в Италии.

В путешествие «по следам Леонардо да Винчи» Мережковские отправились весной 1896 г. Впоследствии Гиппиус вспоминала: «Флексер (наст. фам. А.Л. Волынского. – А.Х.), с которым в это время мы были в дружеских отношениях, поехал с нами. Не помню, как это устроилось, но знаю, что раньше он никогда не был в Италии, ни вообще за границей. О задуманном

романе Д<митрия> С<ергееви>ча он, конечно, знал. В его журнале, однако, мы не были постоянными сотрудниками, я там печатала лишь изредка стихи, да, кажется, один или два рассказа. Но Д<митрий> С<ергеевич>, конечно, надеялся там напечатать будущего “Леонардо”» [Гиппиус-Мережковская 1951, 70]. Незадолго до того, в 1895 г., при поддержке Волынского на страницах «Северного вестника» появился «Отверженный» («Юлиан Отступник») – первая часть будущей трилогии «Христос и Антихрист». Однако во время совместного итальянского путешествия Волынский сам заинтересовался Леонардо да Винчи и вскоре опубликовал в журнале собственную серию статей о нем (см. [Северный вестник 1897–1898]; отд. изд. [Волынский 1899]), а вдобавок без предупреждения исключил имена Мережковских из списка сотрудников «Северного вестника». «Смердяковская у него сущность» [Письма... 1991, 172], – возмущался таким поступком Мережковский, будучи убежден, что Волынский воспользовался его материалами для своего исследования. К слову сказать, в одном из номеров «Нового времени» за 1899 г. В.П. Буренин изложил содержание полученного им анонимного письма за подписью «Доброжелатель г. Мережковского», который указывал, что «почтенный беллетрист задумал и написал свой роман гораздо ранее статей г. Волынского, что он собрал обширные материалы для этого романа, высказывал свои суждения о личности Леонардо да Винчи и читал отрывки из своего романа в разных кружках. Все это – и материалы, и суждения г. Мережковского, и отрывки из романа были будто бы известны г. Волынскому, и он воспользовался всем этим при составлении своих статей» [Буренин 1899, 2]. В итоге первые главы романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» вышли в журнале «Начало» [Начало 1899], а полностью произведение увидело свет в «Мире Божьем» [Мир Божий 1900].

Волынский, как следует из мемуаров Гиппиус, оставался с Мережковскими «только в главных городах, во Флоренции, в Риме и в Неаполе» [Гиппиус-Мережковская 1951, 70]. «Из Флоренции, – как утверждается, – он тогда вернулся в Россию, а мы отправились по всяким маленьким городкам, как ехал Франциск I с Леонардо...» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71]. В письме к П.П. Перцову Мережковский сообщал: «Во Флоренции мы остаемся до 18 или 20 [апреля. – А.Х.] (по русскому стилю). <...> Из Флоренции мы выедем около 20 числа и отправимся в путешествие по берегу Адриатического моря – по Романьи. Потом около 1 мая будем в Милане» [Письма... 1991, 161]. Побывав в Фаэнци, Форли, Римини, Пезаро, Урбино, Равенне, Мантуе, Павии, Симплоне, Мережковские заехали во французский Амбуаз, где Леонардо да Винчи умер.

В селение Винчи, посещение которого описано в одноименном очерке, Мережковский приехал 5 апреля 1896 г., о чем восторженно, но без подробностей сообщал в письме Перцову на следующий же день: «Вчера я был в селении Винчи, где родился и провел детство Леонардо да Винчи. Я посетил его домик, который принадлежит теперь бедным поселянам. Я ходил по окрестным горам, где в первый раз <он> увидел Божий мир. Если

бы Вы знали, как все это прекрасно, близко нам русским, просто и нужно» [Письма... 1991, 161].

Одного этого послания, конечно, недостаточно для извлечения документальной составляющей очерка, претендующего на достоверность. Как недостаточно и авторского подзаголовка к нему: «Из путевого дневника». Напомню, что граница между художественными и нехудожественными работами писателя порой внешне условна. Это связано не только со стремлением автора к документальности, но и к ее имитации, которое реализуется в том числе через включение в структуру собственно художественных произведений соответствующих «интимных» жанров. В качестве примеров можно вспомнить встречающиеся в прозе Мережковского дневники (как подлинные, так и вымышленные) Джиованни Бельтраффио, царевича Алексея, фрейлины Арнгейм, записки князя Валерьяна Михайловича Голицына, в поэзии – два стихотворения, объединенные названием «De Profundis», с подзаголовком «Из дневника», в критике – сборник «Вечные спутники» (согласно авторскому вступлению, «это – записки, дневник читателя в конце XIX века») с вошедшими в него статьями «Плиний Младший» и «Флобер» (на эпистолярной основе), «Монтань» (по материалам дневника), «Пушкин» (с опорой на автобиографические записки Смирновой). В этом же ряду – книги статей «Было и будет: Дневник: 1910–1914» и «Невоенный дневник. 1914–1916».

Ввиду того, что сохранились воспоминания о поездке в селение Винчи двух других спутников Мережковского, сопоставление их текстов, созданных с разной временной дистанцией (Вольнский писал «по горячим следам», Гиппиус – спустя почти полвека), благодаря выявляемым умолчаниям, неточностям, разной степени детализации позволит более-менее объективно установить фактологическую основу очерка Мережковского.

\*\*\*

Из процитированного письма Перцову извлекается только канва будущего текста Мережковского: посещение Винчи, домика Леонардо и прогулка по окрестным горам. Добавим к этому упоминание «бедных поселян», владеющих домом художника, и оценку увиденного, которая выражена как прямо («все это прекрасно, близко нам русским, просто и нужно»), так и косвенно (значимость предпринятой прогулки в горы подчеркивается через пространственное соположение себя и Леонардо: «<...> где в первый раз <он> увидел Божий мир»). Обратившись к очерку Мережковского, мы встретим гораздо больше информации, но все базовые элементы этого реального биографического «сюжета», компактно перечисленные в письме автора, найдут свое воплощение. Фактически это дает нам фундамент для дальнейшего сопоставления «Селения Винчи» с мемуарными свидетельствами Гиппиус и Вольнского по четырем аспектам: *событийный ряд; упоминаемые лица; детали пейзажа / интерьера; описательные и оценочные характеристики.*

Воспоминания жены Мережковского об этой поездке чуть более раз-

вернуто, чем рассмотренное письмо, воссоздают события 1896 г., но поскольку создавались они в начале 1940-х гг., степень их точности не самая высокая, что осознавалось самой Гиппиус: «Это было так давно, мне трудно быть точной, пишу лишь, что помнится» [Гиппиус-Мережковская 1951, 72]. Тем не менее, с ее слов событийный ряд выстраивается следующим образом: сперва спутники «остановились в маленьком городке около Флоренции, откуда путь, уже не железнодорожный, в местечко около Монте-Альбано, где находится деревушка Винчи. Этот путь мы совершили дважды <...>»; «<...> пешком перешли через гору Альбано – в другую долину, где находится другой городок, откуда уж и вернулись во Флоренцию» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71].

Из очерка Мережковского узнаем, что «маленький городок около Флоренции» – это Эмпполи (Empoli). Он тоже характеризуется как «небольшой городок» [Мережковский 1897, 96]. Путь до него, со слов писателя, был проделан на «медленном поезде-омнибусе» [Мережковский 1897, 96] (т.е. по железной дороге, на пассажирском поезде, идущем со всеми остановками, в отличие от скорых поездов и экспрессов). Нежелезнодорожный маршрут до Винчи также описан Мережковским. Он действительно был преодолен дважды («Мы решили на другой день, переночевав в Эмпполи, опять приехать сюда <...>» [Мережковский 1897, 101]). Рассказано и о пешем восхождении на Монте-Альбано. Главное сюжетное несоответствие между двумя текстами – в том, что у Мережковского спутники не спускались в «другую долину» и «другой городок». Между тем в очерке говорится, что с высоты «можно взглянуть на долину по ту сторону Альбано, на далекие пизанские горы» и что «оттуда есть спуск прямо во Флоренцию, очень трудный» [Мережковский 1897, 104]. Однако обратная дорога, как сказано в тексте, была прежней: «Мы должны были торопиться, чтобы попасть в Эмпполи к вечернему флорентийскому поезду» [Мережковский 1897, 106].

В мемуарном отрывке Гиппиус упоминается «профессор Уциелли, тогдашний знаток Леонардо» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71]. Если ей верить, то вместе с ним они второй раз посетили «деревушку Винчи» и «с ним пешком перешли через гору Альбано» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71]. В этом отношении совпадений с очерком Мережковского гораздо меньше, чем по событийному ряду. Писатель начинает свой рассказ с того, что во Флоренции он «познакомился с профессором Густаво Уциелли (Gustavo Uzielli), автором знаменитых “Ricerche intorno a Leonardo da Vinci”» [Мережковский 1897, 94]; см. также [Uzielli 1872–1884]. Но далее мы узнаем, что на предложение Мережковского поехать в Винчи тот ответил отказом: «– Нет, что ж... Занятия... Да и разве близко? Полдня езды» [Мережковский 1897, 96]. Далее Гиппиус пишет, что в домике, «где жили (в то время) потомки семьи Леонардо», Уциелли «с торжеством» указывал им на «старинный камин», который «чудом сохранился» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71]. В то время как Мережковский, описывая посещение этого знаменитого дома, только вспоминает об Уциелли в связи с увиден-

ным камином: «Можно предположить, впрочем, что тут сохранилось кое-что из старого: украшение камина в средней комнате, закоптелого, черного, – поражает изящной и тонкой отделкой. У профессора Уциелли я видел рисунок этого угла» [Мережковский 1897, 100]. Внешность хозяев жилища («потомков семьи Леонардо») Гиппиус передает обобщенно: «рыжебородые крестьяне» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71]. Мережковский тоже вспоминает о том, что у одного из хозяев дома было лицо «с длинной рыжеватой бородой» [Мережковский 1897, 100].

Наиболее подробно Гиппиус описывает пейзаж:

«Гора Альбано – лесистая; молодые дубки (это было в мае [очевидная аберрация памяти Гиппиус. – А.Х.] еще не потеряли прошлогодних листьев, из-под них пробивались новые. На этой горе (Белой – Albano), названной так неспроста, мы видели то, чего, кажется, нигде больше видеть нельзя, – белую землянику. Рассказы о ней мы считали выдумкой, пока не собрали ее собственными руками (и во Флоренцию даже привезли). Спелые ягоды, не бледные, не зеленоватые, а снежно-белые, с розоватыми крапинками-семечками, как на землянике. Кроме цвета, – от земляники самой обычной, лесной, она и не отличается. Нас уверяли, что на Monte Albano водятся и белые дрозды... но их мы не видали» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71].

Из всех приведенных здесь подробностей, которые сохранила память Гиппиус, в очерке Мережковского встречается только одна, зато повторяется она несколько раз. При первом приближении к Альбано автор пишет: «Нас окружали малорослые корявые дубы с сухими прошлогодними листьями» [Мережковский 1897, 101], – а на другой день, описывая восхождение, напоминает, что «дорога, каменистая и крутая, шла без извилин наверх, между сухим кустарником, скоппой, корявыми дубами, печальными от неопавших листьев» [Мережковский 1897, 104]. Между тем в тексте романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» встречается фрагмент, позволяющий либо верифицировать слова Гиппиус, либо предположить, что ее воспоминания базируются на художественном материале (последнее маловероятно):

«Жители Монте-Альбано рассказывали об одной особенности тех мест, нигде более не встречающейся, – белой окраске многих растений и животных: тот, кто не видел собственными глазами, не поверил бы этим рассказам; но путнику, бродившему по альбанским рощам и лугам, хорошо известно, что в самом деле попадаются там нередко белые фиалки, белая земляника, белые воробьи и даже в гнездах черных дроздов – белые птенчики. Вот почему, – уверяют обитатели Винчи, – вся эта гора еще в незапамятной древности получила название Белой – Монте-Альбано» [Мережковский 1914, III, 74].

«Странная, однако, гора!» [Гиппиус-Мережковская 1951, 71] – таково итоговое оценочное суждение Гиппиус. И, надо сказать, оно косвенно

перекликается со словами Мережковского: «<...> странная отрада была в этом восхождении» [Мережковский 1897, 104]. Вместе с тем заметим, что Гиппиус менее восторженно воспринимала посещение исторических мест во время этого совместного путешествия. Среди ее дневниковых высказываний можно встретить довольно ироничный выпад в адрес увлеченного достопримечательностями Мережковского: «<...> Дмитрий пошел лизать тюрьму (Цезарь! Цезарь!) и промочил ноги» [цит. по: Письма... 1991, 162].

Прежде чем остановиться на мемуарном свидетельстве третьего участника этого путешествия, обратим внимание на важное обстоятельство. Если Гиппиус прямо называет обоих своих спутников, Мережковский, в свою очередь, обходится абстрактным упоминанием без имен («я и двое моих спутников» [Мережковский 1897, 96]), то Волынский представляет рассказ о поездке исключительно в первом лице единственного числа (не следствие ли это произошедшего вскоре разрыва личных отношений с Мережковскими?!). Первая глава исследования о Леонардо да Винчи начинается словами: «4-го апреля 1896 г., в светлый солнечный день, я подъезжал к Анкиано, месту рождения Леонардо да Винчи» [Волынский 1899, 3]. Датировка здесь отличается от той, которую мы устанавливаем из письма Мережковского к Перцову, однако в очерке «Селение Винчи» дата путешествия вообще не конкретизирована. Находясь еще во Флоренции, в гостях у Густаво Уциелли, автор отмечает, что «апрельский день был свеж и солнечен, хотя большие, белые облака порою наплывали на солнце, и тени от них, как от крыльев громадной пролетающей птицы, бежали по долине» [Мережковский 1897, 96]. А на высоте Монте-Альбано, по воспоминаниям Мережковского, «весны почти не чувствовалось» [Мережковский 1897, 105].

В событийном отношении текст Волынского характерен тем, что в нем называется еще один пункт маршрута, опущенный у Гиппиус, – «Анкиано – это небольшое селение, вблизи от городка Винчи, у подножия Альбанских гор» [Волынский 1899, 3]. Кроме «крошечного» размера, Волынский обращает внимание читателя на «несколько убогих построек» [Волынский 1899, 4] этого «малопосещаемого, но многозначительного для искусства угла Италии» [Волынский 1899, 3]. Мережковский тоже не упускает из вида Анкиано, «истинное месторождение Леонардо», которое «отстоит от Винчи на два или полтора километра» [Мережковский 1897, 100]. Путь от Флоренции до Винчи Волынский описывает столь же компактно, как Гиппиус, но более детализировано: «Сев в вагон железной дороги во Флоренции, я вышел в Эмполи, а оттуда до Винчи приходилось ехать на лошадях, в оригинальной повозке под балдахин» [Волынский 1899, 3]. Примечательно, что Мережковский тоже задерживает внимание на оформлении повозки: «Мы уселись. Лошадь была получше, но над экипажем висел низкий балдахин на четырех железных столбах с болтающейся кругом бахромой, которая весьма мало позволяла видеть» [Мережковский 1897, 98]. Далее у Волынского – отдых в Винчи без каких-либо подробностей (ср. у Мережковского: «В Винчи не было ничего даже



напоминающего гостиницу <...>» [Мережковский 1897, 99]) и описание дороги до Анкиано: «Наша повозка неторопливо поднималась в гору. Горы теснились по сторонам, суживая горизонт» [Вольнский 1899, 3] (ср. у Мережковского: «<...> дорога тяжелая, почти все время в гору» [Мережковский 1897, 100]). Затем – остановка «в том самом старинном домике, где, по преданию, родился великий маг XV–XVI вв.» [Вольнский 1899, 4], отмеченная как Гиппиус, так и Мережковским. И, наконец, – восхождение на Монте-Альбано. Про обратный путь, как и про повторное посещение Винчи после ночевки в Эмполи, Вольнский не пишет. Все, что мы узнаем из его текста о продолжительности пребывания на родине Леонардо, – это то, что в Анкиано он «пробыл почти целый день» [Вольнский 1899, 4].

В отличие от Гиппиус, Вольнский совсем не упоминает хозяев знаменитого домика в Анкиано, где он остановился, а в качестве провожатого называет не Уциелли, а Роберто Мартелли, который, по его словам, «знаком с Уциелли и является живым посредником между Анкиано и его немногочисленными посетителями» [Вольнский 1899, 3]. И в этом отношении текст Вольнского совпадает с очерком Мережковского, из которого следует, что Уциелли дал писателю «карточку к своему “другу”, синьору Мартелли, синдикку в Винчи» [Мережковский 1897, 96]. Но характеристики, данные Мартелли, сходятся не во всем. Если Вольнский говорит о том, что с ним «ехал один из видных обывателей Винчи, интеллигентный итальянец средних лет» [Вольнский 1899, 3], то Мережковский описывает синдика как «еще молодого, полного, слегка страдающего одышкой» [99]. В очерке «Селение Винчи» также сказано, что синьор Мартелли принес «из архива все сочинения, брошюры, издания, касающиеся Винчи как родины Леонардо» [Мережковский 1897, 99], а у Вольнского читаем о том, что под наблюдением Мартелли «находятся разные бумаги, манускрипты и редкостные сочинения, относящиеся к великому художнику» [Вольнский 1899, 3]. Здесь же дается более развернутая характеристика Мартелли, «который, – как свидетельствует Вольнский, – неумолчно говорил мне о Леонардо да Винчи» [Вольнский 1899, 3], а иногда, «как бы проверяя знания иностранца, заговаривал о какой-нибудь подробности из жизни Леонардо да Винчи и, получив реплику, оживлялся, делал летучие обобщения, пояснял давно прошедшую эпоху примерами из современного быта. Дорога, обсаженная деревьями, проходила полями, и мой спутник рассыпал местные словца и наименования окружающих растений, описывал их цвет и плоды» [Вольнский 1899, 3–4]. У Мережковского это пейзажное описание дается безотносительно к речи Мартелли, но «местные словца» в нем как раз-таки встречаются: «Мелкие пахучие цветы растения “scorpa”, бледные дикие фиалки, анютины глазки, неуловимый запах не то полыни, не то весны, не то каких-то неведомых горных трав...» [Мережковский 1897, 101]. Мережковский передает прямую речь Мартелли дважды. Первый раз, когда спутники решают, переночевав в Эмполи, вернуться в селение Винчи и совершить восхождение на гору Альбано: «– О, это нелегко, взойти на Альбано, но какой вид! По ту сторону видна вся

долина Омброне, Арно. Как жаль, что я не могу подниматься на горы, я нездоров... Я бы тоже пошел с вами. Но вы сделайте это непременно, – уговаривал нас синьор Мартелли» [Мережковский 1897, 101]. А второй раз, когда Мартелли указывал с предгорья на оставшееся внизу Винчи: «– Не правда ли, отсюда оно похоже на осиное гнездо?» [Мережковский 1897, 101] Почти дословное совпадение встречаем в словах Вольнского, который описывает свои впечатления от восхождения уже безотносительно к высказываниям Мартелли: «Маленькое, чуть беленеющее гнездо – Винчи – расплылось в дымном отдалении <...>» [Вольнский 1899, 4].

Описание Монте-Альбано, которое оставляет Вольнский, не имеет ничего общего с тем, что мы видели у Гиппиус: «Я поднимался на горы, дышал холодным ветряным воздухом <...> и с головокружительным упованием смотрел на расстилающийся оттуда горизонт Тосканы, с сверкающим во мгле шпилем винчианской башни. По мере подъема долина точно убежала вдаль, сначала медленно, неуловимо, – потом, на каком-то повороте, внезапно развернулась во всю ширь и слилась с смутной, чуть заметной синевой далекого моря. <...> На вершине горы холодный ветер свистал в ушах и рвал платье» [Вольнский 1899, 4]. Сравнение с текстом Мережковского обнаруживает детальное сходство пейзажных описаний: «Ветер был так силен, что невозможно было надеяться на прозрачность воздуха <...> Как будто человек с трудом побеждал лиловые, нахмуренные горы, облитые ветром, и взор становился все длиннее и острее, потому что почти с каждым шагом раздвигался горизонт» [Мережковский 1897, 104–105]. «Противоположную долину, – читаем дальше, – еще нельзя было видеть, но все широкое пространство по направлению к Винчи и Эмполи лежало перед глазами, и там, куда уже взгляд не хватал, затуманивалось лиловой, седеющей мглой» [Мережковский 1897, 105]. И наконец: «Ветер превратился в вихрь и едва позволял открыть глаза. Обрывистая долина по ту сторону едва синела где-то далеко под нашими ногами» [Мережковский 1897, 105].

Оценка увиденного дается Вольнским косвенно. Приведем ее целиком: «Я думал о том, что такой же грандиозный, суровый горизонт, с темнеющими горами и бледными, мглистыми далями, расстился и перед молодым Леонардо, которому суждено было в этих местах *впервые увидеть* великолепие и безбрежность *божьего мира* (курсив наш. – А.Х.). Здесь, в Анкиано, он воспринял те первые впечатления, которые возбудили его широкую любознательность, его неугомонную потребность носить холодным и подвижным, как ветер, умом над тайнами безграничной природы. Чем больше я вникаю в произведения Леонардо да Винчи, тем больше улавливаю внутреннее родство его души и этих подавляющих пространств, в которых почти пропадает крошечное Анкиано» [Вольнский 1899, 4].

В глаза бросается не только дословная переключка с уже процитированным письмом к Перцову, в котором Мережковский восторгается, что ходил по окрестным горам, где Леонардо «в первый раз» «увидел Божий

мир», но и с тем, что в очерке «Селение Винчи» значимость предпринятой прогулки так же подчеркивается через пространственное соположение ее участника с Леонардо да Винчи. «Вероятно, – предполагает Мережковский, – все было так же во времена, когда босоногий Леонардо сопровождал свою мать в какой-нибудь поселок на дороге Альбано» [Мережковский 1897, 102]. И далее: «Леонардо родился здесь, провел детство на этих дорогах» [Мережковский 1897, 105].

\*\*\*

После определения с помощью сравнительного анализа документальной составляющей очерка Мережковского (к ней относятся все выявленные совпадения между текстами) в «серой» зоне (для верификации представленной в ней информации у нас нет надежных источников) остаются рассказ о посещении Мережковским профессора Уциелли и воспроизведенный с ним диалог, описание прибытия в Эмпольи и пребывания в местной гостинице Солнца (Albergo del Sole), воспоминания о пути из Эмпольи в Винчи, общении с анкианцем, одним из хозяев так называемого домика Леонардо, случайно увиденной на половине дороги между Винчи и Анкиано миловидной девушки, которая стояла на крыльце дома в поместье какого-то графа (по предположению С.В. Сапожкова, «именно на эту девушку иронически намекает Гиппиус, именуя ее, скорее всего, условным именем “Матильда”» [Переписка... 2017, 91], в письме П.И. Вейнбергу от 12 июня 1898 г.: «<...> я была больна, в каждом городе мы сидели, как в плену, и дамы различных национальностей ухаживали за мною, причем Дмитрий Сергеевич в них влюблялся, но безнадежно. Последняя добрая душа, принявшая во мне участие, кутавшая меня в пледы и т.д., – была итальянка, статная пьемонтская, с лицом не то очень некрасивым, не то чрезвычайно привлекательным. Последнее, впрочем, утверждает супруг. Скажите ему при встрече одно слово: “Матильда”, – и вы увидите, что с ним делается. “Charme” удесятен еще тем обстоятельством, что Матильда живет в Винчи, в деревушке, где родился Леонардо да Винчи, – она belle-soeur тамошнего синдика» [Переписка... 2017, 89–90]), а также – о посещении здания школы на горе Альбано, местных детей и их учительнице, не говоря уже о дополнительных пейзажных (в том числе урбанистических), интерьерных, портретных характеристиках.

С одной стороны, из этого следует, что максимально объемно и подробно поездка на родину художника была воссоздана именно Мережковским, а не его спутниками, но, с другой стороны, большая часть очерка сохраняет художественный потенциал. Таким образом, не утрачивается его самостоятельная ценность как одного из претекстов произведения, над которым писатель трудился в то время. На это прямо указывает примечание от редакции журнала «Cosmopolis»: «Этот отрывок из дневника относится к подготовительным работам автора для будущего его романа, из жизни Леонардо да Винчи. Он дает тон картины, на которой должна быть изображена юность этого героя Возрождения» [Мережковский 1897, 94];

но гораздо нагляднее и убедительнее – сопоставление с текстом самого художественного произведения.

В одиннадцатой книге (под названием «Будут крылья») второй части трилогии «Христос и Антихрист» подробнейшим образом воссоздается поездка Леонардо в родное селение Винчи. Как и Мережковский, художник отправился туда из Флоренции. Маршруты автора и его героя совпали в главном: посещение Винчи, родного дома Леонардо, затем – Анкиано, восхождение на Монте-Альбано и обратный спуск с горы. В романе рассказ об этом путешествии перемежается с воспоминаниями художника о детстве и юности. Наибольшее сходство с очерком «Селение Винчи» обнаруживается (помимо указанного пути следования) на стилистическом уровне: в построении, а также словесном оформлении интерьерных и пейзажных описаний. Далее для наглядности самые выразительные текстовые совпадения будут маркированы курсивом. Ср.:

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** *«День был не жаркий, облачный. Мутно-белое, заходившее в тумане солнце, с жидким рассеянным светом, предвещало северный ветер»* [Мережковский 1914, III, 58];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** *«<...> а за городом, вдали, белые-белые, как мел, дороги, освещенные белым, жидким светом солнца в нежаркий, ветреный день...»* [Мережковский 1897, 97].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** *«У города Эмпольи, покинув долину реки с большою Пизанскою дорогою, свернул на узкую проселочную, извивавшуюся по невысоким однообразным холмам. <...>*

*Кругозор по обеим сторонам дороги ширился. Холмы незаметно и плавно, как волны, подымались. За ними чувствовались горы. На лужайках росла не густая и не яркая весенняя трава. И все кругом было не яркое, тихое, зеленоватое-серое, простое, почти бедное, напоминающее север, – поля с бледными колосьями, бесконечные виноградники с каменными стенами и, в равном расстоянии одна от другой, оливы с коленчатыми, крепкими стволами, бросающие на землю тонкие, переплетенные, паукообразные тени. Кое-где, перед одинокою часовнею, пустынным загородным домом с гладкими желтыми стенами, с редкими, неправильно расположенными решетчатыми окнами и черепичными навесами для земледельческих орудий, на тихой ровной дали уже показавшихся, тоже сероватых гор, резко и стройно выделялись ряды угольно-черных, кругло-острых, как веретена, кипарисов, подобных тем, какие можно видеть на картинах старых флорентийских мастеров.*

*Горы выросли. Чувствовался медленный, но непрерывный подъем. Дышалось легче»* [Мережковский 1914, III, 58–59];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** *«Через минуту мы уже выехали из города (Эмпольи. – А.Х.). Холмистые горизонты открылись по обеим сторонам дороги. Мы ехали дальше, холмы незаметно поднимались, за ними, очень далеко, чувствовались горы. Иногда мы слезали и шли пешком. По краям желтой дороги росла негустая и неяркая трава. И все кругом было неяркое, очень тихое,*

зеленовато-серое. Поля с бледными колосьями, бесконечные виноградники с еще плохо распутившимися листьями и среди этих полей и виноградников, повсюду, в равном расстоянии одна от другой, такие же бледные, узколистие оливы, с их коленчатыми крепкими стволами. Они не колебались от ветра и бросали на поля тонкие, сплетенные, наукообразные тени. Кое-где, на фоне уже показавшихся, тоже сероватых, гор резко выделялись черные, узкие кипарисы. Я вспомнил, что видел точно такие кипарисы, черные, как уголь, в флорентийском музее, на картине «Благовещенья», которая приписывается Леонардо.

Серые горы все выросли. Мы поднимались, дышалось вольнее и легче» [Мережковский 1897, 98–99].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «Темнело. Облака рассеялись. Замигали звезды. Ветер свежел. Это было начало пронзительно-холодного и звонко-ясного северного ветра – трамонтано.

Вдруг, за последним крутым поворотом, сразу открылось селение Винчи. Тут уже почти не было ровного места. Холмы перешили в горы, равнина – в холмы. И к одному из них, небольшому, острому, прилепилось каменное тесное селение. На сумрачном небе тонко и легко подымалась черная башня старой крепости» [Мережковский 1914, III, 59];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «За последним крутым поворотом перед нами сразу открылось Винчи. Тут уже почти не было ровного места. Холмы перешили в горы, равнина в холмы. И на одном из холмов, небольшим и остром, уместилось Винчи. Тонко и легко подымалась узкая башня старинной крепости. Ветер свежел, это было начало холодного и звонко-ясного трамонтано» [Мережковский 1897, 99].

Как видно, описание дороги от Эмполи до селения Винчи практически полностью перенесено Мережковским из очерка в роман, где оно обросло дополнительными художественными деталями, но сущностно не изменилось. Только в последней из приведенных цитат заметна композиционная перестановка фрагмента о ветре «трамонтано» (от «tramontana» – «из-за гор», название холодного северного и северо-восточного ветра). Судя по всему, это было связано с эстетически оправданным стремлением писателя сперва завершить общую характеристику дорожного пейзажа, прежде чем сосредоточиться на самом селении Винчи. Этим же, вероятно, обусловлен еще один перенос. В очерке перед последним процитированным абзацем упоминается встретившийся по пути «образок Мадонны в белом камне с выдолбленной скамьей и зажженной лампадой» [Мережковский 1897, 99]. В романе об этом сказано сразу после того, как селение Винчи открылось взору Леонардо: «У подножия горы, на перекрестке двух дорог, лампада освещала в углублении стены с детства знакомое художнику изваяние Божией Матери из глины, покрытой глянцевитой белой и синей глазурью» [Мережковский 1914, III, 59]. Как романист Мережковский наделяет пейзажную деталь психологической функцией и соотносит ее не только с личными воспоминаниями Леонардо, но и с образом его матери, имя ко-

торой художник прошептал, как только увидел перед изваянием Мадонны поселянку, стоявшую на коленях. Во всех остальных рассмотренных здесь случаях последовательность описаний сохранилась неизменной.

Следующий эпизод – посещение дома, где Леонардо да Винчи провел детские годы. В описании интерьера дословных совпадений между текстами не так много. Если в очерке основное внимание уделено не вещам, а обитателям жилища, то в романе старик ведет Леонардо в дом, где в это время никого не было, и художник подробно осматривает внутреннее убранство. Отметим немногочисленные переклички. Помимо того, что в романе, как и в очерке, описываются оба этажа здания, Мережковский переносит из одного текста в другой указания на «просторную, низкую горницу» [Мережковский 1914, III, 62] (ср.: «Комнаты все очень просторны, хотя низковаты» [Мережковский 1897, 100]), «громадную четырехугольную кровать» [Мережковский 1914, III, 62] (ср.: «<...> почти квадратные постели <...>» [Мережковский 1897, 100]), а также упоминание о том, что «у изголовья на стене висело распятие, образок Мадонны, раковина для святой воды, пучок серой сухой травы, называвшейся “туманом” – “неббиа”, и ветхий листик с латинской молитвою» [Мережковский 1914, III, 62] (ср.: «<...> у изголовья на стене висело маленькое распятие, образок Мадонны и какой-то листик с латинской молитвой» [Мережковский 1897, 101]). Не забыт и камин, внутри которого висела «на медной цепочке глиняная лампада с длинным узким горлом и ручкою, подобною тем, какие находятся в древних этрусских гробницах» [Мережковский 1914, III, 61] (ср.: «На очаге что-то грелось, и угли красным светом обливали снизу мраморный, нежный завиток камина и эту странную лампаду, напоминающую прежние времена» [Мережковский 1897, 101]). Описание угощений в основе своей тоже не отличается: «<...> молодая девушка хлопотала, ставя на стол круглый пресный хлеб, плоский, похожий на лепешку, блюдо с латуковым салатом в укусе, кувшин с вином и сушеные фиги <...>» [Мережковский 1914, III, 62] (ср.: «<...> на большом деревянном столе, окруженном лавками, уже стояло вино, фиги и хлеб» [Мережковский 1897, 101]). Однако примечательно, что автор «Воскресших богов» привнес от себя новизну – «<...> толстые, мутно-зеленые, с ячейкообразными круглыми гранями, стекла в окнах», на которые обращает внимание Леонардо: «<...> в детские годы его окна были затянуты, как и во всех домах тосканских поселян, навошенным холстом, так что в комнатах и днем был сумрак. А в верхних покоях, служивших спальнями, закрывались они лишь деревянными ставнями, и нередко по утрам в зимнюю стужу, которая в этих местах бывает суровою, вода в рукомойниках замерзала» [Мережковский 1914, III, 61]. Между тем в очерке Мережковского говорится, что в конце XIX столетия в низких окнах одной из комнат «не было стекол, только ставни»: «Несмотря на не мягкий климат, здесь далеко не во все окна вставляют рамы» [Мережковский 1897, 101], – поясняет писатель.

В романе Мережковского на пути от Винчи до Анкиано, при самом въезде в поселок, упоминается «веселая сельская харчевня – остерия»

[Мережковский 1914, III, 67]: «Служанкою в кабаке была девушка лет шестнадцати, круглая сирота, бедная контадина – поселянка из Винчи, по имени Катарина» [Мережковский 1914, III, 68]. Далее автор подробно излагает историю любви матери Леонардо и его отца, «молодого флорентийского нотариуса». В очерке об этом упоминается лишь вскользь: «Во времена Леонардо Анкиано было небольшим поселком. У въезда тогда существовал кабачок, где служила мать Леонардо, Катарина Катабрига. Теперь этого поселка больше нет» [Мережковский 1897, 100]. О том, что «молодой флорентийский нотариус, домовладелец из Винчи», обратил внимание на «служанку акианского кабачка» [Мережковский 1897, 104], сказано далее, когда Мережковский заметил на полдороге между Винчи и Анкиано «бледную и тонкую девушку», которую сравнил с матерью Леонардо.

Как только Мережковский возвращается к пейзажным характеристикам, описывая путь до Монте-Альбано и восхождение на вершину, процент прямых вкраплений из «Селения Винчи» в роман заметно возрастает. Ср.:

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «Эти воспоминания проносились в душе Леонардо, когда по *крутой*, знакомой с детства, тропинке он всходил на Монте-Альбано.

Под уступом скалы, где меньше было ветра, *присел* на камень отдохнуть и оглянулся: *малорослые* непопадающие *корявые дубы с прошлогодними сухими листьями*, *мелкие пахучие цветы* тускло-зеленого вереска, который здешние поселяне называли “*скопа*” – метелка, *бледные дикие фиалки*, и надо всем *неуловимый свежий запах*, *не то полыни, не то весны, не то каких-то горных неведомых трав*. *Волнистые горизонты уходили, понижаясь к долине Арно. Направо возносились голые каменные горы с извилистыми тенями*, змеевидными трещинами и *серо-лиловыми пропастями*. У самых ног его Анкиано белело на солнце. Глубже в долине, к заостренно-круглому холму лепилось маленькое, *похожее на осиный улей*, селение *Винчи*, с *башнею крепости*, такой же *острою и черною*, как два кипариса на Анкианской дороге.

<...> и теперь, как сорок лет назад, *росла здесь обильная скопка и беловатые фиалки; сухо шелестели дубы сморщенными*, темно-коричневыми листьями; сумрачно синело Монте-Альбано <...>» [Мережковский 1914, III, 76–77].

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «Пока же мы отправились к дороге на Альбано. Дорога была точно *крута* и камениста. На первом повороте *мы сели*. Нас окружали *малорослые корявые дубы с сухими прошлогодними листьями*. *Мелкие пахучие цветы растения “scorpa”*, *бледные дикие фиалки*, анютины глазки, *неуловимый запах не то полыни, не то весны, не то каких-то неведомых горных трав...* Внизу, *под нашими ногами*, белел домик Анкианы. *Волнистые горизонты уходили, понижаясь к стороне Эмполи*. А *направо*, дальше, *голые каменные горы поднимались в небо*, с *извилистыми тенями и серыми пропастями*.

– Посмотрите на *Винчи*, – сказал Мартелли. – Неправда ли, отсюда оно *похоже на осиное гнездо*?

<...> *Винчи* было совсем черное, *такое же черное*, как два жестких кипариса на анкианской дороге. *Остро* подымалась узкая *башня крепости*.

<...> Так же, во дни весны, *здесь росла обильная scorpa и беловатые фиалки*, *так же сухо шелестели дубы сморщенными листьями*, так же сумрачно серело *Монте-Альбано* и над черным *Винчи* остро подымалась башня крепости...» [Мережковский 1897, 101–102].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «*Опять*, как вчера, *светило* печальное, *белое*, точно зимнее, *солнце*, *небеса были безоблачны и холодны*, с мутно-лиловыми краями, *даже в это раннее утро*. *Трамонтано* за ночь *усилился*. Но *ветер не рвал и не метал*, как вчера, а *дул ровно*, прямо с севера, как будто падая с неба, *однообразно свистя* в ушах. *Опять* – те же бледные, тихие нивы с *редкими колосьями* <...> *тощие виноградники*, не густые и не яркие травы, *облетающие маки*, пыльно-серые *оливы*, *крепкие черные сучья* которых *коротко* и болезненно *вздрагивали от ветра*» [Мережковский 1914, III, 67];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «*Светило солнце*, *опять белое*, *небеса были ясными и холодными*, с фиолетовыми краями *даже в это раннее утро*. Я понял, что, вероятно, *трамонтано усилился*.

<...> *Ветер не рвал и не метал*, он *дул с ровной силой* и, *однообразно свистя*, леденил члены. Но мы надеялись, что *идти*, особенно в гору, будет теплее.

*Опять поля*, *редкие колосья*, *облетающие маки*, *оливы*, – *крепкие, черные сучья* которых *сегодня коротко вздрагивали от ветра*» [Мережковский 1897, 103].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «Теперь тропинка *шла вверх* прямо, *без извилин*, *между сухим кустарником* и *тощими корявыми дубами* с прошлогодними листьями. *Горы*, мутно-лиловые *под дыханием ветра*, казались дикими, страшными и пустынными – точно не на земле, а на другой планете. *Ветер бил в лицо*, колот его льдистыми иглами, *слепил глаза*. Порой *камень*, сорвавшийся *из-под ноги*, *катился с гулом* в пропасть.

Он поднимался все выше и выше – и *странная*, знакомая с детства, *отрада* была в этом *усилии* подъема: *как будто побеждал он суровые, нахмуренные горы*, *облитые ветром*, и с каждым шагом *взор становился длиннее, острее*, необъятнее, *потому что с каждым шагом* даль открывалась все шире и шире.

*Весны* уже не было: *на деревьях – ни почки; даже трава* едва *зеленела*. *Пахло* только *пронзительно влажными мхами*. А еще выше, там, куда он шел, были одни камни и бледное небо. *Противоположной долины*, где находилась Флоренция, *не было видно*. Но все необозримое *пространство* до Эмполи *расстилалось перед глазами*: *сначала – горы, холодные*, мутно-лиловые, с *широкими тенями*, *уступами и провалами*; *потом – бесконечные волны холмов*, от Ливорно через Кастилину-Маритиму и Вольтерано до Сан-Джиминьяно. *И везде – пространство*, *пустота, воздушность*, – как будто узкая тропинка уходила из-под ног, и *медленно*, с *неощутимой плавностью*, он *летел над этими волнистыми, падающими* далями на исполинских крыльях. *Здесь крылья казались естественными*, нужными, и *то, что их нет*, вызывало в душе *удивление и страх*, как у человека, *сразу лишившегося ног*» [Мережковский 1914, III, 86–87].

«И теперь опять, на том же склоне Белой Горы, как ребенку сорок лет назад, нестерпимую обиду и невозможностью казалось ему то, что люди бескрылы» [Мережковский 1914, III, 88];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «Дорога, каменистая и крутая, шла без извилин наверх, между сухим кустарником, скопкой, корявыми дубами, печальными от неопавших листьев. Пустынные, близкие горы налево, отдаленные, казалось, от дороги только узкими пропастями, серые вчера – сегодня, под дыханьем ветра, были совсем лиловые, холодные. Ветер бил в лицо и слепил глаза. Камни обрывались из-под ног и катились вниз. <...>

<...> мы шли не для вида, а просто потому, что странная отрада была в этом восхождении. Как будто человек с трудом побеждал лиловые, нахмуренные горы, облитые ветром, и взор становился все длиннее и острее, потому что почти с каждым шагом раздвигался горизонт.

<...> Противоположную долину еще нельзя было видеть, но все широкое пространство по направлению к Винчи и Эмполи лежало перед глазами, и там, куда уже взгляд не хватал, затуманивалось лиловатой, седеющей мглой. Сначала – горы, холодные, с широкими тенями, уступами и провалами, потом, дальше, волны тающих холмов. И везде – пространство, пустота, воздушность. Узкая горная дорожка не чувствуется, все время кажется, что медленно, с неосязаемой плавностью, летишь над этими падающими горизонтами на гигантских крыльях. Крылья здесь кажутся необходимыми, родными и естественными. И то, что их нет, – вызывает в душе удивление и страх, как у человека, сразу лишившегося ног. <...> Леонардо родился здесь, провел детство на этих дорогах. И всю жизнь ему казалось обидой и невозможностью, что у птиц есть крылья, и нет их у людей.

На высоте весны почти не чувствовалось. На деревьях не было ни одной почки, даже трава не зеленела. Пахло пронзительно влажным мохом и какими-то сухими, горными былинками» [Мережковский 1897, 104–105].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «Еще одно усилие, один последний шаг – и он остановился на краю обрыва. <...>

Ветер превратился в ураган, гудел и грохотал в ушах, подобно оглушающему грому, – точно невидимые, быстрые, злые птицы пролетали мимо, рой за роем, трепещи и свистя исполинскими крыльями.

Леонардо наклонился, заглянул в бездну, и вдруг опять, но с такою силою, как еще никогда, знакомое с детства чувство естественной необходимости, неизбежности полета охватило его» [Мережковский 1914, III, 90];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «Мы решили сделать последнее усилие, встали и пошли к белому зданию на самой горе, в нескольких шагах от нашего привала. <...> Ветер превратился в вихрь и едва позволял открыть глаза. <...> Опять на мгновение чувство необходимости и естественности полета, вольного движения над землею, охватило меня. Ветер усиливал это чувство. Точно рои невидимых, быстрых и злых птиц пролетали мимо, трепещи и свистя сильными, громадными крыльями...» [Мережковский 1897, 105].

**«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:** «Когда он спускался с Монте-

Альбано, солнце уже близко было к закату. Кипарисы, под густыми желтыми лучами, казались черными, как уголь, удаляющиеся горы – нежными и прозрачными, как аметист. Ветер слабел.

Он подошел к Анкиано. Вдруг из-за поворота, внизу, в глубокой, уютной долине, похожей на колыбель, открылось маленькое темное селение Винчи – осинный улей, с острою, как черные кипарисы, башнею крепости» [Мережковский 1914, III, 90–91];

**«Селение Винчи (Из путевого дневника)»:** «Солнце, близкое к закату, желтело, почти краснело. Кипарисы под его густыми лучами казались совсем темными, угольными. <...> Удаляющиеся горы казались теперь яркими и прозрачными, похожими на аметистовые. И когда в последний раз мелькнула перед поворотом черная, скромная деревушка, прекрасная и странная на бледно-фиолетовом поле гор со своей острой и тонкой башней, у меня сжалось сердце» [Мережковский 1897, 106].

Несмотря на обилие отмеченных нами курсивом заимствований из очерка «Селение Винчи», текст Мережковского претерпел существенные трансформации при включении в художественный мир романа. Впечатления от двух поездок к Монте-Альбано сжались здесь до одного дня (как и у Вольнского), в результате чего возникли незначительные композиционные рокировки. Но главное, над чем потрудился писатель, – это шлифовка лексико-синтаксического орнамента при сохранении общего стилистического фона. Не меняя канву, Мережковский корректировал структуру фраз. В одних случаях он придавал им лаконичность («прозрачными, как аметист» || «прозрачными, похожими на аметистовые»; «дул ровно» || «дул с ровной силой»), а в других увеличивал силу изобразительно-выразительного воздействия на читателя с помощью замены эпитетов («мутно-лиловыми краями» || «с фиолетовыми краями»; «нежными и прозрачными» || «яркими и прозрачными») или подбора новых. Так, оливы становятся «пыльно-серыми», а крепкие черные сучья вздрагивают уже не просто «коротко», но «коротко и болезненно». Писатель гармонизировал ритмическое звучание текста («однообразно свистя в ушах» || «однообразно свистя, леденил члены»), усиливал фонетический эффект отдельных словосочетаний («небеса были безоблачны» || «небеса были ясными»; «с каждым шагом даль открывалась все шире и шире» || «с каждым шагом раздвигался горизонт»), задумывался не только о звукописи, но и цветописи («сухо шелестели дубы сморщенными, темно-коричневыми листьями; сумрачно синело Монте-Альбано» || «сухо шелестели дубы сморщенными листьями, так же сумрачно серело Монте-Альбано»). Наконец, для большей исторической достоверности романа Мережковский привнес в него дополнительную географическую конкретику: абстрактные «волны тающих холмов» из «Селения Винчи» преобразуются в «волны холмов, от Ливорно через Кастелину-Маритиму и Вольтерано до Сан-Джиминьяно». Здесь писатель наверняка воспользовался дополнительными источниками, о которых он просил в письме к Перцову от 27 октября 1897 г. (а впо-

следствии поблагодарил за выполненную просьбу): «Забыл! Забыл самое важное, если отыщете магазин, о котором я пишу, купите, ради Бога, купите, голубчик, большую карту окрестностей *Empoli, Monte Albano* к северу от *Arno* – округ селения Винчи – *castello Vinci*. Это мне очень важно и пришлите поскорей» [Письма... 1991, 171].

Из всех наблюдений над трансформацией текста с ярко выраженным эгодокументальным началом в произведение романного жанра (хотя бы отдельной его главы) следует, что перенесение собственных мыслей и чувств автора биографического на литературного героя («Леонардо наклонился <...> и вдруг опять <...> чувство естественной необходимости, неизбежности полета охватило его» || «Опять <...> чувство необходимости и естественности полета <...> охватило меня») происходило не механистически, а художественно осмысленно и эстетически продуктивно. В случае с Мережковским подобные выводы насущны не как иллюстрация теоретического тезиса о том, что «от писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность» [Гинзбург 1977, 13], но как аргументированное подтверждение слов А.А. Блока, который настаивал: «<...> говоря о Мережковском, едва ли можно упустить из виду то, что он художник. А это очень важно» [Блок 1962, V, 364]. Но важно, добавим в завершение, не как универсальное свойство писателя, а как его творческая потенция, полноту реализации которой приходится всякий раз подкреплять имманентным текстологическим анализом на твердой почве конкретно-исторических фактов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962.
2. Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1899. № 8275. 12 (24) марта. С. 2.
3. Волынский А.Л. Леонардо да Винчи. [СПб., 1899].
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977.
5. Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
6. Записные книжки и письма Д.С. Мережковского / публ. Е.А. Андрущенко, Л.Г. Фризмана // Русская речь. 1993. № 4. С. 30–35. № 5. С. 25–40.
7. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. М., 1914.
8. Мережковский Д.С. Записная книжка. 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николокина. СПб., 2001. С. 53–81.
9. Мережковский Д.С. Св. София // Русское слово. 1905. № 217. 12 августа.
10. Мережковский Д.С. Селение Винчи (Из путевого дневника) // *Cosmopolis*. 1897. № 2. С. 94–106.
11. Мережковский Д.С. Флоренция и Афины (Путевые воспоминания) // Наше время. 1893. № 32. 21 ноября. С. 518–519; № 33. 28 ноября. С. 539–540; № 34. 5 декабря. С. 552–553.
12. Мир Божий. 1900. № 1–12.

13. Начало. 1899. № 1–4.

14. Переписка З.Н. Гиппиус с П.И. Вейнбергом / вступ. ст. и примеч. С.В. Сапожкова; публ. А.В. Сысоевой и С.В. Сапожкова // Литературный факт. 2017. № 3. С. 66–111.

15. Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / вступ. заметка, публ. и примеч. М.Ю. Кореневой // Русская литература. 1991. № 2. С. 156–181.

16. РО ИРЛИ. № 24. 360 (б). Л. 11–11 об.

17. Русское слово. 1913. № 65. 19 марта.

18. Северный вестник. 1897. № 9–12; 1898. № 1–5.

19. Соболев А.Л. Д.С. Мережковский в работе над романом «Смерть Богов. Юлиан Отступник» // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 31–50.

20. Холиков А.А. «Автобиографическая заметка» и стратегия самосотворения во втором прижизненном «Полном собрании сочинений» Д.С. Мережковского // *Toronto Slavic Quarterly*. 2016. № 57. P. 11–25.

21. Холиков А.А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб., 2014.

22. Холиков А.А. Эпистолярное и связанное с ним наследие Д.С. Мережковского (материалы к библиографии) // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель / ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М., 2018. С. 565–571.

23. Uzielli G. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Firenze; Roma, 1872–1884.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Andrushchenko E.A., Frizman L.G. (publ.). Zapisnyye knizhki i pis'ma D.S. Merezhkovskogo [D.S. Merezhkovsky's Notebooks and Letters]. *Russkaya rech*, 1993, no. 4, pp. 30–35; no. 5, pp. 25–40. (In Russian).

2. Kholikov A.A. “Avtobiograficheskaya zametka” i strategiya samosotvoreniya vo vtorom prizhiznennom “Polnom sobranii sochineniy” D.S. Merezhkovskogo [“Autobiographical Note” and the Self-creation Strategy in D.S. Merezhkovsky's Second “Complete Works” Published during His Life]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2016, no. 57, pp. 11–25. (In Russian).

3. Koreneva M.Yu. (pref., publ. and notes). Pis'ma D.S. Merezhkovskogo k P.P. Pertsovu [The Letters of D.S. Merezhkovsky to P.P. Pertsov]. *Russkaya literatura*, 1991, no. 2, pp. 156–181. (In Russian).

4. Sapozhkov S.V. (pref., publ. and notes), Sysoeva A.V. (publ.). Perepiska Z.N. Gippius s P.I. Veynbergom [Correspondence of Z.N. Gippius and P.I. Weinberg]. *Literaturnyy fakt*, 2017, no. 3, pp. 66–111. (In Russian).

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

5. Kholikov A.A. Epistolary and Associated Heritage of D.S. Merezhkovskogo (materialy k bibliografii) [Epistolary and Associated Heritage of D.S. Merezhkovsky (Materials for Bibliography)]. *Korostelev O.A., Kholikov A.A. (eds., comp.). D.S. Merezhkovskiy: pisatel' – kritik – myslitel'* [D.S. Merezhkovsky: Writer – Critic –

Thinker]. Moscow, 2018, pp. 565–571. (In Russian).

6. Sobolev A.L. D.S. Merezhkovskiy v rabote nad romanom “Smert’ Bogov. Yulian Otstupnik” [D.S. Merezhkovsky Working on the Novel “The Death of the Gods. Julian the Apostate”]. *D.S. Merezhkovskiy: mysl’ i slovo* [D.S. Merezhkovsky: Thought and Word]. Moscow, 1999, pp. 31–50. (In Russian).

(Monographs)

7. Ginzburg L.Ya. *O psikhologicheskoy proze* [About Psychological Prose]. Leningrad, 1977. (In Russian).

8. Kholikov A.A. *Prizhiznennoye polnoye sobraniye sochineniy Dmitriya Merezhkovskogo: tekstologiya, istoriya literatury, poetika* [Dmitrii Merezhkovskii’s Complete Works Published during His Life: Textual Criticism, Literary History and Poetics]. Moscow; Saint-Petersburg, 2014. (In Russian).

9. Uzielli G. *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Firenze; Roma, 1872–1884. (In Italian).

**Холиков Алексей Александрович**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета. Научные интересы: история русской литературы Серебряного века, теория литературы, текстология.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

**Alexey A. Kholikov**, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: history of Russian literature (Silver age), theory of literature, textual criticism.

E-mail: aakholikov@gmail.com.

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00010

С.В. Сомова (Самара)  
ORCID ID: 0000-0002-2739-5909

**ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ: ПРОБЛЕМАТИКА ЛЮБВИ,  
ВЛАСТИ И ЖЕРТВЫ В ПОВЕСТИ Л.Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ  
«ТРИДЦАТЬ ТРИ УРОДА»**

**Аннотация.** В статье показано, что проблематика эроса и проблематика творческой деятельности и маски художника в повести «Тридцать три урода» соединяются таким образом, что религиозно-философские и эстетические идеи конкретизируются как проблемы остро драматического комплекса межличностных отношений любви, власти и жертвы между художником-творцом (трагической актрисой) и его моделью (безымянной девушкой). Построение произведения указывает на собственно творческий аспект проблемы любви – переживания художника-творца и его модели раскрывают трагедию единства «восхождения» и «нисхождения» в творческом акте. Источником трагедии любви и искусства является устремленность любящего и художника к «реальнейшему» в объекте любви и модели художника. В искусстве это маска – трагические роли Веры в театре, – поднимающая ее личную драму любви в сверхличный план, и эта уже чисто художническая позиция формирует ее любовь и ее отношение к модели не как к конкретной личности, а как к «реальнейшему» в ней, которое должно быть отделено, изолировано от противоречивой жизненной полноты объекта любви или модели художника: *Я тебя научу самой себе*. Образ лижущей пантеры раскрывает в любви художника творческую волю, устремленную к воплощению «вечного мига» в конкретном телесном образе – неистовая и властная любовь Веры есть принесение девушки в жертву божественной красоте, которую художник в ней постигает: девушка – и богиня, и жертва. Творческий акт «восхождения» осуществим только путем «нисхождения» – низведения «реальнейшего» в реальность телесного образа и реальность конкретной личности. Попытки зафиксировать реальнейшее обнаруживают трагическую проблематичность реальной любви и реального творческого акта.

**Ключевые слова:** художник и его модель; маска; эрос; трагедия; власть; лижущая пантера; зеркало; жертва; красота; восхождение; нисхождение; Вяч. Иванов.

S.V. Somova (Samara)  
ORCID ID: 0000-0002-2739-5909

**The Artist and His Model: Problems of Love, Power, and Sacrifice in the  
Novella by L.D. Zinovieva-Annibal “Thirty Three Geaks”**

**Abstract.** The paper proves that problems of questions, artistic creation, and artist’s mask in the “Thirty Three Geaks” novella by Zinovieva-Annibal are positiones

in a way redefining religious-philosophical and aesthetic ideas as problems of highly dramatic node of interpersonal relationships of love, power, and sacrifice between the artist-creator (a tragedy actress) and his model (an unnamed girl). The composition of the novella underlines the artistic side of the question of love: emotions of the artist-creator and of his model reveal tragedy of unity of “ascent” and “descent” in creative act. The source of the tragedy of love and art is loving artist’s aspiration towards “the most real thing” in the object of love as artist’s model. In the art this is the mask of tragic roles of Vera in the theatre, shifting her personal love drama to extra-personal dimension, so that this purely artistic position forms her love and attitude to a model understood not as particular person, but as “the most real thing” inside her that should be isolated from contradictorial life fulfilling the object of love or the artist’s model: *I will teach myself to you*. The image of licking panther mentions creative will in artist’s love, which is directed at realization of “the eternal moment” in particular bodily image, so Vera’s fierce and authoritative love becomes sacrifice of the girl to heavenly beauty perceived in her by the artist: so the girl is both a goddess and a sacrifice. The creative act of “ascending” can be performed only by means of “descending” as reduction of “the most real thing” to reality of bodily image of particular personality. All attempts to fix “the most real thing” discover tragic problem of real love and real creative act.

**Key words:** artist and his model; mask; eroticism; tragedy; power; licking panther image; mirror; sacrifice; beauty; ascending; descending; Vyacheslav Ivanov.

Л.Д. Зиновьева-Аннибал – фигура из самого центра круга Вяч. Иванова, «Диотима», без которой невозможно себе представить интеллектуальную и эмоциональную атмосферу «Башни» и творчества ее главы. В повести «Тридцать три уroda» отразились идеи Владимира Соловьева, в частности, религиозно-философская мифология драмы схождения Мировой души в мир [Баркер 2001, 43–78]. Представления о любви, связанные с платоновским диалогом «Пир», философские идеи Вяч. Иванова, его религиозно-нравственное и собственно эстетическое толкование категорий «восхождение» и «нисхождение» [Иванов 1974; Дешарт 1979; Иезуитова 2006] также формируют символический план сюжета повести «Тридцать три уroda».

Однако известно и то, что вся эта проблематика имела для Зиновьевой-Аннибал и Вяч. Иванова, внутреннего мира «Башни» серьезный жизненный смысл [Никольская 1988; Богомоллов 1991, 60–61; Михайлова 1996; Баркер 2001, 43–49; Шахадат 2017, 380–385]. Так, в предисловии к посмертному изданию повести Вяч. Иванов отметил, что «при всей точности своего символического начертания» повествование Зиновьевой-Аннибал не перестает быть «неуклонно верным» внешней действительности, «строго реалистическим» [Иванов 1999, 442]. Философско-религиозная символика реализуется в сюжете любовной драмы, представленной в чувственном восприятии и переживаниях безымянной девушки, не способной осознать ее суть. «Проблематика и трагика эротического начала в душе художественной и гениальной» [Иванов 1999, 443] дается в изображении остро драматического комплекса конкретных межличностных

отношений любви, власти и жертвы между трагической актрисой Верой и девушкой. Такое построение текста указывает на собственно эстетический аспект любви – отношения художника-творца и его модели, художника и маски искусства, раскрывающие драму единства восхождения / нисхождения в творческом акте.

Концепция природы отношений художника и его модели, представленная в повести, напрямую связывается автором с эросом как творческой силой, заставляющей человека жить по трагическому максимуму. Проблематика эроса и проблематика творческой деятельности художника в повести «Тридцать три уroda» соединяются таким образом, что философские и эстетические идеи конкретизируются как драма личностных отношений художника и его модели, в свою очередь раскрывающая неразрешимые противоречия их позиций.

Героиня повести Вера – трагическая актриса и трагический человек в жизни. Ее роли, потрясающие театральную публику, – это ее различные трагические маски, т.е. художественные, чувственные воплощения ее «реальнейшего», алчущего совпасть с «реальным», преображая его. Театральные роли позволяют трагическому человеку обрести своего рода язык для реализации своего чувства жизни – надевая маски героев трагедии, Вера так отчуждается от себя, что в этом отчуждении оказывается способной выразить себя универсально: слова и жесты поднимаются до глубинных пластов трагического переживания, до сверхличного – выводящего индивида за пределы конкретного личного опыта.

Маски искусства переносят переживание конкретной жизненной трагедии на качественно новую ступень, и эта логика сознательно выстраивается Зиновьевой-Аннибал на сюжетном уровне. Веру привела в театр одна старая актриса, давшая, таким образом, ее «безумному, безутешному горю матери» «маску и исступление» [Зиновьева-Аннибал 1999, 32]. Источник великого искусства Веры – безумное горе, в театре обретшее форму-маску, позволившую Вере поднять свое горе до «исступления», т.е. именно до выхода за пределы границ сознания индивидуального я. С этим связан и мотив «безусловных глаз» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27, 28] Веры: «безусловное» – само бытие, то, что не нуждается в объяснениях и конкретных жизненных обоснованиях. Таким образом, в трагической маске Вера живет в совершенно ином масштабе и иной интенсивности чувства и мысли, – в состоянии, в котором высказывает себя уже сама трагическая природа бытия человека, устремленного ad realiora. Переживаемый актрисой и публикой, этот трагический опыт предстает как последняя истина и, тем самым, как великая красота, потрясающая людей.

Эту трагическую красоту Вера представляет, выражает как истинный художник, и как истинный художник, т.е. человек, которому открылась истина, не может держать ее в себе – она, подобно художнику-пророку, должна и жаждет *говорить* истину, которая и противостоит ничтожной жизни, и одновременно раскрывает ее бесконечную ценность: «Ничего нет в жизни. Искра вспыхнула и потухла. Только боль и обида, и нельзя



понять к чему. И скука. И скука. Но красота!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29]. Истина искусства должна явиться в своей жизненной реальности.

В своем творческом исступлении, в крике и плаче переживает Вера свою жажду истинной красоты и, кажется, находит ее в образе конкретного человеческого существа, – прекрасного тела девушки. Царственно прекрасное тело – чувственно зримое, физически осязаемое, но и смертное, обреченное старению и умиранию. Тем не менее, оно свидетельствует о бесконечном, высоком и абсолютном:

«Скажи, моя любовь, откуда, что это – красота? <...> Целовала и, рыдая, кричала тем своим криком, от которого замирают они там, в ложах и райке, как одно пораженное тело, как одна исступленная душа.

Кричала все:

– Я должна давать тебя людям. Великодушие! Великодушие! Вот что делает из зверя человека!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29].

Творческое переживание трагической актрисы, устремленное к красоте, позволяет ей видеть в обыкновенной, простой девушке, существе, как пишет Вяч. Иванов, «страдательном, блуждающем, покорствующем и требующем оплодотворения», «“восприимчивом ко злу и лжи не менее, чем к истине и к добру”», как определяет Вл. Соловьев женский принцип» [Иванов 1999, 440], не только конкретную личность. Верино переживание видит и творит в «веществе», реальном теле возлюбленной *маску* божественной красоты. Девушка – это «настоящее», сама жизнь, это живое, чуткое, восприимчивое, тонко чувствующее существо, но не знающее себя, не знающее своей истины, т.е. того, чего хочет Вера – бесконечной, божественной красоты, которая в жизни никогда, ни в каком конкретном, «единственном» существе во всей полноте не воплотима.

Трагическая маска стала формой существования Веры, и поэтому квартира, в которой оказалась девушка, превращается в сцену, где разыгрывается трагедия, вызывающая у девушки страх и чувство счастья. Это счастье освобождения от обыденности и прикосновения к чему-то подлинному и непостижимому, помноженному на то, что девушка невольно вовлекается в трагическое действие, суть которого она понять не может. Но она «чувствует» правду трагического действия и включается в него, верит трагическим жестам и словам Веры – «безусловному» ее трагической маски, потому что в этой маске больше правды, чем в обыденном слове. Когда девушка в первый день своей (несостоявшейся) свадьбы с бывшим любовником Веры впервые пришла к Вере в дом, голос Веры показался ей «неприятным в комнате, не на сцене, глухим и неровным, некрасивым» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]. В этот момент квартира Веры не была еще для девушки трагическим пространством, и Вера оставалась для нее лишь властной женщиной. Ее театральный голос звучал неестественно, может быть, зло в бытовой обстановке спальни, где бывал жених девушки, и она еще не знала, «прекрасно ли ее [Веры] много страдавшее лицо, заплаканное

и со злым огнем» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]. Она, пока лишь человек, еще не модель художника, только чувствовала жесткую волю и грубость, видела, что Вера будет «строгой», но, в то же время, опять, как и в первом эпизоде общения с ней в театре, девушка заметила, что глаза актрисы «безусловны». С одной стороны, грубая сила власти, с другой – «безусловные глаза». В этот момент девушка еще не могла понять это «безусловное», но именно оно заставило ее принять все происходящее. Позднее квартира Веры стала для девушки трагическим пространством искусства, в котором Вера «еще никогда так не сливалась со своею маской», и где театральное слово «стало убедительным, как на сцене» [Зиновьева-Аннибал 1999, 42].

Едва ли не самая суть повести заключается в проблеме отношений между искусством и жизнью. Искусство, как его понимал, в частности, Вяч. Иванов – это маска жизни, обнажающая ее дионисийскую подоснову, только искусство способно высказать тайну жизни, обычно скрытую бытом, но оно может это сделать только в образах практической жизни. В этих границах, в которых дух обречен на «нисхождение» [Иванов 1974], – суть трагедии искусства, но эта трагедия маски присуща самой жизни и поэтому проходит через все существование человека и порождает искусство.

Л. Зиновьева-Аннибал – художник, живущий на острие этой трагедии, «доминантой художественной картины мира» писательницы является дионисийское начало [Баркер 2001] – энергия, определяющая собой и ее жизнь. У нее искусство равно жизни, но жизнь и искусство находятся в глубоком конфликте. Жизнь понята у Л. Зиновьевой-Аннибал в ее изначальном трагизме, но именно конфликт искусства и жизни раскрывает трагическую природу самой жизни. Поэтому жизнь постигается наиболее глубоко не просто в искусстве, но особенно там, где раскрывается драма отношений между тем и другим, и именно там, где основным изображенным событием в произведении становится преломление или откровение жизни в искусстве, – творческая деятельность, отношения между художником и его моделью, в которой нужно постигнуть и осуществить ее «реальнейшее».

Так и фигура Веры строится в повести Лидии Зиновьевой-Аннибал как подлинный трагический герой в жизни – она, как и герой на сцене, своевольно и мощно творит свою судьбу и бескомпромиссно идет ей навстречу, нигде и ни в чем не останавливаясь на полпути. В «Тридцати трех уродах» это именно осознанное, героическое столкновение с жизнью в ее естественном течении. В Вере есть неистовая сила творца, она не любит маски, сама об этом говорит, ведь ей нужна не маска, а само реальнейшее, но ее лицо напоминает трагическую маску, и сама она в определенный момент подчиняется этой своей маске, потребовавшей от нее жертвы. Художник здесь – трагический человек по определению, творческая сила, имеющая способность, создавая, разрушать все, что оказывается препятствием на пути творца – творца в жизни и в искусстве. В конечном итоге, это способность стремиться к божественной красоте и совершенству, и, в

данном случае, – это сила неистовой любви к красоте в конкретном человеке, художнически творящая образ возлюбленной, и это готовность идти ради любви на любые жертвы, потому что жизнь и искусство для Зиновьевой-Аннибал – разные маски трагического человека.

Одним из важнейших, даже ключевых, символов любви творца-художника в повести Аннибал является «лижущая пантера» – скульптура, которую пытался подарить Вере художник Сабуров. Но Вера не принимает подарка, может быть, потому, что образ лижущей пантеры – оценка, бескомпромиссно завершающая ее образ с той стороны, о которой Вера в этот момент не хочет думать. Дар Сабурова – зеркало ее любви как могучего и опасного зверя, языком любовно вылизывающего и таким образом «пишущего» чаемый образ любимого существа – в зеркале любви и творческой воли этой «пантеры» должна во плоти воссиять бессмертная красота. Зеркало Сабурова – отвергнутый Верой дар Другого, явственно указывающий на идею спасительного «вторичного отражения» – *speculum speculi* в концепции Вяч. Иванова, как она представлена в статье 1911 г. «Религиозное дело Владимира Соловьева» [Иванов 1979]. Любовь художника, сознающего невозможность и несправедливость «монопольного владения красотой» [Никольская 1988, 129], но не умеющего принять третьего, оказывается убийственной, оборачивается и насилем, делающим предмет любви жертвой. Так Вера говорит: «Я тебя научу самой себе. Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна. Со мной ты будешь богиней» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]; «Вера меня делает. Мне кажется, – записывает возлюбленная Веры, – что я становлюсь красивой оттого, что она меня видит» [Зиновьева-Аннибал 1999, 33] и – «Я как жертва и как богиня! Так сказала Вера раз про тот первый вечер, когда увела меня из ложи» [Зиновьева-Аннибал 1999, 43]. Вера становится *кумиром* девушки, но ее любовь сопровождается страх – и это делается сквозным мотивом отношений. Это страх перед непреодолимой волей и, в конечном итоге, – страх потерять себя, страх трагедии, т.к. Вере нужна не конкретная личность, душа девушки, а ее «реальнейшее». Поэтому в изображениях себя на картинах художников девушка ищет не себя, потому что это уже не она сама: («Не наша красота, не Верина» [Зиновьева-Аннибал 1999, 44]; «Там все не я, потому что в тебе я вся. И больше нигде меня нет» [Зиновьева-Аннибал 1999, 46]). Художники сделали то, чего боялась сделать Вера – отпустить девушку в жизнь – которую «Вера не хотела принять» [Зиновьева-Аннибал 1999, 48]. Увидели они «верино» в теле девушки? – Каждый обошелся с ней примерно так, как Вера, но по-своему: «Каждый из тридцати трех создал свою любовницу или свою Царицу», и девушка затрудняется различить их – где любовницы, где Царицы? [Зиновьева-Аннибал 1999, 45–46]. Но Верин «вечный миг» в девушке все же остался [Зиновьева-Аннибал 1999, 47].

Любовь к Вере – любовь кумирная, делающая девушку жертвой. Любовь оказывается отказом от себя, принесением себя в жертву любимому, но это и зеркало любви Веры – творца-художника, творческая воля которого устремлена а *realibus ad realiora*, приносящего реальное в жертву, ис-

требляя его, чтобы возвысить в соответствии со своим видением, своей страстью – для себя? Эта любовь может быть и эгоистической. Несколько раз девушка называет Веру злой и в какой-то момент начинает ее ненавидеть [Зиновьева-Аннибал 1999, 46]. Вера грубо отняла девушку у ее жениха, вырвала ее из семьи, властно распорядилась ее жизнью, буквально взяв ее себе: «Ты все потеряла ради меня» [Зиновьева-Аннибал 1999, 28]. О ее знании себя, своей энергии насилия в любви может говорить и диалог с девушкой о желании вредить другому или себе. Мотив лижущей пантеры получает развитие также в толкованиях этого образа персонажами повести: «Кажется, все дело в вытянутой линии тела и языка. В языке что-то эпилептическое. Все одна невозможная судорожная прямота» [Зиновьева-Аннибал 1999, 34]. Следует обратить внимание на все три момента – это «вытянутая линия тела и языка», «судорожная прямота» и «что-то эпилептическое». Вместе это – об отчаянной и судорожной одержимости – на пределе жизни и смерти.

Вера не может увидеть в скульптуре лижущей пантеры зеркало своей любви, – как потом не сможет отождествить и девушку в ее тридцати трех зеркалах, – она не исчерпывается этим образом, т.к. в ней самой реальное и реальнейшее разрушительно конфликтуют друг с другом. Ее трагическая страсть к реальнейшему продуктивна – это любовь скульптора, который освобождает модель из заключения в каменной глыбе реального, отсекая все поработавшее и скрывающее ее истинную красоту, которой, не зная того, по-своему «беременна» и девушка. Правота такой любви Веры, действительно «беременной красотой» в полном соответствии с идеей платоновского Эроса, кажется, подтверждается девушкой, ведь ее восклицание: «Мать, богиня, подруга», – имена истинной любви, и об этой истинности и благотворности любви она «с восторгом изумления и благодарностью» говорит: «она все знает, и все становится прекрасным мое: значит, это моя красота?» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31].

И, тем не менее, в этих словах восторга звучит и вопрос – «действительно ли это моя красота?». Ответ на этот вопрос не может быть однозначным. Тот чистый «вечный миг», который, по определению самой девушки, несет в себе и лелеет страстная и отчаянная любовь Веры, есть высшая духовная возможность девушки, ее своеобразная сверхзадача, в практическом смысле, однако, неосуществимая в реальной жизни смертного человека. Проблема, однако, в том, что в поисках абсолютной красоты человека, воделея вечного совершенства в нем, художник видит, воображает ее как этот чистый «вечный миг» в себе самом и, трагически одержимый, уже не приемлет неповторимую земную – «переливчивую» жизнь души своей модели, «правду» конкретной личности [Зиновьева-Аннибал 1999, 45]. «Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа» [Зиновьева-Аннибал 1999, 40], – говорит Вера. У души нет абсолютной маски, она есть множество земных ликов. Вера – «беременный» непостижимой и недостижимой красотой, алчущий последней истины художник – цепляется за телесную красоту, остро переживая ее и неистинность, и непрочность,

злясь и бунтуя.

Вера – пантера страдающая, ее жизнь и любовь – еще и самопожертвование, она сама жертвует собой и готова жертвовать также своей любовью: «Я должна тебя давать людям» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29]. И она делает это – ради бессмертия красоты, нужной всем людям. Жертвовать собой – ее натура, может быть, ее призвание творца – девушка записывает: «...она любит жертвы. Ищет, ее маска требует от нее жертвы. Так она мне сказала» [Зиновьева-Аннибал 1999, 39]. В свое время Вера отдала себя любви к матери, вышла замуж, «потому что так пожелала мать, уходя в монастырь. Вера любила мать *кумирной* любовью. Молилась и не спрашивала» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31]. Так она отдала себя мужу, и муж вскоре умер, умер и ребенок. После смерти ребенка она «пила воду из колодца кладбищенского, чтобы приобщиться червям» [Зиновьева-Аннибал 1999, 32]. В этих нескольких словах, записанных девушкой, намечена цепь жертвоприношений, но и цепь жертв личности ее «кумиру». Но Вера и сама становится жертвой своей любви – отдавая всю себя, без остатка в надежду сотворить божественную красоту, она с потерей этого своего зеркала теряет себя, и ее самоубийство – последнее следствие этой жертвы любви.

Скупое, в простых словах представленное таким образом в повести отношения героев говорят о безысходной противоречивости и двусмысленности дионисийской драмы их отношений. Но эта этическая напряженность непосредственно связана в произведении и с трагической противоречивостью творческого акта в искусстве, в котором заключена вся двуликость и трагическая проблематичность реальной любви как бы в чистом виде.

Что-то вроде мифологической предыстории героини повести есть в таинственной истории ее рождения и судьбы матери, умершей от родов, и ее расслабленного мужа. Он не сумел ею овладеть и уступил ее кому-то, возможно, очень «высокому», может быть, царственной особе, имя которой скрыто, а возможно, это был жокей или конюх... Девушка, действительно, может быть всем или никем, Афродитой божественной или Афродитой народной... Была ее мать жертвой или, напротив, жертвой был ее слабый муж, после смерти которого, может быть, отвергнутого ею, она отдалась другой любви и приняла постриг? У Веры такой жертвой был и «дрожавший» любовник, о котором девушка пишет: «Он был смелый, он был настоящий, почти как Вера» [Зиновьева-Аннибал 1999, 40]. Не сказано, почему умер муж Веры – «муж был хороший» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31], вероятно, тоже ее кумир, и не очень ясно, но на многое может указывать фраза о его смерти: «хватило покорности кумиру на два года!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31]. Все это – жестокие истории той же любви, разрабатываемые в контексте проблематики творчества.

Поэтика Зиновьевой Аннибал – поэтика развертывания дионисийской драмы в как бы побочных мотивах, сюжетных ситуациях, варьирующих и указывающих на основной конфликт – «поэтика безграничного смыслопо-

рождения» [Баркер 2001, 148–208]. Ради любви Вера устранила того, кто стоял между ней и девушкой, оторвав девушку от жениха, который был также и ее, Веры, любовником, которым она пожертвовала. Он, «бледный» и «трясущийся» раб-пленник этой любви, потерявший обеих женщин, от отчаяния покончил жизнь самоубийством. Обе рвут отношения со всеми, с кем были связаны, девушка становится как бы чистым листом, никем или всем в изолированном от остального мира, очищенном для полного, как в трагедии, осуществления любви пространстве, сцене. Сама по себе эта девушка действительно как бы «никто», тем более что у нее нет имени, нет имени отца, нет и матери, есть только красота – для Веры она и есть чистая красота, красота сама по себе.

У Зиновьевой-Аннибал любой творческий акт есть акт любви к объекту и одновременно связанной с этой любовью властью над ним. Просто человеческая любовь, как правило, включает в себя отношение к другому, заключающее в себе и собственно эстетические моменты, обусловленные силой чувственного восприятия, которые усиливаются этическим переживанием. Как акт реальной человеческой любви, способной почувствовать, угадать в человеке его другие, не доступные для восприятия прочих людей качества и возможности, творческий акт художника волевым образом освобождает эти возможности от замутняющих и подавляющих их зависимостей от внешних обстоятельств действительности и положения личности в ней. То, что в жизни может казаться ослеплением или наваждением, в теории эстетической деятельности называется актом изоляции или отрешения; по Бахтину, акт изоляции есть «первичная функция формы по отношению к содержанию – это «освобождение определенного содержания от необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [Бахтин 2003, 314]. Н. Рымарь, исходя из положения Бахтина, что предметом изоляции в искусстве является не вещь, а значение [Бахтин 2003, 314], подчеркивает, что здесь происходит освобождение предмета от власти функциональных аспектов его бытия в культуре, которое, с одной стороны, совлекает с объекта «одежды», обнажает его реальную плоть, с другой же, – создает условия для пробуждения к жизни других, внутренних возможностей предмета, позволяет придать ему иные смыслы, связанные с другими контекстами его видения [Рымарь 2016, 51–55].

«Ты не их. Я тебя научу самой себе. Я сделаю тебя прекрасной...» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27] –, говорит Вера, беспощадно изолируя девушку от прежних контекстов ее существования и буквально снимая с нее одежды, одевает ее по-своему. В категориях Вяч. Иванова, Вера совершает акт «восхождения» к духовным сущностям, девушка же, заражаясь энтузиазмом чувственности Веры, постоянно испытывает чувство своего рода головокружения перед силой творца, видящего в этом теле больше, чем его обладательница – это сила любить в ней непостижимое совершенство. Но слова «Я тебя научу самой себе» роковым образом звучат также двусмысленно, как и двусмысленны отношения между постижением и сотворением, одариванием и присвоением: их можно понять двояко – как «я

тебе открою тебя, покажу тебе, что ты есть», но и как «я тебя научу для себя», я пленю тебя, и ты пленишься мною. Проблема заключается в том, что, по Вяч. Иванову, и в этом едина с ним и Лидия Зиновьева-Аннибал, как и в эросе, так и в творческой деятельности, познание и создание в качестве надления смыслом есть одновременно и любовь, и присвоение. Любовь к другому как к своему произведению, как дар другому и, косвенным образом, как своему отражению, зеркалу, трудно или невозможно отделить одно от другого. Более того, категории «восхождения» и «нисхождения» Вяч. Иванова, противопоставленные друг другу в его эстетической концепции, как они сформулированы в «Предисловии к посмертному изданию “Тридцати трех уродов”», здесь тоже могут совпадать.

Мотив граней реального, которые пытается преодолеть стремление к «реальнейшему», намечается в первых строках повести – «Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься» [Зиновьева-Аннибал 1999, 25] – и неуклонно развивается к финалу. Вера не может смириться с гранями реального и, чтобы преодолеть их, отправляет свою модель к художникам, чтобы они в зримой форме увековечили ее красоту, таким образом осуществив стремление Веры воплотить реальнейшее: «Сегодня ты будешь тихая, остановившаяся, без жадности, вечная, вечная на полотне. <...> Это и есть искусство» [Зиновьева-Аннибал 1999, 42]. Творческий духовный взлет, «восхождение», может быть осуществлен только путем его остановки, путем «нисхождения» его в застывший материальный образ. Но что это будет за образ? Образ чего? – Этого ли духовного порыва? Что увидят художники в теле девушки? И, наконец, – что увидит публика в изображении на холстах у художников этого тела? Тридцать три отдельных урода, своих любовниц, желанных в их земной неодухотворенной плоти? Это и есть трагедия искусства, и, по Вяч. Иванову, – трагедия самопожертвования духа: чтобы обрести себя в своей истинности, страдающий Бог должен быть растерзан.

Повесть Лидии Зиновьевой-Аннибал – не только умозрение, и в этом ее достоинство. Это не философская идея, а то, что может быть и что становится почвой для возникновения философских идей и мифов. Речь идет об одной – единой – жизненной драме: драме любви как трагедии художника и его модели, в которой – искусство есть безысходно трагическая деятельность, и просто о жизни. Искусство и любовь как власть, как присвоение, и – как самопожертвование и принесение в жертву, и торжество, и поражение – в последних своих глубинах неразличимы и в сути своей трагичны. По мысли Вяч.Иванова и Зиновьевой-Аннибал, эта терзающая любящих любовь и это злое искусство (Зиновьева-Аннибал: «чадный расказ» [Богомоллов 1991, 61]) – порождение хаоса эпохи кризиса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века. Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2001.

2. Бахтин М.М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 265–325.

3. Богомоллов Н.А. «Мы два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56–65.

4. Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1979. С. 7–227.

5. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. М., 1999.

6. Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 627–651.

7. Иванов Вяч. Предисловие к посмертному изданию «Тридцати трех уродов» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три урода. М., 1999. С. 439–443.

8. Иванов Вяч. Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 295–306.

9. Иезуитова Л.А. Устойчивая архетипическая формула «восхождение – нисхождение – восхождение» в творчестве Вяч. И. Иванова и Л.Н. Андреева // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / отв. ред. А.Б. Шишкин. СПб., 2006. С. 149–160.

10. Михайлова М.В. Психологизм в русской женской прозе Серебряного века // Женщины Серебряного века: жизнь и творчество. Тезисы докладов III научной конференции «Российские женщины в европейской культуре». 23–25 сентября 1996. СПб., 1996. С. 60–64.

11. Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Блоковский сборник 8. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 813. Тарту, 1988. С. 123–137.

12. Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016.

13. Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI – XX веков / пер. с нем. А.И. Жеребина. М., 2017.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bogomolov N.A. “My dva grozoy zazhzhennyye stvola”. Erotika v russkoy poezii – ot simbolistov do oberiutov [“We are Two Trunks Set Afire by the Lightning”. Eroticism in Russian Poetry – from Symbolists to OBERIU Poets]. *Literaturnoye obozreniye*, 1991, no. 11, pp. 56–65. (In Russian).

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

2. Bakhtin M.M. Problema formy, sodержaniya i materiala v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve. [The Problem of Form, Content and Information in Fiction’s Artistic Creativity]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]:

in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003 pp. 265–325. (In Russian).

3. Deshart O. Vvedeniye [Introduction]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 1. Brussels, 1979, pp. 7–227. (In Russian).

4. Iyezuitova L.A. Ustoychivaya arkhetypicheskaya formula “voskhozhdeniye – niskhozhdeniye – voskhozhdeniye” v tvorchestve Vyach. Ivanova i L.N. Andreyeva [The Stable Archetypal Formula “Ascending – Descending – Ascending” in Works by Vyach. Ivanov and L.N. Andreev]. *Shishkin A.B. (ed.). Bashnya Vyacheslava Ivanova i kul'tura Serebryanogo veka* [Vyacheslav Ivanov's Tower and the Silver Age Culture]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 149–160. (In Russian).

5. Ivanov Vyach. O granitsakh iskusstva [On Borderlines in Art]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 2. Brussels, 1974, pp. 627–651. (In Russian).

6. Ivanov Vyach. Predisloviye k posmertnomu izdaniyu “Tridtsati trekh urodov” [Introduction to the Posthumous Edition of “Thirty Three Monsters”]. *Zinov'ieva-Annibal L. Tridtsat' tri uroda* [Thirty Three Monsters]. Moscow 1999, pp. 439–443 (In Russian).

7. Ivanov Vyach. Religioznoye delo Vladimira Solov'yeva [The Religious Case of Vladimir Solovyev]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 3. Brussels, 1979, pp. 295–306. (In Russian).

8. Mikhaylova M.V. Psikhologizm v russkoy zhenskoy proze Serebryanogo veka [Psychologism in Russian Feminine Prose of the Silver Age]. *Zhenshchiny Serebryanogo veka: zhizn' i tvorchestvo. Tezisy dokladov 3 nauchnoy konferentsii “Rossiyskiye zhenshchiny v evropeyskoy kul'ture”*. 23–25 sentyabrya 1996 [The Silver Age Women: Life and Creative Work. Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Scientific Conference “Russian Women in European Culture”. September 23–25, 1996]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 60–64. (In Russian).

9. Nikol'skaya T.L. Tvorcheskiy put' L.D. Zinov'yevoy-Annibal [The Creative Development of L.D. Zinovieva-Annibal]. *Blokovskiy sbornik 8. Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Block Collection 8. Scientific Notes of the University of Tartu]. Vol. 813. Tartu, 1988, pp. 123–137. (In Russian).

#### (Monographs)

11. Rymar' N.T. *Poetika granitsy v literature. Esteticheskiye i poetologicheskiye aspekty problemy granitsy kak fenomena khudozhestvennogo yazyka* [Poetics of Borderline in Literature. Aesthetic and Poetological Aspects of the Problem of Borderline as an Artistic Language Phenomenon]. Siedlce, 2016. (In Russian).

12. Shakhadat Sh. *Iskusstvo zhizni. Zhizn' kak predmet esteticheskogo otnosheniya v russkoy kul'ture 16–20 vekov* [The Art of Living. Life as a Subject of Aesthetic Attitude in Russian Culture in the 16–20 Centuries]. Moscow, 2017. (Translated from German to Russian by A.I. Zherebin).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

13. Barker E.N. *Dionisiyskiy simbol serebryanogo veka. Tvorchestvo*

*L.D. Zinov'yevoy-Annibal* [Dionysius Symbol of the Silver Age. Works by L.D. Zinovieva-Annibal]. PhD Thesis. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).

**Сомова Светлана Владимировна**, Самарская государственная областная академия (Наяновой).

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики связей с общественностью, научные интересы: русская литература и искусство Серебряного века, малый круг Вяч. Иванова, литература русской эмиграции «первой волны».

E-mail: Swetlana.Somova@gmail.com

**Svetlana V. Somova**, Samara Region State Academy (Nayanova).

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of theory and practice of public relations. Research interests: history of Russian literature (Silver age).

E-mail: Swetlana.Somova@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00011

Хуан Сяоминь (Пекин, Китай)  
ORCID ID: 0000-0002-2723-3811

## РАССКАЗЫ ТЭФФИ В ЗЕРКАЛЕ ЭСТЕТИКИ БЕЗОБРАЗНОГО

**Аннотация.** Термин «эстетика безобразного» распространился в китайском литературоведении благодаря монографии Лю Дуна «Западная эстетика безобразного». Ее автор заново интерпретировал западную традицию и выявил закономерности изображения безобразного в литературе на основе многообразия проявлений чувственности. Спустя тридцать лет понятие «эстетика безобразного» в Китае получило свое определение. Создание и развитие этой теории обновили эстетическое измерение в целом, что не только обогатило научные поиски в области традиционной эстетики, но и сформировало новую исследовательскую модель. Внимание к безобразному стало главной художественной особенностью идеологических тенденций модернистской литературы. Юмористические рассказы Тэффи занимают особое место в русской литературе. Разнообразные сцены, описанные в рассказах Тэффи, образуют широкую панораму сложнейшей природы человека. В данной статье рассказы Тэффи рассматриваются с точки зрения эстетики безобразного. Замечено, что Тэффи способна разоблачать такие безобразные стороны природы человека, как жадность, лицемерие, зависть, лень и т.д. Она, словно профессиональный психолог, тонко исследует уродливую, странную, даже патологическую психологию человека. Одновременно писательница, подобно пронзительному критику, высмеивает комические и абсурдные явления в обществе. В статье выявлены модели выражения безобразного в рассказах Тэффи, освещены ценность и значение творчества Тэффи в аспекте эстетики безобразного.

**Ключевые слова:** Тэффи; рассказы; эстетика безобразного; комизм.

Huang Xiaomin (Beijing, China)  
ORCID ID: 0000-0002-2723-3811

### Teffi's Stories in the Mirror of Aesthetics of Ugliness

**Abstract.** The term “aesthetics of ugliness” was introduced in Chinese literary studies owing to Liu Dong’s monograph “The Western Aesthetics of Ugliness” The author reinterpreted the Western aesthetical tradition and disclosed the peculiarities of expressing ugliness in literature based on the whole variety of on the basis of various realizations of sensitivity. After thirty years of its development in China, the concept “aesthetics of ugliness” has ultimately been defined. The creation and development of this theory renewed the dimension of aesthetics, as it has enriched scientific research in traditional aesthetics, as well as formed a new research model. Attention to ugliness became the main feature of the ideological tendencies of modernist literature. Teffi’s humorous short stories belong to an independent school in Russian literature, and various

scenes described there produce a panorama of human nature. In this article the author considers Teffi’s short stories from the perspective of “ugliness”. It is observed that Teffi is capable of discerning such “ugly” aspects of human nature as greed, hypocrisy, jealousy, laziness and etc. Teffi, as if she were a professional psychologist, exquisitely explores the ugly, weird, and pathological human psychology. Meanwhile, as an acute critic, Teffi ingeniously satirizes the comic and absurd social phenomena. The author managed to clarify the paradigm of “ugliness” in Teffi’s short stories and interpreted the value and significance of Teffi’s legacy in the aspect of the aesthetics of ugliness.

**Key words:** Teffi; short story; appreciation of ugliness; ridiculous.

Ранние сборники Тэффи были названы «Юмористическими рассказами», что и определило творческую ориентацию самого автора. Тэффи в своих рассказах показала разнообразные и странные стороны человеческой жизни, в том числе личность, эмоции, психологию, мысли, которые могут быть выражены человеком. В критике большое внимание уделено ее «юмору» и «комическому», часто пишут об особом искусстве «сатиры» и «смеха». Изучая объекты «смеха» у Тэффи, можно увидеть «безобразное». Далее в нашей статье фрагменты рассказов Тэффи рассматриваются в зеркале эстетики безобразного; этот метод можно определить как критику «безобразного» в эстетике.

### 1. Об эстетике безобразного

В кругу китайских и зарубежных специалистов по теории литературы и эстетике давно уже сформировалось мнение о том, что основная ценность литературы является «эстетической». Русский исследователь В.Е. Хализев пишет: «Искусство – это прежде всего явление эстетическое. Его сфера – созданные творческим усилием человека произведения, предназначенные для эстетического восприятия» [Хализев 1999, 11]. А польский ученый Роман Витольд Ингарден считает, что художественная литература существует не для того, чтобы увеличить научные знания, а для того, чтобы осуществить особенную ценность в ее конкретизации, что обычно называется «эстетической ценностью» [Ingarden 1988, 154–155]. В традиционной западной культуре главное место долго занимал эстетизм. В Китае такие литературоведы, как Лю Цзэфу, Ду Шуин, Сунь Шаочжэнь, Тун Цинбин и другие, обсуждали вопрос о том, что эстетический критерий актуален также для литературной критики. Они поддерживали «эстетическую критику» или «эстетическую сущность литературы»:

«Лю Цзэфу адресовал “политической критике” “эстетическую критику”. Он считает, что литература и искусство есть некое “эстетическое сознание”, закон литературы и искусства есть эстетический закон. Этот критический принцип происходит от мнения Фридриха Энгельса о единстве эстетики и истории, но исследователь подчеркивает эстетическое свойство литературы и искусства. Ду Шуин отметил, что в ответ вульгарной социологии, механического отражения и механи-

ческого материализма в литературоведении надо создать эстетическую социологию, эстетическую практику и эстетическую психологию, только таким образом можно сформировать новое литературоведение, ядром которого является эстетика» [Wang Hongyue 2002, 111–112].

Распространение термина «эстетика безобразного» в литературоведении обязано монографии Лю Дуна «Западная эстетика безобразного», где автор заново интерпретировал западную эстетическую традицию и нашел закономерность выражения безобразного в литературе на основе плюральных ориентаций чувственности. После тридцатилетнего развития содержание понятия «эстетика безобразного» уже определилось. В современном литературоведении общепринято мнение, что термин «эстетика безобразного» появился вместе с термином «эстетика прекрасного», оба они принадлежат к категории «эстетика». Чжан Чжунфэн в статье «Новый прорыв в исследовании эстетической теории безобразного за последние 30 лет в Китае» сделал подробный обзор по процессу исследования этой концепции и пришел к следующим выводам: 1) термин «эстетика безобразного» появился вместе с термином «эстетика прекрасного»; 2) «эстетика безобразного» развивается медленно потому, что рационализм уже давно занимает позицию гегемона; 3) «эстетика безобразного» зарождается и развивается в период новой истории; 4) рождение «эстетики безобразного» связано с возвышенным; 5) безобразное независимо, оно не подчеркивает прекрасное или превращает безобразное в прекрасное [Zhang Zhongfeng 2009, 62]. Создание и развитие теории «эстетика безобразного» обновило эстетическое измерение, что не только обогатило исследование традиционной эстетики, но и позволило предложить новую исследовательскую модель. Внимание к безобразному стало главной художественной особенностью идеологических тенденций модернистской литературы. Появление такой теории, как «эстетика безобразного», имеет глубокие общественные и исторические причины. «Эстетика безобразного стала центром внимания и исследования современной эстетики, поскольку с периода новой истории исследование самого человека получило глубокое развитие, и были выявлены такие факторы, как сознание, психология и интуиция человека. До этого больше внимания обращалось на такие факторы прекрасного, как симметрия, гармония, единство и т.д., но оказывались вытеснены такие факторы безобразного, как конфликт, распадение, дислокация и т.д. С периода новой истории индустриализация ухудшила отношения между человеком и природой, развитие науки и техники, в частности развитие психологии и физиологии, спровоцировало более глубокое познание самого человека» [Wang Hongyue 2005, 73].

## 2. Модель изображения безобразного в рассказах Тэффи

Тэффи является очень важным автором в литературе русской эмиграции XX в. Она за всю жизнь написала 500 с лишним рассказов, и ее це-

нил император Николай II. Коллеги не жалели для нее лестных отзывов. Первый русский лауреат нобелевской премии по литературе И.А. Бунин, весьма скупой на похвалы, писал ей, уговаривая побереечь свое здоровье: «Помните, как дороги вы не одним нам, а великому множеству людей, вы, совершенно необыкновенная!» И еще: «Всегда, всегда дивился вам, никогда за всю жизнь не встречал подобной вам! И какое это истинное счастье, что Бог дал мне знать вас!» [Верещагин 1968, 8]. «Она единственная, оригинальная, чудесная Тэффи! – восклицал Куприн. – Любят ее дети, подростки, пылкая молодежь и зрелые люди труда, и посыпанные сединою отцы» [Верещагин 1968, 8]. Саша Черный с большим уважением писал: «Прежние писательницы приучили нас ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо. Но Аполлон сжалился и послал нам в награду Тэффи. Не “женщину-писательницу”, а писателя большого, глубокого и своеобразного» [Верещагин 1968, 8]. Ср.: «Ее считают самой занимательной и “смешной” писательницей и в длинную дорогу непременно берут томики ее рассказов. Вы увидите во всех вокзальных киосках

“Дым огня”,  
“Неживой зверь”,  
“Карусель”

– это ее книги приготовлены “в дорогу”» [Зощенко 1972, 140], – писал Михаил Зощенко, восхищаясь ее талантом.

«Юмор», «сатира» и «искусство смеха» – ключевые слова, которые могли бы описать главные особенности творчества Тэффи, занимающей особенное место в литературе русской эмиграции. В ее рассказах отражено «безобразное», которое соответствует дефиниции этой категории в эстетике. Граф Листоуэл в своей книге «Современная эстетика: историческое введение» отметил, что безобразный объект часто выказывает причудливость, странность, порок и капризность, которые являются определенным знаком личности; и часто такой объект представляет психологическое уродство, нравственное разложение и духовное пристрастие, которыми, видимо, отличается один человек от другого. Одним, словом, безобразное показывает не идеальные типичные виды, а признаки [Listowel 1980, 233]. С древних времен «прекрасное» и «безобразное» есть ценностно-оценочное отношение человека к себе и его эмоционально-чувственная ориентация. Китайские ученые дали «безобразному» определение, связанное с такими аспектами, как зрение, вкус, осязание и психология: «Безобразная вещь показывает такие признаки, как дислокация, хаос, диссимилиация, патология, нехватка, фальшь, обман, причудливость, гротеск, абсурд и т.д.; внешняя форма навязывает таким органам чувства, как глаза, уши, нос, язык, кожа, дискомфортное и странное чувство, например, некрасивый вид, надоедливый шум, резкий запах, едкая пища, грубое качество. Психологически безобразное легко вызывает такие неприятные чувства, как страх, отвращение, подавление, ограничение, грусть, страдание, скорбь» [Zhu Jintang 2003, 334–335]. В рассказах Тэффи проявление безобразного осуществляется через всестороннее разоблачение безобразного в челове-

ческой природе, описание искаженной психологии и смех над комическими явлениями; все это формирует модель выражения безобразного в рассказах Тэффи.

### **2.1 Разоблачение безобразного в человеческой природе: жадность, лицемерие, зависть, пустота, лень и т.д.**

«Описание безобразного начала в человеческой природе является главным образом критикой человеческой природы в западной модернистской литературе. Через описание заблуждения, равнодушия, жестокости, безобразия и зла напоминают людям о том, что надо правильно относиться к своим слабостям, такие писатели, как Достоевский, Кафка, Фолкнер, Голдинг и другие» [Zhang Xuejun 2013, 17]. Тэффи в своих рассказах создала различные образы, затрагивала разные стороны человеческой природы. Можно сказать, что ее рассказы как энциклопедия, в которой показывается человеческая природа. В частности, рассказ «Сила воли» показывает, как человек впадает шаг за шагом в соблазн, так называемая «сила воли» просто существует в представлении главного героя. Такая сила воли не может победить физическую слабость – чревоугодие и пьянство. Если человек поддается чревоугодию, то неизбежно обнаружится безобразное человеческой природы.

В рассказе «Жизнь и воротник» героиня Олечка была честной женой честного человека, по характеру она тихая и застенчивая. Однажды она случайно купила дамский воротник, но воротничок потребовал новую кофточку, поэтому она купила и кофточку из хозяйственных денег. Героиня начинает вести странную «воротничковую» жизнь. Кумулятивная цепочка разрушается тем, что на другой день после отъезда мужа воротник потерялся в стирке. Героиня возвращается к прежней скромной жизни. Здесь «воротник» властвует над Олечкой потому, что проявляет свои силы ее жадность; в процессе падения героиня сама не осознает этого и не борется со своей жадностью. В какой-то мере Олечка и алкоголик Иван похожи друг на друга, они даже не пытались заключенным в них прекрасным победить безобразное в своей природе.

Если названные выше два рассказа показали «безобразие жадности» в человеческой натуре, то рассказ «Жест» демонстрирует «безобразное тщеславие». Главный герой Молотков с рублем, занятым у Петухина на предмет покупки керосина, зашел в ресторан и заказал чашку кофе, выдав себя за помещика из благоустроенного имения. Далее герой начинает язвительно комментировать поведение и заказы других посетителей ресторана. Увидев, что лакей подает лафит, Молотков насмехается: «Дурачье! Пить не умеют! Им нужно было это... понте-ка... как его там, а не лафит» [Тэффи 2011, II, 102]. Наконец, вместо двадцати пяти копеек, которые ему самому нужно заплатить по счету, Молотков дает рубль и сказал: сдачи не надо. В рассказе «Жест» так называемый жест есть тщеславие. Если человеком управляет тщеславие, то он, вполне возможно, совершает не-

разумные поступки, что и является в данном случае безобразной стороной человеческой природы.

Тема любви в творчестве Тэффи отличается своей иронической реализацией. «Счастливая» и «вечная» любовь разоблачает безобразное лицемерие в человеческой природе. В рассказе «Счастливая любовь» Тэффи показала, что это не что иное, как взаимный обман. Изображенная пара влюбленных уже надоедает друг другу, но при встрече герои прикидываются, что они по-прежнему любят, говорят такие ласковые слова, как «милый», «дорогой», «любовь моя». На самом деле влюбленные думают только о своем, как бы поскорее закончить свидание. Герой смотрит своей «влюбленной» вслед и шепчет: «Вот связался на свою голову, а прогнать – наверное, повесится! Дура полосатая!» [Тэффи 2011, II, 102]. Лицемерие связывает так называемую любовь, что показывает только «безобразное» в человеческой природе. В рассказе «О вечной любви» один человек рассказывает свою историю, считая, что это вечная любовь. Герой встретился с героиней в вагоне, дама оказалась строгой. «Чуть не с первой фразы объявила мне, что любит своего мужа вечной любовью, до гроба, аминь» [Тэффи 2011, III, 45]. Они разговорились и вместе позавтракали. Когда поезд подъехал к Туле, герой посоветовал новой знакомой вместе поехать на могилу Толстого. Дама согласилась, поверив, что это священная обязанность каждого культурного человека. Так они ездили на могилу Толстого три дня подряд. В итоге герой сам себе послал от имени жены срочную телеграмму: «Владимир, возвращайся немедленно» [Тэффи 2011, III, 45]. Дама очень рассердилась, а герой нашел повод: «Дорогая, кто лучше нас с тобой может оценить вечную любовь? Вот жена моя как раз любит меня вечной любовью. Будем уважать ее чувство» [Тэффи 2011, III, 45]. Таким образом, герой ценит вечную любовь.

В рассказе «Ничтожные и Светлые» одна сельская учительница с глубоким уважением написала письмо писателю Андрею Бахмачеву в редакцию журнала «Земля и Воздух», выразив свое почтение: «Я бы хотела, хоть разок в жизни невидимкою побывать около вас и только послушать, когда вы с вашими друзьями собираетесь, чтобы горячо и пламенно говорить, как нужно учить нас, маленьких и ничтожных, лучшей светлой жизни» [Тэффи 2011, II, 145]. Прочитав этот текст, «Бахмачев сложил письмо и написал на нем красным карандашом: “можно использовать для рождественского рассказа”» [Тэффи 2011, II, 145]. Это явное презрение к чувству поклонницы, которую герой считает ниже себя. Учительница не знает, что такой «великий», такой «светлый» писатель собирается со своими друзьями и на этой встрече они «горячо» и «пламенно» говорят о таких пустяках, как измена актрисы Лазуреводской актеру Мохову с рецензентом Фриском. Рассказ «Ничтожные и светлые» выражает то, что прекрасное в воображении часто бывает на самом деле безобразным. Автор представляет, какими «светлые» являются в реальности; часто бывает, что правда оказывается безобразной. Задача автора в данном случае – снять ореол со «светлых» в чужой фантазии, при этом в человеческой природе обнару-



живается безобразное. Используя привычную иронию в повествовании, Тэффи обличает безобразное.

## 2.2. Изображение уродливой, странной и патологической психологии

В творчестве Тэффи модель представления безобразного реализуется с помощью описания уродливой, странной и патологической психологии. В рассказе «Счастье» выражена следующая авторская позиция: наблюдать счастье очень трудно, потому что оно находится совсем не там, где ему надлежит быть. Герой (Голиков) получил блестящее повышение, но в первое время не чувствовал себя счастливым. Только представив себе зависть соперника, Голиков обрел «счастье». Здесь логика заключается в том, что для ощущения счастья нужно увидеть беды своих знакомых. Это типичная уродливая психология, которая выражает не человеческое благородство, а, напротив, пошлость. Поэтому изображенная в рассказе реакция героя принадлежит к категории безобразного.

В рассказе «Мать» мадам Бове, скромная и честная по природе, ради своего капризного сына разными способами занимает деньги у всех знакомых: «Узнавали и перебегали на другую сторону. И если она не успевала догнать, то пряталась в подъезд, ждала, пока жертва вернется» [Тэффи 2011, IV, 46]. Сын вместо благодарности называет ее «Индюком», перестает разговаривать, когда она приносит меньше денег. Узнав, что сын женился, героиня мечтает, чтобы невестка утонула, сгорела, отравилась. В итоге сын убивает свою жену, а мадам Бове берет на себя вину и идет под суд за преступление, которого не совершала. В конце рассказа повествователь с иронией констатирует: «Благословенная любовь». Здесь видно, как патологическая материнская любовь лишила мадам Бове самых элементарных ценностных ориентаций и критериев правды и лжи. Великая материнская любовь самая жертвенная, но под руководством неправильных ценностей жертвование есть разрушение, что приводит ситуацию к худшему развитию. Во всем процессе жертвования в полном объеме показано безобразное, которое заключается в слепоте, в глупости.

Герой рассказа «Житие Петра Ивановича» работает в банке, но он всегда старается как можно ловчее уклониться от встречи с родными, знакомыми и прочими лицами, которые могли бы попросить у него денег. На улице он подымал воротник, а вечером опускал тяжелые густые драпировки, в своем любимом ресторане всегда садился в угол за ширму, чтобы его не узнали. «При случайных встречах с опасными людьми он умел делать такое “чужое” лицо, что почти никто не решался узнать его» [Тэффи 2011, III, 240]. В театре при встрече с опасными людьми Петр Иванович говорил очень громко: «Да, сегодня я решил последний раз позволить себе эту роскошь – пойти в театр» [Тэффи 2011, III, 240]. Он допустил в дом только своего старого университетского товарища, который был богаче его. Однажды, когда товарищ спросил, что бы он сделал, если бы сама очаровательная Мари, которой Петр Иванович восхищался, попросила у него денег,

Петр Иванович тихо сказал: «Что бы я сделал? Я бы убил и себя и ее» [Тэффи 2011, III, 241]. Такая уродливая психология показывает необъяснимую загадочность в человеке.

В рассказе «Подарок» показана другая не вполне понятная психологическая мотивировка. Получать подарок должно быть приятно и в материальном и в духовном плане, но героиня рассказа сильно мучилась из-за этого. Она получила от гостя желтую розу и с этого момента вынуждена поступать так, как велит дарительница, гостя. Подаренными вещами положено распоряжаться самому получателю, но в этом рассказе гостя так настойчиво заботится о судьбе подарка, что даже заставляет героиню страдать, подменить увядшую розу новой. Прямо высказав всю правду, героиня не испытывала бы ужаса, стыда и страдания, когда гостя сама осознала обман.

В рассказе «Протекции» описывается интересная психология, которая часто встречается в жизни. Хитрый, ловкий и сметливый Павел Антоныч – устроитель концерта в пользу общества – хотел бы пригласить на концерт знаменитость сезона, певицу Заливанскую. Однако он не делает этого напрямую, а ищет общих знакомых, чтобы действовать через них наверняка. На самом деле самой певице очень хотелось петь на этом концерте, поскольку она узнала, что другую звезду пригласили, а ее нет. Но посредник, заподозривший неладное, долго уговаривает ее не участвовать. Простое дело в итоге портит тот, кто считает себя самым умным. Это происходит от неправильного понимания социальных норм, которое влияет на способ решения проблем. Герои обречены на разочарование при столкновении с жестокой реальностью. Такая кумулятивная цепочка нелепых ситуаций напоминает рассмотренные нами выше на примере других рассказов Тэффи.

## 2.3 Смех над комическими и абсурдными явлениями

Комическое – общественно значимое жизненное противоречие, которое в искусстве является объектом особой эмоционально насыщенной эстетической критики – осмеяния [Тимофеев, Тураев 1974, 145]. Абсурд (лат. *ad absurdum* – исходящий от глухого) – термин, обозначающий нелепость, бессмысленность феномена или явления [Грицанов 1999, 3–4]. Комическое и абсурд часто используются для изображения безобразного. Аристотель в «Поэтике» связывал комизм с безобразным, считая, что смешное – лишь его часть, ошибка и уродство; смешная маска есть нечто безобразное и искаженное [Aristotle 1996, 58]. Это, конечно, не связано с содержанием маски, но она всегда преувеличивает, искажает, трансформирует, деформирует настоящее лицо и изменяет его цвет, поэтому Аристотель называет ее безобразным. В рассказах Тэффи часто встречается смех над комическими и абсурдными явлениями.

В рассказе «Гильотина» представлена странная история: люди идут на гильотину, как будто покупают билет в рай, стремятся попасть туда первы-

ми и весело прощаются с друзьями перед гильотиной. Чтобы быть казненным вместе с семьей друзей, один из персонажей обменивается очередью со своим сослуживцем, а женщины перед казнью надевают парики. Множество невообразимых явлений полно абсурдом. Рассказчик ведет повествование таким тоном, как будто он рассказывает об очень простом деле. Люди словно не осознают, что это путь к смерти, под веселым и юмористическим тоном повествования скрывается глубокое горе и крайнее отчаяние. Это резкое осуждение в адрес власти за множество насильственных смертей, выраженное абсурдным и комическим образом.

В рассказе «Комитет» показана другая комическая ситуация. В комитете по устройству благотворительного вечера обсуждают, кого пригласить. Присутствующие один за другим вносят свои предложения: известную балерину Павлову, знаменитого певца Шаляпина, дирижера Кусевицкого, покойного Горбунова... но Шаляпин и Кусевицкий в Америке, Павлова неизвестно где, а Горбунов уже умер, что никого из присутствующих на заседании не волнует. Хотя это заведомо неосуществимо, все персонажи пришли к единодушному решению пригласить перечисленных лиц и довольны результатами заседания, считая, что «время провели недаром». Эта ирония рассказчика (близкого, очевидно, к авторской позиции самой Тэффи) над таким пустым обсуждением только усиливает эффект комизма.

### 3. Значение творчества Тэффи в аспекте эстетики безобразного

В творчестве Тэффи большое внимание уделено «безобразному». Показывая эту сторону в человеке, писательница разоблачала «безобразное» в обществе и истории. Ее сатира и юмор раскрыли ценности и значение «безобразного», о чем давно уже рассуждали китайские ученые. Ван Цинвэй считает: «...во-первых, безобразное имеет большие познавательные ценности и общественное значение, играет важную роль в спасении души современного человека и критике нерациональной реальности. <...> Во-вторых, безобразное есть отрицание традиционной эстетической концепции, есть эстетическое противоядие, которое играет роль эстетического острашения. <...> В-третьих, безобразное есть особая форма выражения духовной свободы современного человека, в особенности устранение эстетических рациональных норм» [Wang Qingwei 2006, 160–161]. В китайском литературоведении расцвет эстетики безобразного пришелся на 80–90-е гг. XX в., причем большое внимание уделялось «безобразным явлениям» в литературе авангардизма. Так, ученый Ван Хунюэ в книге «Эстетический парадокс: новая теория об авангардной литературе» подробно перечислял и суммировал типы и признаки эстетики безобразного современных китайских авангардистов. Типичными признаками их творчества считается изображение «безобразного в природе», «безобразного в человеческой натуре», «чудаков и маленьких людей». Тэффи застала Первую и Вторую мировые войны, гражданскую войну, долго жила за

границей. Ее особый жизненный опыт и большой талант способствовали проникновению авторского сознания в разные проявления безобразного и их переосмысление в художественных текстах. Сравнивая с китайскими авангардистами, можно сказать, что в какой-то мере творчество Тэффи отразило некоторые признаки авангарда. Сталкиваясь на чужбине с трудностями, она относится к жизни с юмором. По сравнению со своими героями она выполняет миссию и показывает стойкую жизнеспособность. Творчество Тэффи представляет одну эпоху, одну позицию. «Противление злу смехом», «отношение ко злу с юмором» стали ее фирменным знаком. «Смех» приносит надежду, смех у Тэффи предвещает судьбу будущей России. Несмотря на реально существующее безобразное, остается надежда на то, что «смех» сможет его устранить. Прекрасное и безобразное всегда противоположны в дуалистическом мире. Как бы ни стремился писатель показать «безобразное», в нем все же есть вера в «прекрасное», это и составляет терминальные ценности эстетики безобразного. Дух эстетики безобразного у Тэффи усиливает критическую направленность ее творчества, заставляет нас размышлять о безобразном в природе человека и в обществе, а также о тягости человеческого существования. В ее юмористическом, скрытом, даже абсурдном изображении чувствуется сильная жажда перестроить мировой порядок, отказаться от безобразного и прославить прекрасное. Тэффи своим особенным художественным творчеством внесла вклад в продвижение саморазвития человечества и общественный прогресс.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Верещагин В. Тэффи // Русская мысль. 1968. 21 ноября. № 2713. С. 8.
2. Грицанов А.А. Новейший философский словарь. Минск, 1999.
3. Зоценко М.М. Н. Тэффи / публ. В.В. Зоценко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. Л., 1974. С. 138–142.
4. Словарь литературоведческих терминов / сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974.
5. Тэффи Н.А. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. И. Владимиров. М., 2011.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.
7. Aristotle. Poetics / translated by Chen Zhongmei. Beijing, 1996.
8. Ingarden R. Knowledge of Literary Works / translated by Chen Yangu, Xiao Wei. Beijing, 1988.
9. Earl of Listowel. A Critical History of Modern Aesthetics / translated by Jiang Kongyang. Shanghai, 1980.
10. Wang Hongyue. On the Literary Trend of Ugliness in the Late Twentieth Century // Journal of Nanjing Normal University (Social science edition). 2002. № 5. P. 111–117.
11. Wang Hongyue. The Paradox of Aesthetics: A New Theory of Avant Garde Literature and Art. Beijing, 2005.
12. Wang Qingwei. The track of Ugliness – the Irrational Variation in the Horizon

of Rationality. Beijing, 2006.

15. Zhang Zhongfeng. A Breakthrough in the Theory of Ugliness in the Aesthetic Field in Recent 30 Years // *Jiangxi Social Sciences*. 2009. № 7. P. 62–66.

16. Zhang Xuejun. On Consciousness of the Aesthetics of Ugliness in the Vanguard Novels // *Hundreds of comments*. 2013. № 3. P. 13–18.

17. Zhu Tangjin. *An Introduction to Aesthetics of Ancient Chinese Literature*. Kunming, 2003.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Wang Hongyue. Lun 20 shi ji mo ye de shen chou wen xue si chao [On the Literary Trend of Ugliness in the Late Twentieth Century]. *Nan jing shi fan da xue xue bao*, 2002, no. 5, pp. 111–117. (In Chinese).

2. Zhang Zhongfeng. Jin 30 nian lai guo nei mei xue jie shen chou li lun yan jiu de tu po [A Breakthrough in the Theory of Ugliness in the Aesthetic Field in Recent 30 Years]. *Jiang xi She hui ke xue*, 2009, no. 7, pp. 62–66. (In Chinese).

3. Zhang Xuejun. Lun xian feng xiao shuo de shen chou yi shi [On Consciousness of the Aesthetics of Ugliness in the Vanguard Novels]. *Bai jia ping lun*, 2013, no. 3, pp. 13–18. (In Chinese).

### (Monographs)

4. Aristotle. *Shi xue* [Poetics]. Beijing, 1996. (Translated from Ancient Greek to Chinese by Chen Zhongmei).

5. Earl of Listowel. *Jin dai mei xue shi shu ping* [A Critical History of Modern Aesthetics], Shanghai, 1980. (Translated from English to Chinese by Jiang Kongyang).

6. Gritsanov A.A. *Noveyshiy filosofskiy slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, 1999. (In Russian).

7. Ingarden R. *Dui wen xue de yi shu zuo pin de ren shi* [Knowledge of Literary Works]. Beijing, 1988. (Translated from Polish to Chinese by Chen Yangu, Xiao Wei).

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

9. Timofeyev L.I., Turayev S.V. (eds.). *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of Literary Terms]. Moscow, 1974. (In Russian).

10. Wang Hongyue. *Shen mei de bei fan: xian feng wen yi xin lun* [The Paradox of Aesthetics: A New Theory of Avant Garde Literature and Art]. Beijing, 2005. (In Chinese).

11. Wang Qingwei. *Chou de gui ji – Li xing shi yu zhong de fei li xing bian zou* [The Track of Ugliness – the Irrational Variation in the Horizon of Rationality]. Beijing, 2006. (In Chinese).

12. Zhu Tangjin. *Zhong guo gu dai wen xue shen mei dao lun* [An Introduction to Aesthetics of Ancient Chinese Literature]. Kunming, 2003. (In Chinese).

**Хуан Сяоминь**, Народный университет Китая.

Доктор филологических наук, доцент факультета русского языка и литературы.

Научные интересы: русская литература, творчество М.Ю. Лермонтова, Тэффи.

E-mail: xiaomin@mail.ru

**Huang Xiaomin**, Renmin University of China

PhD in Literature, Associate Professor at the School of Foreign Languages. Research interests: Russian literature, the works of Mikhail Lermontov, the works of Teffi.

E-mail: xiaomin@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00012

Н.П. Дворцова (Тюмень)  
ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

## СИБИРСКИЙ СЮЖЕТ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ М.М. ПРИШВИНА

**Аннотация.** В статье впервые в контексте «пространственного поворота» современного гуманитарного знания исследуются динамика, смыслы, мотивы, биографическая и художественная версии сибирского сюжета (сюжета открытия, завоевания и освоения Сибири) в судьбе и творчестве М.М. Пришвина. Показано, что сибирский сюжет по времени (1889–1954 гг.) почти совпадает с жизнью писателя и структурируется логикой его сибирских путешествий. Реконструируются маршруты и смыслы трех путешествий Пришвина в Сибирь (1889–1892 гг.; 1909 г.; 1931 г.), совпадающих в пространстве с путем русских первопроходцев XVI–XIX вв. Сибирский сюжет становится для Пришвина путем самосознания (открытия своего в чужом и чужого в своем), испытания революционной и религиозной идей русской культуры, постижения России, важную роль в котором играют книги Дж. Кеннана и Э. Ренана. Обосновывается идея о том, что сибирский сюжет стал средоточием и испытанием важнейших идей и мотивов творчества Пришвина: русской мечты «попытать счастья» на новых местах («собрание русской земли»); народного пути в небывалое и осударевой дороги русской истории (пота труда и «крови» государственного насилия); сотворчества человека и природы (индустриального освоения и сокровенной природной жизни Сибири) и др. Установлено, что сибирский сюжет Пришвина связан с ключевыми темами, мотивами и идеями сибирского текста русской культуры (Сибирь и / как Азия, Америка, колония, ссылка, пространство, свобода / воля и т.п.), но его доминантой является образ Сибири как России и русского пути в небывалое.

**Ключевые слова:** М.М. Пришвин; сибирский сюжет; сибирское путешествие; Дж. Кеннан; сибирский текст; мотив; ландшафтно-географический образ.

N.P. Dvortsova (Tyumen)  
ORCID ID: 0000-0001-5586-0575

## The Siberian Plot in M.M. Prishvin's Fate and Literary Works

**Abstract.** For the first time in the context of the spatial turn of the modern humanitarian knowledge, the author studies the dynamics, meanings, motifs, biographical and artistic versions of the Siberian plot (the plot of discovery, conquest and development of Siberia) in M.M. Prishvin's fate and literary works. The Siberian plot almost coincides in time (1889–1954) with the writer's life and is structured by the logic of his Siberian travels. The author reconstructs the routes and meanings of Prishvin's three trips to Siberia (1889–1892, 1909, 1931) coinciding in space with the Russian pio-

neers's paths of the 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century. For Prishvin, this Siberian plot becomes a way of self-identification (revealing his true self among strangers and strangeness in his true self). There he tests the revolutionary and religious ideas of Russian culture and comprehends Russia. J. Kennan's and E. Renan's books played an important role in this process. The author proves that the Siberian plot became the test and trial for Prishvin's most important ideas and literary motifs: the Russian dream of “trying one's luck” in new places (“gathering of the Russian lands”); the people's way into the unknown and the monarchical path of the Russian history (the labor sweat and “blood” of state violence); the co-creation of man and nature (industrial development and pristine Siberian nature), etc. Prishvin's Siberian plot is related to the key themes, motifs and ideas of the Siberian text of the Russian culture (Siberia and / as Asia, America, colony, exile, space, freedom / will, etc.). Its dominant image is Siberia as Russia and the Russian path into the unknown.

**Key words:** M.M. Prishvin; Siberian plot; Siberian journey; J. Kennan; Siberian text; motif; landscape-geographical image.

Изучение сибирской темы в творчестве М.М. Пришвина традиционно для литературоведческой науки, прежде всего, с точки зрения биографического и краеведческого подходов. Так, А.Н. Варламов пишет о роли Тюмени в судьбе Пришвина [Варламов 2003, 50–52]. Осмысляется место писателя в культурном пространстве первого русского города в Сибири [Дворцова 2003, 8–18].

Однако в современной науке появились новые возможности для изучения сибирской темы в творчестве Пришвина. Они связаны с двумя факторами. Во-первых, с завершением в 2017 г. публикации «Дневников» Пришвина в их полном объеме (1905–1954), что, вероятно, приведет к переосмыслению привычных постулатов пришвиноведения. Сибирской темы в творчестве Пришвина идея о пересмотре традиционных представлений, с нашей точки зрения, касается в первую очередь.

Кроме того, в современном изучении творчества Пришвина важен так называемый «пространственный поворот» в современной гуманитарной науке, связанный с именами И. Сиды [Сид 2017], В. Абашева [Абашев 2000], А. Люсого [Люсый 2000], Д. Замятина [Замятин 2003] и других теоретиков и практиков геопоэтики как работы с ландшафтно-географическими образами и / или мифами, включающей в себя и антропологию путешествий. В этом контексте создана работа Е.А. Худенко, посвященная имагологии и поэтике киргизской степи в творчестве Пришвина [Худенко 2017].

Открывшиеся в современной науке возможности позволяют в рамках статьи по-новому осмыслить сибирский сюжет (сюжет открытия, завоевания и освоения) в судьбе и творчестве Пришвина, разграничив его биографическую и художественную версии и, главное, решив задачу реконструкции трех сибирских путешествий писателя, совпадающих в пространстве с путем русских первопроходцев XVI–XIX вв.

## Сибирь в биографии Пришвина

В уточнении нуждается сегодня, прежде всего, биографический аспект сибирского сюжета Пришвина, позволяющий понять геоэпоэтику его сибирских путешествий. Важен тот факт, до сих пор ускользавший от внимания исследователей, что Пришвин был в Сибири трижды и каждый раз маршрут его путешествия менялся, становясь все более протяженным.

В 1889–1892 г. Пришвин предпринял самое короткое путешествие в Азию, границей которого становится первый русский город в Сибири – Тюмень (1586 г.). В 1909 г. маршрут сибирского путешествия писателя значительно увеличился. И не случайно отправной точкой этого путешествия становится, как об этом свидетельствует «Сибирский дневник», именно Тюмень, а не граница Европы и Азии, как в первом путешествии. Маршрут путешествия 1909 г.: Тюмень – Омск – Павлодар – Каркаралинск – Тюмень.

В 1931 г. Пришвин совершает третье и самое протяженное путешествие по Сибири – от Уральских гор до Тихого океана. В этом году Пришвин, как известно, побывал на Урале и Дальнем Востоке. Это те территории, которые с географической точки зрения представляют собой границы Сибири. На этот раз он проехал весь тот путь, который русские первооткрыватели прошли в XVI–XIX вв. (Владивосток был основан в 1860 г.).

Важным дополнением трех сибирских путешествий Пришвина становится, очевидно, сибирский путь и ссылка В.Д. Пришвиной, о которой она, в частности, рассказывает писателю в 1940 г., вспоминая о встрече с поэтом Николаем Клюевым, отбывавшем ссылку в селе Колпашево Нарымского края Томской области [Пришвин, Пришвина 1996, 39].

Для осмысления сибирской темы в судьбе и творчестве Пришвина, помимо названных, важны еще два биографических факта, о которых наиболее полно говорится в «Кашеевой цепи», которые более всего изучены в современном пришвиноведении, но вместе с тем могут быть по-новому интерпретированы. Во-первых, это исключение Пришвина из Елецкой гимназии с волчьим билетом, т.е. с запретом учиться в государственных (казенных) учебных заведениях, вследствие чего Пришвин и оказался впервые в Сибири, в Тюмени.

В «Кашеевой цепи», в звене «Золотые горы», событие это становится историей превращения Алпатова в государственного преступника, т.е. революционера. История эта имела под собой не только субъективные, но и объективные основания. Американец Дж. Кеннан, отправившийся в свое сибирское путешествие в 1885 г., на четыре года раньше Пришвина и посетивший в Тюмени Александровское реальное училище, в котором в 1889 г. будет учиться Пришвин, не без иронии в предисловии к своей книге «Сибирь и ссылка» замечает, что успешно решить задачу исследования революционного движения в России можно было только там, где находилось большое число русских революционеров, а именно в Сибири [Кеннан 1906, 3–4]. Вторая глава («Западно-сибирская равнина. Тюрьмы»)

книги Кеннана почти целиком посвящена Тюмени и, в частности, описанию Александровского реального училища, так что у Пришвина были все основания читать Кеннана с особым интересом [Кеннан 1906, 34–62].

Во-вторых, для пришвинского понимания Сибири важна история дяди писателя И.И. Игнатова, попавшего в Сибирь традиционным путем старообрядцев, связанным с их легендой о Беловодье. Эта история станет важнейшей в «Кашеевой цепи».

С биографической точки зрения, таким образом, Сибирь, прежде всего, открывается Пришвину как пространство, где испытываются на состоятельность две важнейшие русские идеи – революционная и религиозная. Важно подчеркнуть, что обе они связаны с народной идеей свободы / воли.

Для понимания того, какое место занимала Сибирь в сознании Пришвина, с нашей точки зрения, важен еще один биографический факт. В Дневнике 1918 г. он пишет о том, что, начиная с марта этого года, общество сибиряков-областников в Петрограде «будет издавать журнал для юношества... под редакцией М.М. Пришвина». Задача этого журнала, называющегося «Сибирский страж», который, насколько нам известно, не был создан, – «осветить юношам Сибирь как страну вольности, вызвать в них стремление поднять свой дух согласно с могучей природой страны и быть на страже заключенных в каждой народности вольностей» [Пришвин 1994, 30]. В этой записи принципиально важна связь Пришвина с сибирскими областниками, отстаивавшими идеи территориальной автономии и особой культурной идентичности сибиряков. Важен также тот факт, что образ Сибири связан у Пришвина в это время с тремя характеристиками: вольность, понимаемая в том числе как вольность любого из многочисленных сибирских народов, могучая природа и дух самосознания, на современном языке понимаемый как поиски идентичности (вольность, природа, идентичность).

Сибирский текст Пришвина, структурированный прежде всего маршрутами трех его путешествий, включает в себя, помимо «Кашеевой цепи» (1922–1928, 1954) и «Дневников» в их полном объеме (1905–1954), такие произведения, как «Черный араб» (1910), «Заворошка» (1913), «Архары» (1921), «Жень-шень» (1933), «Золотой рог» (1934).

### Второе сибирское путешествие Пришвина

Сибирское путешествие 1909 г. отразилось, помимо «Кашеевой цепи», в трех произведениях писателя: шедевре раннего Пришвина «Черный араб» (1910); «Заворошка» (1913); «Архары» (1921) – а также в «Сибирском дневнике», названном автором «Путешествие из Павлодара в Каркаралинск» (1909). Именно это, второе, путешествие стало для Пришвина подлинным открытием Сибири с точки зрения образа края, его коренных народов и русского освоения.

Пришвинский образ Сибири, воссозданный в документальных очерках «Заворошка», включен в многовековую традицию осмысления края, по-

ражающего путешественников «неизмеримым пространством» и «богатством естества» (Н.М. Карамзин). Для Пришвина «Сибирь – богатейшая страна. Сибирь – необъятное пространство. Сибирь – золотое дно, страна обетованная». В Сибири иные представления о пространстве. «Масштаб тут приблизительно такой: у нас десять, у них – сто», – пишет Пришвин [Пришвин 1982, I, 705, 713].

Открывая для себя природу Сибири, писатель задумывается о создании того, что он назовет художественной географией. У Пришвина она космична, ее основные образы – земля-ковёр, степь-лицо, звезды – в их обыденном восприятии и трансцендентном измерении [«...Христос собрал людей и повел не сюда, не к земле, а от земли к звездам»]. Подчеркнем, что пришвинской геопоэтике Сибири еще предстоит быть изученной [Пришвин 2007, 482, 486, 566].

Путешествие 1909 г. состоит из двух частей, границей которых становится 12 августа, когда Пришвин пишет о том, что «весь план путешествия изменился»: из изучения хода и последствий столыпинской реформы оно становится (Москва, 29 июля – Тюмень, 3–5 августа – Омск, 7–9 августа – Павлодар, 12 августа – Алтын-Тарак, 14 сентября – Омск, 27 сентября – Москва, 2 октября) изучением жизни коренных сибиряков и охотой на архаров и других животных.

Пришвин пишет о неудаче столыпинской реформы, приведшей к тому, что на огромных сибирских пространствах крестьяне не находят ни земли, ни воли, ни счастливой жизни, ни «страны Арка(дия)». При этом он различает то, что можно назвать государственной колонизацией Сибири (в ходе столыпинской реформы), и ничем не искоренимую народную идею о «новых местах», иначе говоря, русскую мечту «попытать счастья» на новых местах [Пришвин 1995, 24].

Изучение жизни пастухов-кочевников заиртышских степей позволяет Пришвину увидеть их близость к жизни древних греков при Гомере. «Киргизскую Аркадию» [Пришвин 1982, I, 700, 706, 718], однако, не найдет пришедший в Сибирь в поисках счастья русский крестьянин, но она поможет Пришвину в 1930-е гг. создать миф о жень-шене, олене-цветке и китайце Лувене.

Важнейшей особенностью, точнее, отличием пришвинского образа Сибири является мотив Сибири как России. Он включен в систему универсальных мотивов сибирского текста русской культуры: Сибирь и / как Европа, и / как Азия, и / как Америка. Очевидно, что к пониманию Сибири как России Пришвин приходит благодаря опыту предшествующих путешествий в Олонекскую губернию (1906), в Карелию (1907), в Керженские леса на Светлое озеро (1908), на Кавказ (1894), а также в Норвегию (1907). Переправа через Иртыш посреди киргизской степи открывает Пришвину истину о том, что Сибирь – «та же Россия, это – она, от нее не уедешь никуда, это – тоже свое, близкое» [Пришвин 1982, I, 704].

Закономерно, что очерки о сибирской жизни [«Адам и Ева», «Первые земледельцы», «У Чертова озера (степной эскиз)»] Пришвин включает в

«Заворошке» в цикл «Новые места», стоящий в ряду циклов: «Русская земля – Новые места – Новая Земля». В Дневнике 1920 г. он назовет возможность странствовать по новым местам, дарованную русскому человеку благодаря огромным пространствам родной земли, его счастьем и радостью: «“Радость русского человека” самая первая, что можно было постранствовать, в Соловецкий монастырь или в Киевские печуры Богу помолиться, или по широким степям так походить, или в Сибирь уехать попытать счастья на новых местах, узнавая, как люди живут» [Пришвин 1995, 23–24]. С нашей точки зрения, русская «радость» («счастье») открытия новых земель, о которой пишет Пришвин, напрямую связана с присутствием ему «чувством дали» и чувством свободы и является первоисточником и первопричиной идеи писателя о народной дороге русской истории, противостоящей дороге осударевой.

### «Кашеева цепь» 1920-х гг. и сибирский сюжет

В «Кашеевой цепи» (1922–1928, 1954), по нашему мнению, воплощен опыт всех трех сибирских путешествий писателя, чем и определяется место романа в его сибирском сюжете. Вместе с тем, необходимо различать текст романа 1922–1928 гг. и текст предисловия «От автора» в звене «Золотые горы», датированный 1954 г. Этот небольшой текст, с нашей точки зрения, можно считать завершением сибирского сюжета Пришвина.

В романе представлены основные образы и мотивы сибирской топики русской культуры: Сибирь как Азия, как Америка (новая Америка), как колония в ее отношениях с метрополией, как страна «счастливых людей» Беловодье, Китеж, Арка(дия), она же Хребет земли [Пришвин 1982, II, 109, 112, 114, 129, 143]. Облики этой страны различны, но так или иначе они связаны с народным утопическим сознанием.

Сквозной мотив «Кашеевой цепи» (звена «Золотые горы») – мотив сибирской шпаны в ее различных обликах – это те «странные люди», которых Алпатов открывает для себя в Сибири – «рвань и шпана», арестанты, ссыльные, «политика», разбойники, воры – «всякая рвань с волчьими билетами», в ряду которых и Иван Астахов, «командир» или «князь сибирской шпаны», и сам Алпатов, заявляющий: «Я сам себя сослал в Сибирь, я сам поднял бунт в гимназии» [Пришвин 1982, II, 107, 116, 117, 120, 138]. Факт этот представляется особенно значимым.

Для его интерпретации в «Кашеевой цепи» важен мотив книг, которые читают старообрядцы, Иван Астахов и Алпатов. Книга здесь – символический образ одновременно пугающего и манящего «миросозерцания»; идеи, во власти которой оказываются и герой, и автор. Речь идет об идее Алпатова стать народным вождем и о превращении «Кашеевой цепи» в роман об истоках русской революции, об опыте идейного существования и отказе от него во имя осуществления собственной личности внутри «драгоценнейшего потока» жизни.

В соответствии с логикой романного повествования, которая не сво-

дится к смыслу ни первого, ни второго сибирского пришвинского путешествия, Сибирь предстает в «Кашеевой цепи» как земля, сформировавшая Алпатова-революционера, точнее, подготовившая его к принятию революционных идей.

В «Кашеевой цепи» в ряду книг, определивших сознание этого поколения русских революционеров, важное место занимают, помимо Апокалипсиса, две «книги с душком», «в одинаковых переплетах, будто два тома одного сочинения» [Пришвин 1982, II, 121]. Речь идет о «Жизни Иисуса» («Жизни Христа» у Пришвина) Э. Ренана и книге Дж. Кеннана «Сибирь и ссылка». Обе они были изданы на русском языке только в 1906 г., после первого и до второго сибирского путешествия Пришвина.

В сюжете превращения Алпатова в революционера и государственного преступника важны идея Ренана о том, что Иисус Христос «становится гениальным революционером, который пытается обновить мир в самых его основах», а также о том, что «Он пришел благовествовать нищим» и «основателями Царства Божия будут простые люди... не богатые, не книжники, не священники, а женщины, люди из народа, униженные, маленькие люди» [Ренан 1990, 89, 98], в сущности, та многоликая шпана, которую Алпатов увидел в Сибири. И религиозная, и революционная идеи русской культуры у Пришвина, как известно, будут так или иначе связаны с судьбой женщины.

С Кеннаном Алпатова сближает ситуация, о которой американский путешественник говорит в предисловии к своей книге: до поездки в Сибирь он «был вполне на стороне правительства и решительным противником русских революционеров». «Страшные открытия», которые он сделал во время путешествия, привели к тому, что смысл своей книги и свою «награду» он стал видеть в том, чтобы «хоть немного облегчить страшную участь тех несчастных, которых он встретил в Сибири» [Кеннан 1906, 5]. В этом контексте более понятной становится мысль Пришвина о «голгофских страданиях» русской интеллигенции [Пришвин 1982, II, 226].

В книгах Ренана и Кеннана, соединенных в романе Пришвина под одной обложкой, сошлись на необъятных сибирских пространствах две великих русских идеи – религиозная и революционная, продолжающие определять судьбу не только Сибири, но и России. Не случайно в «Кашеевой цепи» Пришвин повторит формулу русской жизни, которую он открыл в Сибири, в ходе переправы через Иртыш, и впервые сформулировал в «Заворошке»: «Бесформенность, хаос и все-таки лик. Вот-вот потонем. Но плот все плывет» [Пришвин 1982, I, 704].

### Третье сибирское путешествие Пришвина

Во время третьего путешествия Пришвина в Сибирь, совпадающего в пространстве с движением русских первопроходцев, идея писателя о русском счастье открытия новых мест проходит испытание реалиями сибирской жизни.

Основной темой дневника путешествия (8 июля – 8 ноября 1931 г.) становится, как нам представляется, встреча русских покорителей Сибири с ее сокровенной и богатейшей природной жизнью. Причем жизнь эта представлена не только и не столько пестрым миром коренных сибирских народов (в их ряду у Пришвина корейцы и китайцы, а также тунгусы, якуты и др.), а также кержаков, ссыльных, каторжников, сколько миром зверей и птиц: медведей, волков, соболей, белок, оленей и т.п. Звери – важнейшие герои текстов писателя, связанных с его третьим сибирским путешествием.

«Мало-помалу надо понять здешнюю природу», – пишет Пришвин в Дневнике 20 июля [Пришвин 2006, 404]. Опыт Пришвина-охотника, вступающего в схватку со зверем, сказывается в его постижении Сибири, но к нему не сводится.

Судьба русского покорения Сибири, с его точки зрения, напрямую связана с судьбой зверя, в более широком смысле – с судьбой сибирской природы. И это уже не вопрос о Сибири, а вопрос о России.

«Русский воспитан на размахе. Шел за соболями в Сибирь и, отбирая шкурки, как ясак, завоевал всю Сибирь... Покорение Сибири без всякой особенной натяжки... можно представить себе как движение казаков за сободем», – пишет Пришвин [Пришвин 2006, 433, 564].

Принципиально важна мысль Пришвина о том, что наследниками казаков-завоевателей Сибири становятся большевики: «Двигаясь вперед, как двигалась вперед история казацких завоеваний, мы достигли, наконец, предельной точки земли у Тихого океана. Казалось бы, конец продвижения, а нет... дело казацкого расширения перешло к большевистскому и в этом весь смысл нашей истории [Пришвин 2006, 404].

Мысли Пришвина о смысле русской истории, связанной с расширением и, как он пишет, «собираем русских земель», приобретают особую актуальность в контексте современных постколониальных исследований и, в частности работы А. Эткинды «Внутренняя колонизация. Имперский опыт России» (2016). В главе «Баррели меха», сопоставляя две эпохи освоения Сибири, связанные с добычей пушного зверя и современной нефтегазовой индустрией, А. Эткинды пишет: «Географическое пространство России, в ее огромной протяженности на север и восток, сформировано пушным промыслом. С истощением популяций пушных животных казаки и трапперы двигались все дальше на восток, ища в новых землях все тех же соболей, бобров, лис, куниц и другие плоды севера. Так русские достигали самых дальних северо-восточных концов Евразии, Чукотки и Камчатки, и потом Аляски» [Эткинды 2016, 124].

В Дневнике 1931 г. Пришвин, однако, не поднимает вопрос о Сибири как российской колонии. В этом контексте может быть интерпретирован, в частности, только сквозной мотив об отсутствии садов в Сибири, ибо ехали сюда, как пишет Пришвин, «чтобы послужить, нажать и вернуться на родину» [Пришвин 2006, 460].

Для Пришвина важнее понять другое: в чем суть большевистского ин-

дустриального освоения Сибири. Он изучает особый тип людей, которых он называет партчеловек или спецчеловек, и делает вывод о том, что «коммунист не знает природы и оленя, а хочет посредством экономики создать олений питомник» [Пришвин 2006, 436, 439, 444].

Итогом пришвинского освоения Сибири станет мысль писателя о контрасте и противостоянии двух миров: природной жизни Сибири и индустриальной идеи большевиков. «Из всего, что я видел в Сибири по пути на Дальний Восток, больше всего мое внимание остановил контраст двух миров, Сибири как страны лесов, рыбы, диких зверей, первобытного человека и Сибири новой, индустриальной», – пишет он [Пришвин 2006, 565].

Выхода из противостояния этих двух миров, которые Пришвин в символическом плане соотносит с потом труда и кровью (государственного насилия), он не видит: «Что только ни придумывалось для постройки моста, соединяющего в одно свое стремление к мирному творческому труду и современное строительство... рано или поздно вся постройка разламывается и становится невозможным делом соединить пот труда и кровь» [Пришвин 2006, 568].

В сущности, в Сибири, которая для него есть не что иное, как Россия, Пришвин вновь остановился перед мыслью об осударевой дороге русской истории. В 1933 г. повесть «Жень-шень» он напишет как миф, как одну из своих сказок о пути человека, сознательно выходящего из войны, из немирного состояния бытия и обращающегося к творчеству «новой, лучшей жизни людей на земле» [Пришвин 1983, 78], которая, с его точки зрения, может быть достигнута сотворчеством человека и природы.

Однако в 1933 г. он поедет на Беломоро-Балтийский канал, и начнется его трудный путь, связанный с созданием романа «Осударева дорога».

### Завершение сибирского сюжета

Завершение сибирского сюжета в судьбе и творчестве Пришвина связано, как уже было сказано, с текстом «От автора» в звене «Золотые горы» романа «Кашеева цепь», датированном 1954 г. Сибирский сюжет, начавшийся в Хрущеве и елецкой гимназии, оказывается, таким образом, длиною в целую жизнь писателя.

Свое первое «путешествие в небывалое» – так Пришвин называет здесь свой путь в Сибирь в 1889 г. – он, как когда-то в «Заворошке», ставит в ряд странствий «на новые места» своих предков-купцов и былинного Садко, хрущевского крестьянина Гуська, Ермака и своего дяди И.И. Игнатова, уехавшего в Сибирь за счастьем из староверческого купеческого дома в Белеве и превратившегося в Сибири, где «все можно» [Пришвин 1982, II, 105], в «знатного пароходчика». Все эти странствия в поисках небывалого он называет собиранием русской земли и началом всякого, в том числе исторического творчества.

Осударевой дороге русской истории в 1954 г. Пришвин противопоставляет иной – народный путь в небывалое. У истоков этой идеи, очевидно,

важнейшая тема пришвинской мысли, связанная с пушкинскими образами Медного всадника и бедного Евгения, а самым очевидным народным путем исторического творчества небывалого становится у Пришвина русский путь в Сибирь.

Подводя итоги, следует сказать, что сибирский сюжет Пришвина так или иначе связан с ключевыми темами, образами и идеями сибирского текста русской культуры: Сибирь и / как Америка, Азия, колония, ссылка, пространство необъятное, богатства неисчислимые, свобода / воля и т.п. Однако доминантой сибирского сюжета писателя является, с нашей точки зрения, образ Сибири как России и русского пути в небывалое.

Сибирский сюжет Пришвина, меняющийся во времени (от 1889 г. до 1954 г.) и в пространстве (от границы Европы и Азии, первого русского города в Сибири, Тюмени, до берегов Тихого океана), представляет собой не только путь самосознания писателя (открытия своего в чужом и чужого в своем), но и путь познания России. Сибирь, как и вся Россия, стала для него пространством испытания революционной и религиозной идеей русской культуры. Характер этого испытания определяет не только биографический контекст творчества Пришвина (исключения из гимназии, учеба в Александровском реальном училище в Тюмени, три сибирских путешествия), но и две «книжки с душком»: «Жизнь Иисуса» Э. Ренана и «Сибирь и ссылка» Дж. Кеннана.

Сибирский сюжет оказался средоточием важнейших мотивов творчества Пришвина: русской мечты «попытать счастья» на новых местах («собираания русской земли»); народного пути в небывалое и осударевой дороги русской истории («пота труда» и «крови» государственного насилия); сотворчества человека и природы (индустриального освоения и сокровенной природной жизни Сибири).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской литературе и культуре XX века. Пермь, 2000.
2. Варламов А.Н. Пришвин. М., 2003.
3. Дворцова Н.П. Между Европой и Азией: сибирское путешествие Михаила Пришвина // Город как культурное пространство. Тюмень, 2003. С. 8–18.
4. Замятин Д.Н. Гуманитарная география. Пространство и язык географических образов. СПб., 2003.
5. Кеннан Дж. Сибирь и ссылка. СПб., 1906.
6. Люсьи А.П. Пушкин. Таврида. Киммерия. М., 2000.
7. Пришвин М.М. Дневники. 1918–1919. М., 1994.
8. Пришвин М.М. Дневники. 1920–1922 гг. М., 1995.
9. Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. СПб., 2006.
10. Пришвин М.М. Жень-шень // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М., 1983. С. 6–78.
11. Пришвин М.М. Заворошка // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т.



- Т. 1. Произведения 1906–1914 годов. М., 1982. С. 636–794.  
12. Пришвин М.М. Кашеева цепь // Пришвин М.М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М., 1982. С. 5–482.  
13. Пришвин М.М. Путешествие из Павлодара в Каркаралинск (Сибирский дневник) // Пришвин М.М. Ранний дневник. 1905–1913. СПб., 2007. С. 471–580.  
14. Пришвин М.М., Пришвина В.Д. Мы с тобой. Дневник любви. М., 1996.  
15. Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990.  
16. Сид И.О. Геопэтика. Пунктир к теории путешествий. СПб., 2017.  
17. Худенко Е.А. Киргизская степь в путевых записках и очерках М.М. Пришвина: имагология и поэтика // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 2. С. 107–118.  
18. Эткинд А.М. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М., 2016.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Khudenko E.A. Kirgizskaia step' v putevykh zapiskakh i ocherkakh M.M. Prishvina: imagologia i poetika [The Kirgiz Steppe in M.M. Prishvin's Travel Notes and Essays: Imagology and Poetics]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, 2017, vol. 15. no. 2. pp. 107–118. (In Russian).

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

2. Dvortsova N.P. Mezhdru Evropoy i Aziyey: sibirskoye puteshestviye Mikhaila Prishvina [Between Europe and Asia: Mikhail Prishvin's Trip to Siberia]. *Gorod kak kulturnoe prostranstvo* [City as a Cultural Space]. Tyumen, 2003. pp. 8–18. (In Russian).

##### (Monographs)

3. Abashev V.V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoy literature i kulture 20 veka* [Perm as a Text. Perm in the Russian Literature and Culture of the 20<sup>th</sup> Century]. Perm, 2000. (In Russian).  
4. Etkind A. M. *Vnutrennyaya kolonizatsia. Imperskii opyt Rossii* [Internal Colonization. Russia's Imperial Experience]. Moscow, 2016. (In Russian).  
5. Kennen G. *Sibir' i ssylka* [Siberia and the Exile System]. Saint-Petersburg, 1906. (Translated from English to Russian).  
6. Lyusy A.P. *Pushkin. Tavrida. Kimmeria* [Pushkin. Taurida. Cimmeria]. Moscow, 2000. (In Russian).  
7. Renan E. *Zhizn' Iisusa* [The Life of Jesus]. Moscow, 1990. (Translated from French to Russian).  
8. Sid I.O. *Geopoetika. Puntir k teorii puteshestviy* [Geopetics. The Dotted Line to the Theory of Travels]. Saint Petersburg, 2017. (In Russian).  
9. Varlamov A.N. *Prishvin* [Prishvin]. Moscow, 2003. (In Russian).  
10. Zamyatin D.N. *Gumanitarnaya geografiya. Prostranstvo i yazyk geogra-*

*ficheskikh obrazov* [Humanitarian Geography. The Space and Language of Geographical Images]. Saint-Petersburg, 2003. (In Russian).

**Дворцова Наталья Петровна**, Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики. Область научных интересов: русская литература XX–XXI вв., книжная культура XVIII–XXI вв.

E-mail: kaf\_idir@utmn.ru

**Natalia P. Dvortsova**, University of Tyumen.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Journalism. Research interests: the Russian literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries, the print culture of the 18<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries.

E-mail: kaf\_idir@utmn.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00013

Н.С. Журавлева (Челябинск)  
ORCID ID: 0000-0003-2467-7748

### «ЭНЦИКЛОПЕДИЯ» ПЕРВОЙ ОБОРОНЫ: «СЕВАСТОПОЛЬСКАЯ СТРАДА» С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО

**Аннотация.** В статье рассматривается роман-эпопея С.Н. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» как иллюстрация державно-имперского дискурса в советской литературе. Отказ от идеи «мировой революции» и провозглашение перспективы построения «социализма в отдельно взятой стране» потребовали от большевиков обращения к образцам отечественного патриотизма в середине 1930-х гг. Помимо прочего, Севастополь, идентичность которого определялась военно-стратегическим положением, оказался в фокусе внимания партийно-государственной элиты. Главная мысль романа – оборона Севастополя есть исключительно дело и подвиг русского народа. Почти полное уничтожение флота и угроза захвата города пробуждают в закрепленном русском солдате национальное сознание, которое позволяет в течение веков отбивать все иноземные нашествия. Основные итоги исследования позволяют утверждать, что репрезентация образа Севастополя как города-крепости и «русской Трои» отвечала задачам мобилизации советского социума накануне Второй мировой войны. Переиздания и популярность романа Сергеева-Ценского среди различных групп советских читателей объяснялись следующими факторами. Во-первых, исторической политикой государства, искавшего факторы воспитания патриотизма накануне потенциальных боевых действий. Во-вторых, «политикой памяти», формируемой «снизу». Выдвижение солдата в качестве «первой фигуры» войны, восхваление русского народа и его лучших качеств, проявленных на фоне внешней агрессии, находили отголоски в массовом сознании читателей. В-третьих, обращением к традициям дореволюционной классической литературы. Благодаря «изобретению традиций» устанавливались связи с прошлым, а также интерпретировались события настоящего с опорой на старые модели. Продолжая традицию «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, Сергеев-Ценский показывает, что народ, поднявшийся на справедливую войну, непобедим, что Крымскую войну проиграл прогнивший феодально-крепостнический строй, что осада Севастополя закончилась огромными людскими и материальными потерями союзников, которые заняли всего лишь южную часть города.

**Ключевые слова:** «Севастопольская страда»; С.Н. Сергеев-Ценский; Первая оборона Севастополя; героизм; русский народ; советская литература.

N.S. Zhuravleva (Chelyabinsk)  
ORCID ID: 0000-0003-2467-7748

### “Encyclopedia” of the First Defense: S.N. Sergeev-Tsensky’s “The Suffer of Sevastopol”

**Abstract.** This article discusses the “The Suffer of Sevastopol”, an epic novel by S.N. Sergeev-Tsensky. This novel serves as an illustration of imperial discourse in Soviet literature. The rejection of “world revolution” as an idea and the proclamation of

the prospect of building “a socialism in a particular country” required the Bolsheviks to appeal to patriotic characters in the mid-1930’s. Besides, Sevastopol, whose identity was defined by its military and strategic position, was in the center of attention of the political elite. The main idea of the novel is that the defense of the city was exceptionally the achievement of the Russian people. A nearly complete destruction of the fleet, and the looming threat of the siege has awakened a national spirit in the hearts of Russian soldiers, a spirit which for centuries has helped them to repel all foreign invasions. The main results of this research imply that the representation of Sevastopol character as a fortress-city and as a “Russian Troy” has met the demands of military mobilization in the Soviet society on the eve of World War II. The re-publishing and the popularity of the novel amongst different groups of Soviet readers can be explained by the following factors. First, the country’s policy which historically looked forward for nurturing the patriotism and for preparing the population for potential was conflicts. Second, the “memory policy”, formed “from below”. The nomination of the soldier as the “first figure” of the war, the glorification of the Russian people and their remarkable qualities, which manifested during the times of foreign threats to Motherland, has come in touch with the consciousness of the readers. Third, an appeal to the traditions of pre-revolutionary classical literature. Thanks to “invention of traditions”, it was possible to establish the links with the past and interpret the present events basing on old models. Continuing the tradition of “Sevastopol stories”, by Lev Nikolaevich Tolstoy, Sergeyev-Tsensky shows that the nation which stands against the justified war is undefeatable, that the Crimean war was lost by a rotten feudal serf system, that the siege of Sevastopol resulted in an enormous loss of human lives and material losses of the Allies who occupied only the southern part of the city.

**Key words:** “The Suffer of Sevastopol”; S.N. Sergeev-Tsensky; First defense of Sevastopol; heroism; the Russian people; Soviet literature.

Отказ от идеи «мировой революции» и провозглашение перспективы построения «социализма в отдельно взятой стране» в первой половине 1930-х гг. потребовали от руководящей и интеллектуальной элиты СССР обращения к образцам российского патриотизма. В советском политическом пространстве господствовавший прежде во всех сферах дискурс о революции и Гражданской войне сменился державно-имперской идеологией. В условиях мобилизации общества на новую войну происходил идейный переход от пролетарского интернационализма к национал-большевизму. В новый символический нарратив вошли события и персонажи русской истории, действующие, как правило, в «пограничных ситуациях», когда целостность державы находилась под угрозой из-за внешнего вторжения. Как пишет современный немецкий исследователь Ф.Б. Шенк, новая история страны со второй половины 1930-х гг. базировалась на «трех китах»: на истории централизованного государства, на истории великих личностей и на истории народных масс. Осью истории становились не классовая борьба и народные восстания, а строительство мощного государства сильными личностями [Шенк 2007, 281].

По мнению современного историка О.Ю. Никоновой, соцреализм стал

«культурной матрицей», в рамках которой происходила реконструкция исторического прошлого и его интеграция в патриотический «имперский» дискурс [Никонова 2010, 74]. Военно-патриотическая линия органично вписывалась в соцреалистический канон, отвечая задачам подготовки страны и населения, особенно его молодой части, к предстоящей большой войне. Во второй половине 1930-х гг. возродился интерес к исторической прозе. Современный социолог и литературовед Б.В. Дубин отмечает, что конкурентная «борьба за историю» – обязательный аспект выдвижения символов коллективной идентичности нации в эпоху радикальных перемен [Дубин 2002, 202]. Направленный вектор тема приобрела после дискуссии 1934 г. на страницах журнала «Октябрь» «Социалистический реализм и исторический роман» накануне Первого Всесоюзного съезда писателей. В 1942 г. на торжественном собрании АН СССР в докладе «Четверть века советской литературы» писатель А.Н. Толстой говорил, что в 1920-е гг. происходило нигилистическое отрицание национальных ценностей, военного искусства, русской государственности. «Литература борется за восстановление генетических линий и связывает нити, тянущиеся от современного человека к историческому прошлому, – на первом этапе эти нити были оборваны и, порой, обрывались умышленно, как например, деятельность РАППа. В поисках великого исторического наследия литература обращается к историческому роману. В последние годы перед войной он преобладает над другими жанрами» [Толстой 1943, 28]. «Исторический роман, – отмечал Толстой, – не роман об отжившем. Это повествование о настоящем, точнее, о том наследии предков, которое пережило века и стало нашим достоянием» [Толстой 1943, 30].

Одним из первых советских исторических романов Толстой назвал «Севастопольскую страду» Сергея Николаевича Сергеева-Ценского (1875–1958). Это произведение объединило два ведущих жанра соцреализма: исторический роман и эпопею. Эпопейный жанр, раскрывающий историю семьи на фоне больших событий в стране, продуктивнее других служил сверхзадаче соцреализма – эпизации общественного сознания. По мнению одного из теоретиков нового метода Д. Лукача, настоящий соцреалистический роман должен проявлять склонность к эпопее, поскольку в нем идет борьба за нового положительного героя, способного выразить прекрасное будущее [Литовская 2005, 318]. Еще известный дореволюционный критик В.Г. Белинский утверждал, что герой эпопеи есть сама жизнь, а не человек [РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Д. 197. Л. 8].

Сергеев-Ценский обратился к сюжету Крымской войны 1853–1856 гг. во время работы над эпическим циклом «Преображение России», который посвящался событиям 1914–1917 гг. Этот монументальный труд (двенадцать романов, три повести и два этюда) создавался автором более сорока лет. В 1934–1935 гг. писатель приступил к изображению Первой мировой войны и увидел, что в истории России уже были аналогичные события, которые раскрыли разложение самодержавной России, но одновременно показали и могучие жизненные силы русского народа [Плукш 1975, 144].

Автор признавался, что роман о Севастополе задумывался им как этюд к эпопее «Преображение России»: «Ведь общая политическая ситуация, как Крымской войны, так в первой мировой была сходна: западные страны напали на Россию» [Сергеев-Ценский 1950 а, 38].

Обращение Сергеева-Ценского к сюжетам прошлого, в том числе, было обусловлено потоком критики, который на него обрушили рапповцы. В частности, главы романа «Преображение», посвященные Гражданской войне в Крыму, признавались клеветой на действительность, а его самого причислили к «попутчикам». По мнению советского писателя В.Я. Тарсиса, начало советского периода ознаменовалось примыканием Сергеева-Ценского к правому флангу литературы. Его сочинения, имевшие «тенденциозный и реакционный характер, отражали непонимание сути Октябрьской революции» [Тарсис 1930, 195]. Из-за давления Сергеев-Ценский на какое-то время обратился к «чистой» историко-литературной тематике. В частности, за произведения о русских классиках А.С. Пушкине, Н.В. Гоголе, М.Ю. Лермонтове Сергеев-Ценский в 1943 г. получил степень доктора филологических наук. Именно эти работы он назвал «подступами к изображению эпохи Николая I» [Сергеев-Ценский 1975, 293].

Замысел описать события Крымской войны вначале ограничивался созданием популярной книги для юношества. Однако обширный исторический материал натолкнул его на мысль о сотворении огромного романа, посвященного патриотизму, величию и силе русского народа, который, несмотря на крепостное рабство, сумел отстоять честь и независимость родины. Сергеев-Ценский признавался, что писал эпопею запоем, покоренный величием и красотой подвига русских солдат, защищавших то, что, по мнению обоих главнокомандующих всеми силами Крыма – и А.С. Меншикова, и А.М. Горчакова – «невозможно было защищать» [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 4. 16. Л. 4].

В числе основных источников эпопеи автор назвал детские воспоминания из рассказов отца – участника обороны Севастополя, а также труды К. Маркса и Ф. Энгельса, «Записки о Крымской войне» Н.Г. Чернышевского, «Былое и думы» А.И. Герцена [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 10. Д. 2982. Л. 4]. В экспозиции мемориального дома-музея Сергеева-Ценского в Алуште помещен список всех источников: это более пятидесяти названий книг, в том числе комплекты исторических журналов «Русская старина», «Русский архив», «Исторический вестник» за десятки лет. Советские исследователи подчеркивали, что писатель обращался к классикам марксизма-ленинизма с целью переосмысления дореволюционных документов, исполненных «верноподданнического» монархического духа [Плукш 1975, 146]. Но необходимо отметить, что элемент идеологической конъюнктуры здесь явно присутствовал. Работая над романом, автор накопил столько материала, что его хватило еще на несколько произведений: историческая повесть «Синопский бой» (1940), очерк «Севастопольская оборона» (1940), трагедия «Вице-адмирал Корнилов» (1940), пьесы «Малахов курган», «Хлопонины», «Главком Меншиков» и два киносценария – «Севастопольская

оборона» и «Севастопольский бастион» (другое название – «Боевой бастион») [Сергеев-Ценский 1975, 294].

На создание огромного объема текста (около 100 печатных листов) Сергею-Ценскому потребовалось менее четырех лет (1936–1939). Но с публикацией рукописи произошла заминка. Редколлегия журнала «Октябрь» отвергла роман как произведение «квасного патриотизма». В частности, рецензент В.Ф. Малаховский главным недостатком назвал преобладание в романе исключительно генералов и офицеров, помимо императоров. Он не увидел представителей народных масс: «Краткий эпизод с Дашей – первой сестрой милосердия – как и еще всего два-три пустяковых штришка о массе, не в счет» [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 662. Л. 2]. При этом рецензент признал «правильной» линию в описании картины обороны Севастополя как героической борьбы с интервентами. На этом также акцентировал внимание знаток истории XIX в. профессор Н.М. Дружинин: «Основное направление романа – правильно: автор сумел показать способность русского народа при самых тяжелых социальных и политических условиях отстаивать свою территорию и свою самостоятельность при вторжении прекрасно вооруженных интервентов» [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 337. Л. 3]. В трактовке обороны как героической борьбы с интервентами угадывались параллели между Крымской и Гражданской войнами, что отражало концепцию И.В. Сталина, согласно которой внутреннюю войну в России развязали интервенты, а противники большевиков являлись лишь их марионетками. Вероятно, этот факт предрешил судьбу «Севастопольской страды»: редактор журнала «Октябрь» Ф.И. Панферов отправил рукопись лично Сталину. Автор доработал роман, и в итоге в 1937–1939 гг. журнал его напечатал, правда, с небольшими сокращениями. В полном объеме «Гослитиздат» опубликовал в 1939 г. весь текст книги.

В своей эпопее Сергеев-Ценский дает широкую картину жизни России в середине XIX столетия через события Севастопольской обороны. Оценивая это с позиции социалистической идеологии, он видит в подвиге русского народа не только проявление патриотизма, но и как следствие – грядущую отмену крепостного права. Автор вкладывает эту идею в уста одного историка: «Загоптанный правительственными ботфортами в грязь народ выкарабкается из грязи, вымоется, вочеловечится и заживет умно и свободно! Вот в какой результат войны я верю!» [Сергеев-Ценский 1950 а, 255].

Сергеев-Ценский обратился к опыту Л.Н. Толстого, написавшему в «Севастопольских рассказах»: «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...» [Толстой 1964, 24]. Очень многое роднит творческий метод обоих писателей. Как и Толстой, он изображает изнанку войны (кровь, страдания, смерть), придерживается исторических фактов, прибегает к публицистическим отступлениям и авторским комментариям, а главное – создает коллективный образ русского народа, признав его героем обороны. Оба автора раскрывают смысл понятия «страда» через обращение к солдатам – представителям

крестьян, с их страданиями и нелегким трудом на земле. Отсюда господствуют представления, что для народа война есть тяжелая страда, а не просто кратковременный героический порыв. Показательно, что Вторая оборона города (1941–1942) получила аналогичные сравнения: 30 октября 1941 г. станет отправной точкой новой «великой севастопольской страды», которая затмит своей славой Первую оборону (1854–1855). В дальнейшем «Севастопольская страда», «Севастопольские рассказы» и «Севастопольский мальчик» К.М. Станковича будут признаваться канонами в изображении Первой обороны [Ястребова 1949].

Влияние романа Толстого «Война и мир» прослеживается у Сергеева-Ценского в ряде аспектов. В частности, оба произведения открываются светским раутом и посвящаются крупнейшим событиям, изменившим ход российской истории. Как и Толстой, Сергеев-Ценский через образ семей Зарубиных и Хлопониных рисует широкие картины жизни русского общества, а также стремится показать единство фронта и тыла. Косвенным подтверждением переклички и даже «соперничества» с великим дореволюционным классиком можно назвать упоминание в письме Сергеева-Ценского о том, что его роман на 15 печатных листов больше, чем «Война и мир» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 10. Д. 2982. Л. 5].

В «Севастопольской страде» присутствует много параллелей с войной 1812 г. против Наполеона. К примеру, 27 августа 1855 г. после шестой и последней бомбардировки Горчаков, который сменил Меншикова, пишет:

«...Грустно и тяжело оставить врагам нашим Севастополь, но вспомните, какую жертву мы принесли на алтарь Отечества в 1812 году. Москва стоит Севастополя! Мы ее оставили после бессмертной битвы под Бородино. Трехсотсорокадевятидневная оборона Севастополя превосходит Бородино! Но не Москва, а гряда камней и пепла досталась неприятелю в роковой 1812 год. Так точно и не Севастополь оставили мы нашим врагам, а одни пылающие развалины города, собственно нашу рукою зажженного, удержав за нами честь обороны, которую дети и внучата наши с гордостью передадут отдаленному потомству. Севастополь приковывал нас к своим стенам. С падением его мы приобретаем подвижность, и начинается новая война, война полевая, свойственная духу русского солдата...» [Сергеев-Ценский 1950 б, 655].

В этом смысле Севастополь 1854–1855 гг., как и Отечественная война 1812 г., дали понять Европе, как способен защищать свои рубежи русский народ. Этот локус выступает символом национальной независимости, несокрушимости, уверенности в победе, имевший особый вневременный характер. Образ города тождественен образу Родины. «...Севастополь со всеми его бастионами был не больше, как точка в этой неизмеримости, но какая точка зато!.. Не город, а знамя России! И весь великий исторический смысл беспримерной защиты этого города от натиска почти целой Европы, ...состоял именно в том, чтобы отстоять знамя, полотнище знамени, которое отрывает от древка в рукопашном бою знаменщик, чтобы

одеяться им под мундиром и там его спасти. Пусть изломанное в схватке древко достанется напавшему в больших силах врагу, но не самое знамя» [Сергеев-Ценский 1967, 315].

В романе подробно описываются настроения и подготовка к войне противоборствующих сторон, цитируется французская и английская печать. Например, приводятся выдержки из газеты «Таймс»: «Мы ожидали легких побед, а нашли сопротивление, превосходящее упорством все доселе известное в истории, и были свидетелями внезапного сосредоточения огромных сил, которое принудило нас искать спасения не в хладнокровных и хорошо обдуманных действиях, а в романтической храбрости. Это не должно больше повторяться» [Сергеев-Ценский 1950 а, 368].

Севастополь в романе сравнивается с древним Карфагеном – городом, который благодаря близости к торговым путям Средиземноморья быстро обогатился, но был разрушен римлянами. Автор пишет, что в Новое время европейцы стремятся уничтожить Севастополь, в том числе из-за его размещения в центре Черного моря, возле Европы и Азии. Попытки завоевателей захватить Крым Сергеев-Ценский объясняет намерением отеснить Россию обратно в Азию, лишит ее перспектив развития.

Показательно, что Севастополь выступает стержневым персонажем романа, ведь главного героя, который служил бы писателю для выражения основной мысли, в привычном смысле нет. Это соответствовало установке на эпизацию общественного сознания в рамках соцреализма. Город нередко уподобляется человеку, к примеру, кулачному бойцу, «у которого сверху донизу разодрана рубаха, подбит и заплыл глаз, из носа льется и капает с подбородка кровь, он выплевывает разбитые кулаками зубы и в тоже время весело подмигивает встречным уцелевшим глазом. Почему же? – Потому что его противник выплюнул еще больше зубов, чем он, подмигивать глазами не может, так как оба они подбиты и заплыли, нос у него сворочен набок и с места поединка его уведут под руки, до того много потерял он сил» [Сергеев-Ценский 1950 б, 287].

В духе времени показаны «низы» и «верхи» тогдашнего социума и армии. Солдаты и моряки выносят всю тяжесть войны, а высшие чины видят в ней средство для достижения корыстных целей. За исключением П.С. Нахимова и В.А. Корнилова – лучших выразителей воли народа. Так, Нахимов заявляет, что матрос есть главный двигатель на военном корабле, а офицеры – лишь его пружины, что солдаты и матросы – первые фигуры, а офицеры – вторые. Автор подчеркивает, что вера в лучшие физические и моральные силы народа определила успехи Корнилова, который фактически берет на себя командование после бегства Меншикова. Подчеркивается, что благодаря осознанию огромной ответственности перед Родиной Корнилов за несколько дней сумел построить укрепления и даже воодушевить войска. После его гибели инициативу подхватывает Нахимов. «Павел Степаныч», как его называли матросы, показан человеком, для которого свойственно полное забвение личных интересов, когда дело касалось службы. Адмирал лучше других знает про нужды и быт простых

людей, как и имена многих представителей нижних чинов. Отсюда смерть Нахимова преподносится в качестве трагедии: его хоронят не как флотводца, а как народного героя.

Развитие и ход боевых действий определяют структуру эпопеи, которая развивается как хроникальный роман, отражающий основные этапы обороны Севастополя, включавшие шесть больших полевых сражений и шесть бомбардировок и штурмов. Внутренняя динамика композиции достигается, в числе прочего, за счет применения господствующего в советской идеологии и науке диалектического подхода. Сюжет движет и обостряет столкновение противоположных сил: лагерь союзников – и русская армия; образ крепостнической России – и собирательный образ русского народа; бездарные военачальники во главе с Николаем I – и великие патриоты Нахимов, Корнилов, Истомина; бескорыстие и патриотизм народа, включая передовых офицеров – и карьеризм, казнокрадство, безразличие к судьбе страны николаевских чиновников [Плукш 1975, 149]. Пожалуй, наиболее отрицательно выглядит главнокомандующий Меншиков: старый, уставший от жизни, догматичный, склонный к ошибкам. Меншиков показан как преступник, который плохо подготовился к обороне Севастополя с суши, т.к. царь считал, что противник высадится не в Крыму, а на Кавказе. Он не верит в способность русских солдат совершить подвиг из любви к Родине.

Автор включает в художественную ткань произведения эпизоды, рисующие мужество мирных жителей Севастополя, которые подвергались не меньшей опасности, чем на передовой. Показан эпизод, когда матроски под градом бомб носили воду защитникам Малахова кургана, из них дошло только пятеро, остальные погибли. Также Сергеев-Ценский отмечает трудовые подвиги, памятником которых становится двойной вал длиной десятки километров, состоящий из траншеи, блиндажей, пороховых погребов, минных колодцев.

В изображении народа автор избегает обреченности, безысходности перед лицом врага, наоборот, Сергеев-Ценский показывает, как происходит усиление его жизненной энергии с каждым сражением, нарастает напряженность боев, увеличивается стойкость солдат и матросов. Их физические и моральные силы кажутся неисчерпаемыми. Лучше всего это передают слова Горчакова: «... Севастополь напоминает мне бороду, которую чем больше бреют, тем гуще она растет» [Сергеев-Ценский 1950 а, 595].

Создавая коллективный образ народа, автор выводит в эпопею и много индивидуальных персонажей. Из представителей «низов» наиболее известен П.М. Кошка, в котором автор концентрирует лучшие черты русского человека: храбрость, находчивость, товарищество, самопожертвование, душевная щедрость. К примеру, показано, как Кошка, рискуя собственной жизнью, целый день прячется недалеко от окопов противника, чтобы спасти тело убитого матроса. Он показан неизменным участником всех операций в тылу врага, в этом угадывается образа народа. «Все мы – Кош-

ки!», – заявляют участники одной из вылазок.

Главная мысль романа – оборона Севастополя есть исключительно дело и подвиг русского народа. Почти полное уничтожение флота и угроза захвата города пробуждают в закрепощенном русском солдате огромное национальное сознание, которое позволяло в течение веков отбивать все иноземные нашествия. Воплощая общенациональное дело, оборона Севастополя представляет подготовительный этап к переделке русской жизни. Помимо прочего, эта идея раскрывается в диалоге двух историков Московского университета. Один говорит, что из своих занятий историей он вынес взгляд, что победы в войнах не всегда полезны победителям: «Гораздо больше пользы извлекают из них побежденные, если только они не обескровили, если имеют достаточно сил, чтобы заняться коренными реформами, переделаться, обновится. А ведь этот свекловичный николаевский пресс, под которым мы задыхаемся, что он такое по своей сути, как не результат Александровской победы над Наполеоном? Получилось раздутое самомнение, шапками-закидайство, – и ни апелляции, ни протеста, ни контроля!» [Сергеев-Ценский 1950 а, 255]. Тем самым Сергеев-Ценский транслирует постулат крупнейшего дореволюционного историка В.О. Ключевского о том, что «Севастополь ударил по застоявшимся умам, значительно расширив число сторонников перемен». Под этим подразумевался рост либеральных ожиданий в начале царствования Александра II.

Став явлением в советской литературе, роман Сергеева-Ценского пробудил целый поток рецензий, в большинстве случаев хвалебных. А. Малинкин писал, что правдивое художественное полотно мог создать только советский автор, критикующий самодержавие и показавший смелость, «глубоко развитое чувство товарищества» русского солдата [Малинкин 1940, 87]. В соответствии с тенденцией на дискредитацию царского режима многие рецензенты акцентировали внимание на «реакционной» политике режима. В частности, А. Кукаркин подметил, что писатель раскрыл гнилость николаевской крепостнической системы, приведшей к уничтожению русской армии, но не сделал упор на прогрессивном значении итогов Крымской войны – поражении «жандарма Европы», активизировавшем революционные настроения. Правда, это не умаляло фундаментальной ценности романа – демонстрации русского народа как победителя [РГА-ЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Д. 197. Л. 18]. Отзывы первых читателей показывают, что многие из них поражение России объясняли «гнилостью» и «продажностью» царского строя. Так, для С. Андрацкой Николай I предстал человеком, который погубил Севастополь, не укрепив его с суши. Ее поразила закулисная сторона обороны. У других читателей также сложилось впечатление о причинах поражения: тупость командования, взяточничество, ошибки царя [Что читать 1940, 57].

В духе времени вышла рецензия Н. Калязина, выбивавшаяся из списка обзоров о романе «Севастопольская страда», как правило, подготовленных литературоведами для специализированных изданий. Даже ее будирующее название «Эпопея о знаменитом городе» привлекало внимание,

а публикация в журнале для массового читателя предполагала резонанс. Риторика статьи вовлекает с первых же строк. Рецензент называет оборону Севастополя «одним из замечательнейших проявлений народной сознательности и мужества во всей мировой истории» [Калязин 1940, 93]. Севастополь предстает символом русской земли на Черном море, без обладания которым невозможна модернизация страны: «Интервенты задумали отогнать великую страну от моря, загнать ее в леса, берлоги, бездорожье» [Калязин 1940, 94]. Сокрушил эти планы Севастополь, который, как писал Сергеев-Ценский, при приближении врага подобно «свернувшемуся ежу, расправил и выставил во все стороны свои иглы». В этом контексте битва за Севастополь выступает рубежом, который закрывает отсталый, аграрный, традиционный период и открывает путь для прогрессивного, индустриального развития. И это несмотря на поражение в Крымской войне, ведь, согласно позиции рецензента, войну проиграл «господствующий, наружный гнилой слой», а не русский народ – «здоровый, твердый, как ядро, которое никому не было дано ни растолочь, ни расщепить» [Калязин 1940, 96].

Калязин пишет, что в опасности оказались не отдельные личности, а народ. Герои эпопеи именно на бастионах находят свое место, талант, призвание, свое чувство долга. Корнилов даже вдруг молодеет, ведь Севастополь пробуждает «молодость, здоровый национальный дух, лишённые шовинизма», взяв верх над «старостью, косностью, леностью» [Калязин 1940, 97]. Желание отстоять город превращает «незаметных людей в заметных деятелей истории». Севастополь сравнивается с Троей, «трижды, четырежды повторенной» [*сравнение с Троей было взято из работ дореволюционных мемуаристов – Н.Ж.*]. Рефреном звучит мысль о том, что честь страны и народа была спасена, капитуляции и позора не было, просто армия перешла на другую сторону бухты.

Стиль статьи, изданной осенью 1940 г., напоминал агитку или лубочной плакат с характерным черно-белым антагонизмом «свои / чужие», что определялось вспыхнувшей Второй мировой войной. Не случайно рецензент, опираясь на эталонный образ Нахимова, пытается внедрить тезис о том, что любая война – не стихия, она подотчетна разуму и управлению, что жизнь продолжается и под огнем, в грохоте и шуме. Для советской литературной критики эта рецензия в дальнейшем станет эталоном в освещении «Севастопольской страды».

Статья Калязина, впрочем, как и сам роман-эпопея, изобилует яркими примерами представлений, глубоко укорененных в коллективной психике русской культуры. По мнению современного немецкого исследователя Х. Гюнтера, в их основе лежат архетипы «мать», «отец», «герой», «враг», ставшие актуальными в советской литературе и искусстве сталинского периода [Гюнтер 2010]. В романе образ Матери олицетворяет Россия, Нахимов – это «отец матросов», герой – это народ, враги – это союзники и предатели крымские татары. Роман «Севастопольская страда» стал образцом сочетания глубинных пластов народной культуры и новых задач ото-

бражения живой современности, что во многом определило «живучесть» и пластичность соцреализма.

Показательно, что Сергеев-Ценский 15 марта 1941 г. получил Сталинскую премию первой степени вместе с М.А. Шолоховым (роман «Тихий Дон») и А.Н. Толстым (роман «Петр Первый»). Газета «Правда» и другие печатные издания откликнулись на книгу развернутыми обзорами, где им давалась исключительно высокая оценка. Например, роман «Севастопольская страда» называется «явлением поистине праздничным в развитии советской литературы», «безусловной победой в утверждении новых принципов исторического повествования», в котором «реальная история – не фон, а в полном смысле слова главное действующее лицо» [Ковальчик 1941]. Автор цитирует Сергеева-Ценского, который создает образ защитников Севастополя, проявивших «отстоявшееся героичество повседневности, которое перестало уже всем казаться чем-нибудь особенным». Они были героями «не на мгновение», сумевшими победить страх и инстинкт самосохранения, связанными подлинным чувством товарищества в единую семью. Этот героизм – не стихийный, его сознательно прививали и воспитывали в солдатах «доблестные руководители обороны – Корнилов, Нахимов, Истомин, Тотлебен», «подлинные вдохновители героической борьбы за оборону Родины» [Ковальчик 1941].

Роман-эпопея стал мощным идеологическим стимулом мобилизации населения к войне, что подтверждали отзывы воинов Красной армии. «Мужество русского народа, героически защищавшего родную землю от вражеского нашествия, так мастерски показанное в Ваших произведениях, влекло на повторение бессмертных подвигов Севастополя наших воинов в Великую Отечественную войну советского народа», – писали Сергееву-Ценскому солдаты Мельник и Катков [Красный Крым 1945]. Особым вниманием, по замечанию самого автора, сочинение пользовалось у краснофлотцев: «Я не был моряком, но из-за книги меня включили в список морских авторов, что для меня значило признание знатоками морской службы» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 10. Д. 2982. Л. 18]. Актуальность художественных изысканий Сергеева-Ценского в деле укрепления обороноспособности страны подтверждалась благодаря изданию Главным политуправлением ВМФ материалов для работы с книгой «Севастопольская страда» [Материалы для работы 1945].

Между тем, роман был востребован и в последующие десятилетия. В частности, в письме министру образования РСФСР от 24 января 1952 г. Сергеев-Ценский рассказывает о том, что в архангельском педучилище преподаватель истории на занятии о Крымской войне утверждала, что адмирал Нахимов был убит раньше, чем Корнилов. Когда одна из учениц ей возразила, сославшись на «Севастопольскую страду», учитель указала на то, что писателям свойственно извращать исторические факты, и Сергеев-Ценский – не исключение [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 405. Л. 17]. В мемуарах писателя есть упоминание о знакомстве в Москве с профессором-хирургом, который признавался, что ходит на лекции с «Севастопольской

страдой»: читает оттуда студентам о постановке лечения огнестрельных и прочих ран в Крымскую войну [Сергеев-Ценский 1975, 303]. В пользу интереса научного сообщества к роману также свидетельствует несколько диссертаций советских филологов [Бурлаков 1954]. Один из диссертантов Н.С. Бурлаков роман Сергеева-Ценского даже ставил выше «Петра I» А.Н. Толстого из-за внимания к военно-стратегическим и тактическим вопросам, а также обращению не столько к войне, сколько к внутренним противоречиям в крепостнической России [РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 18. Д. 2584. Л. 1].

В результате начавшейся во второй половине 1940-х гг. «холодной войны» «Севастопольская страда» продолжит оставаться в фокусе «исторической политики» государства, что удостоверяют переиздания огромными тиражами. Однако в новых условиях текст подвергается корректировке. В 1950-е гг. крупный советский литературовед В.Р. Щербина был привлечен «Гослитиздатом» в качестве консультанта для подготовки десяти томного собрания сочинений Сергеева-Ценского. В ходе работы появилась главная рекомендация автору – сократить степень превосходства союзников в романе. К примеру, часто повторяется, что пароходы сделаны в Англии. Рецензент рекомендовал вычеркнуть фразу: «...силы русских были разбиты и отступили по всему фронту. Так первая в истории встреча в открытом поле и почти в равных силах англичан и русских кончилась победой тех, кто имел парламент и свободу печати, лучшую технику и гораздо лучший военный строй» [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 620. Л. 11]. В целом, автору советовали избегать демонстрации западной просвещенности и российской «дикости». Щербина также настаивал снять утверждение о том, что «союзный флот является бесспорным хозяином моря» [РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 620. Л. 7]. Восточный вопрос международной политики предлагалось трактовать следующим образом: показать равные права России, Англии и Турции в отношении проливов и Балканского полуострова. В целом рекомендовалось подчеркнуть более высокий статус нашей страны, а в оценке Турции сделать упор на экспансию чужих земель и угнетение коренного населения.

Показательно, что пик публикационной активности романа «Севастопольская страда» пришелся на 1940–1950-е гг., период Второй мировой войны и начала противостояния СССР и США в условиях bipolarного мира. Затем произошел спад: количество переизданий в Москве сократилось, за исключением выхода из печати в издательстве «Правда» (1967). В 1970-е гг. опубликовали эпопею лишь в Симферополе. Снижение заинтересованности во многом объяснялось развертыванием политики «разрядки международной напряженности» и актуальностью идей пацифизма. Последний всплеск внимания советских читателей к роману произойдет после публикации издательством «Правда» в 1985 г. Это свидетельствовало об ослаблении интереса власти к военно-патриотическому дискурсу вследствие «перестройки» и смены внешнеполитического курса.

Таким образом, роман Сергеева-Ценского «Севастопольская

страда» стал крупнейшим литературно-художественным произведением советского периода, который касался истории Севастополя. Его многократные переиздания и популярность среди различных групп читателей объяснялись несколькими факторами. Во-первых, это определялось исторической политикой государства, искавшего факторы воспитания патриотизма накануне потенциальных боевых действий. В этом смысле вполне закономерно, что Севастополь, идентичность которого на протяжении нескольких столетий определялась его военно-стратегическим положением, оказался в фокусе советского дискурса. Государственные премии, радио, театр, кино, массовая печать, библиотеки способствовали популяризации «оборонных» произведений, важнейшими из которых со второй половины 1930-х гг. становились исторические романы. В числе прочих «Севастопольская страда» способствовала продвижению таких основных тем, как военно-патриотическая, национальная, национально-освободительная, вождизм, государственное строительство. Вполне объяснимо, что при создании портрета императора Николая I Сергеев-Ценский избегает использовать карикатурную палитру: он показан солдафоном, борцом с революциями, но при этом патриотом, государственным и трудоголиком.

Во-вторых, востребованность романа в СССР была обусловлена «политикой памяти», формируемой «снизу». Выдвижение солдата в качестве «первой фигуры» войны, восхваление русского народа и его самых лучших качеств, проявленных на фоне внешней агрессии, находили отголоски в массовом сознании читателей. Произведение «без главного героя» позволяло сформировать и «вжиться» в образ «обычного» человека, способного в необычных условиях выйти за пределы своих возможностей. Каждый читатель находил созвучие своей социальной реальности, о чем свидетельствовал такой вид «обратной связи» как личные письма литераторам. Разнообразие возрастного и профессионального состава читателей «Севастопольской страды» отражало многоплановость сюжетов и персонажей эпопеи как своеобразной «энциклопедии» Первой обороны.

В-третьих, обращение к традициям дореволюционной классической литературы предопределило устойчивый интерес к сочинению Сергеева-Ценского. Исторический роман становится одним из самых востребованных массовых жанров в Советском Союзе. Не случайно в прессе 1930-х гг. его называли «народной книгой». Произведения этого профиля, с одной стороны, успешно решали задачу воспитания патриотизма и любви к прошлому своей Родины, а с другой – выполняли познавательные и культурно-досуговые функции. Аналогичное назначение возлагалось и на историческую беллетристику до 1917 г. В этом смысле благодаря литературным традициям устанавливались связи с прошлым, а также интерпретировались события настоящего с опорой на старые модели. Продолжая традицию «Севастопольских рассказов» Толстого, Сергеев-Ценский показывает, что народ, поднявшийся на справедливую войну, непобедим, что Крымскую войну проиграл прогнивший феодально-крепостнический строй, что осада Севастополя закончилась огромными людскими и материальными

потерями союзников, которые заняли всего лишь южную часть города. Показательно, что и в царский, и в советский периоды литература концентрировалась исключительно на обороне, оставляя без внимания остальные периоды войны, неудачной для России, после которой она потеряла статус великой державы.

## АРХИВЫ: РГАЛИ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлаков Н.С. «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского: (к проблеме стиля советского ист. романа): автореф. дис. ... к. филол. н. М., 1954.
2. Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920 – 1930-х годов. М., 2010. С. 191–229.
3. Дубин Б. Риторика преданности и жертвы: вождь и слуга, предатель и враг в современной историко-патриотической прозе // Знамя. 2002. № 4. С. 202–212.
4. Калязин Н. Эпопея о знаменитом городе // Что читать. Журнал рекомендательной библиографии в помощь библиотекарю и читателю. 1940. № 11. С. 93–102.
5. Ковальчик Е. Севастопольская страда // Правда. 1941. 10 янв.
6. Красный Крым. 1945. 30 сент.
7. Литовская М.А. Формирование соцреалистического канона // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии / отв. ред. Н. Лейдерман. Екатеринбург, 2005. С. 295–330.
8. Макаренко Г.С. «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского: (Принципы историзма): автореф. дис. ... к. филол. н. Симферополь, 1952.
9. Малинкин А. Литература о Крымской войне // Что читать. Журнал рекомендательной библиографии в помощь библиотекарю и читателю. 1940. № 9. С. 86–88.
10. Материалы для работы с книгой Сергеева-Ценского «Севастопольская страда». М., 1945.
11. Никонова О.Ю. Воспитание патриотов: Осоавиахим и военная подготовка населения в уральской провинции (1927–1941 гг.). М., 2010.
12. Отзывы читателей // Что читать. Журнал рекомендательной библиографии в помощь библиотекарю и читателю. 1940. № 11. С. 57.
13. Плукш П.И. Сергеев-Ценский – писатель, человек. М., 1975.
14. Сергеев-Ценский С.Н. Радость творчества. Статьи. Воспоминания. Письма. Симферополь, 1969.
15. (а) Сергеев-Ценский С.Н. Севастопольская страда. М., 1950. Ч. 4–6.
16. (б) Сергеев-Ценский С.Н. Севастопольская страда. М., 1950. Ч. 7–9.
17. Сергеев-Ценский С.Н. Севастопольская страда // Сергеев-Ценский С.Н. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 5. Ч. 3–5. М., 1967.
18. Сергеев-Ценский С.Н. Эпопея «Севастопольская страда» // Трудитесь много и радостно: избранная публицистика. М., 1975. С. 292–304.



19. Тарсис В. Современные русские писатели. Л., 1930.
20. Толстой А.Н. Четверть века советской литературы: доклад на Юбилейной сессии АН СССР 18 ноября 1942 г. М., 1943.
21. Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы. Л., 1964.
22. Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). М., 2007.
23. Ястребова В. Севастополь в художественной литературе // Слава Севастополя. 1949. 12 авг.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Dubin B. Ritorika predannosti i zhertvy: vozhd' i sluga, predatel' i vrag v sovremennoy istoriko-patrioticheskoy proze [Rhetoric of Devotion and Sacrifice: Leader and Servant, Traitor and Enemy in Modern Historical and Patriotic Prose]. *Znanya*, 2002, no. 4, pp. 202–212. (In Russian).
2. Kalyazin N. Epopeya o znamenitom gorode [Epic about the Famous City]. *Chto chitat'.* *Zhurnal rekomendatel'noy bibliografii v pomoshch' bibliotekaryu i chitatelyu*, 1940, no. 11, pp. 93–102. (In Russian).
3. Malinkin A. Literatura o Krymskoy voyne [Literature on the Crimean War]. *Chto chitat'.* *Zhurnal rekomendatel'noy bibliografii v pomoshch' bibliotekaryu i chitatelyu*, 1940, no. 9, pp. 86–88. (In Russian).

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

4. Günther H. Literatura v kontekste arkhетipov sovetskoy kul'tury [Literature in the Context of the Archetypes of Soviet Culture]. *V poiskakh novoy ideologii: sotsiokul'turnyye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920 – 1930-kh godov* [In Search of a New Ideology: Sociocultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920s-1930s.]. Moscow, 2010, pp. 191–229. (Translated from German to Russian).
5. Litovskaya M.A. Formirovaniye sotsrealisticheskogo kanona [Formation of the Socialist Realistic Canon]. *Leyderman N. (ed.). Russkaya literatura 20 veka: zakonomernosti istoricheskogo razvitiya* [Russian Literature of the Twentieth Century: The Laws of Historical Development]. Vol. 1. Novyye khudozhestvennyye strategii [New Art Strategies]. Yekaterinburg, 2005, pp. 295–330. (In Russian).

##### (Monographs)

6. *Materialy dlya raboty s knigoy Sergeeva-Tsenskiy "Sevastopol'skaya strada"* [Materials for Working with the Book Sergeev-Tsensky "The Sevastopol Suffering"]. Moscow, 1945. (In Russian).
7. Nikonova O.Yu. *Vospitaniye patriotov: Osoaviakhim i voyennaya podgotovka naseleniya v ural'skoy provintsii (1927–1941 gg.)* [Education of Patriots: Osoaviakhim and Military Training of the Population in the Ural Province (1927–1941)]. Moscow, 2010. (In Russian).

8. Pluksh P.I. *Sergeyev-Tsenskiy – pisatel', chelovek* [Sergeev-Tsensky is a Writer, a Man]. Moscow, 1975. (In Russian).

9. Sergeyev-Tsenskiy S.N. *Radost' tvorchestva. Stat'i. Vospominaniya. Pis'ma* [Joy of Creativity. Articles. Memories. Letters]. Simferopol, 1969. (In Russian).

10. Shenk F.B. *Aleksandr Nevskiy v russkoy kul'turnoy pamyati: svyatoy, pravitel', natsional'nyy geroy (1263–2000)* [Alexander Nevsky in Russian Cultural Memory: A Saint, Ruler, National Hero (1263–2000)]. Moscow, 2007. (Translated from German to Russian).

11. Tarsis V. *Sovremennyye russkiye pisateli* [Contemporary Russian Writers]. Leningrad, 1930. (In Russian).

12. Tolstoy A.N. *Chetvert' veka sovetskoy literatury: doklad na Yubileynoy sessii AN SSSR 18 noyabrya 1942 g.* [A Quarter of a Century of Soviet Literature: A Report at the Jubilee Session of the USSR Academy of Sciences November 18, 1942]. Moscow, 1943. (In Russian).

##### (Thesis and Thesis Abstract)

13. Burlakov N.S. "Sevastopol'skaya strada" S.N. Sergeeva-Tsenskiy: (k probleme stilya sovetskogo ist. romana) [The Sevastopol Suffer" S.N. Sergeev-Tsensky: (To the Problem of the Style of the Soviet Historical Novel)]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 1954. (In Russian).

14. Makarenko G.S. "Sevastopol'skaya strada" S.N. Sergeeva-Tsenskiy: (Principy istorizma) ["The Sevastopol Suffer" S.N. Sergeev-Tsensky: (The Principles of Historicism)]: PhD Thesis Abstract. Simferopol, 1952. (In Russian).

**Журавлева Нелли Сергеевна**, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет).

Кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной истории. Сфера научных интересов: образы Севастополя в советской литературе и драматургии, история литературного движения Урала в 1920 – 1930-е гг.

E-mail: zhurnell@mail.ru

**Nelli S. Zhuravleva**, South Ural State University.

Candidate of History, Associate Professor at the Department of Russian and International History. Research interests: images of Sevastopol in Soviet literature and drama, the history of the literary movement of the Urals in the 1920s – 1930s.

E-mail: zhurnell@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00014

Р.М. Ханинова (Элиста)  
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099**БАЛЛАДА О ВОЙНЕ В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX В.**

**Аннотация.** В статье рассмотрен жанр баллады о войне в калмыцкой поэзии XX в. на репрезентативных примерах из произведений поэтов фронтового поколения. Калмыцкая баллада как заимствованный жанр не изучена исследователями. История ее возникновения относится к 1930–1940-м гг. (Гаря Даваев, Басанг Дорджиев), развитие – к 1960–1970-м гг. (Морхаджи Нармаев, Лиджи Инджиев, Давид Кугультинов, Михаил Хонинов, Алексей Балакаев, Владимир Нуров), спад – к 1980-м гг. Баллада осваивалась калмыцкими поэтами в двух направлениях – политическом и социальном. Политическая баллада отразила современность и события Великой Отечественной войны в аспекте исторической памяти. Поэтика баллады определялась авторским обозначением жанра в заглавии или подзаголовке, автобиографическим компонентом, документализмом в передаче военных событий и реальных героев, художественным историзмом, сюжетностью, лиризацией авторского «я», диалогичностью, безэквивалентной лексикой, большим объемом, стихотворным размером, свободной формой строфики, национальной версификацией (разные виды анафоры, аллитерация). Мотив двоemiрия трансформировался: враги выполняли функции нечистой силы, одномирие проецировалось на современность без мистики и фантастики. Необыкновенные подвиги советских людей во время войны позиционировались авторами как ратный труд во имя родины, как сюжет-поединок, сюжет-испытание. Психологизм калмыцкой баллады углублен приемами антитезы, олицетворения, введением экфрасиса, пословицы, воспоминания. Для калмыцкой баллады не характерны такие виды баллад, как любовная, баллада-пародия, рок-баллада. Сравнение калмыцких баллад с русскими балладами о войне Николая Тихонова, Ильи Сельвинского, Александра Яшина, Марка Гроссмана, Михаила Анчарова подтверждает традицию советской политической поэзии в литературе народов России.

**Ключевые слова:** калмыцкая и русская баллада; Великая Отечественная война; историческая память; традиция.

R.M. Khaninova (Elista)  
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099**The War Ballad in the 20<sup>th</sup> Century Kalmyk Poetry**

**Abstract.** The article examines the war ballad genre in the 20<sup>th</sup> century Kalmyk poetry throughout certain works by poets of the war generation. Being a borrowed genre, the Kalmyk ballad has remained understudied. It emerged in the 1930–1940s (Garya Davaev, Basang Dordzhiev), developed in the 1960–1970s (Morkhadzhi Narmaev, Lidzhi Indzhiev, David Kugultinov, Mikhail Khoninov, Aleksey Balakaev, Vladimir

Nurov), and declined by the 1980s. The ballad was being domesticated by Kalmyk poets along the two dimensions – political and social ones. The political ballad was to mirror contemporaneity and events of the Great Patriotic War from the perspective of historical memory. The ballad poetics was actually determined by the author's direct reference in the title or subtitle (of the work), some autobiographic component, documentalism manifested in depicted military operations and true characters, artistic historicism, meaningfulness, lyricization of the author's personality, dialogueness, non-equivalent vocabulary, largeness, meter patterns, free-form strophics, and ethnic versification (diverse types of anaphora, alliteration). The motif of two-worldness got gradually transformed: enemies stood for devilry, and single-worldness would be projected onto contemporaneity without mysticism or fantasy. The marvelous heroic deeds of Soviet citizens during the war were pictured as routine military work in the name of Motherland, as a plot of combat, as a plot of trial. The psychologism of Kalmyk ballads is significantly extended through a number of literary devices, such as antithesis, reification, use of ecphrasis, proverbs, and recollections. The Kalmyk ballad included no love, parodic or power patterns. The conducted comparison of Russian war ballads by Nikolai Tikhonov, Ilya Selvinsky, Alexander Yashin, Mark Grossman, Mikhail Ancharov to Kalmyk ones confirms multiethnic poets of Russia were generally following the tradition of Soviet political poetry.

**Key words:** Kalmyk and Russian ballads; Great Patriotic War; historical memory; tradition.

Рефлексия над общей эволюцией жанра баллады не входит в задачи этой статьи, которые ограничиваются рассмотрением особенностей его поэтики исключительно в калмыцкой литературе советского периода (мотивного состава, строфики, системы рифмовки и т.д.). Следует отметить, что жанр баллады не характерен для калмыцкого фольклора и национальной литературы. Этот заимствованный жанр появился в калмыцкой поэзии не в 1960-е гг., как указывалось ранее [Джамбинова, Салдусова, Ханинова 2009, 504], а в 1930-е гг. и не был особенно распространенным.

Калмыцкая баллада не стала объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении, до сих пор нет ни антологии, ни отдельных авторских сборников, составленных по жанровому принципу. Отдельные наблюдения ученых связаны с единичным обращением к той или иной балладе избранного поэта, даны либо в общем обзоре литературного периода [История калмыцкой литературы 1980], либо в статьях [Кичгэ Т. 1963, 3; Ханинова 2015, 118–125; Ханинова 2016, 403–407].

Литературоведческий термин «баллада» в калмыцком языке представлен как «туужин шүлг» (букв. «историческое стихотворение») [Цеденова (сост.) 2012, 5]. Сами калмыцкие поэты европейский термин «баллада» использовали по-русски в безэквивалентном виде без окончания – «баллад» – в названии произведения: Г. Даваев («Хөётин баллад»), Л. Инджиев («Булгин туск баллад»), М. Хонинов («Үүлнэ туск баллад»), В. Нуров («Баргин туск баллад») или в подзаголовке: Б. Нармаев («Баллад»). В других случаях или авторы вообще не указывали жанр, или его номинацию

использовали русские переводчики при отсутствии авторского обозначения («Баллада диких тюльпанов» Д. Кугультинова, «Баллада о недокуренной сигарке» М. Хонинова).

В современном понимании баллада – «гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий лирическое, эпическое (повествовательная фабула) и драматическое (диалогические реплики персонажей) начала» [Магомедова 2008, 26].

Баллада калмыцких поэтов XX в. в основном лиро-эпического плана, с ярко выраженным сюжетом на историческую или современную тематику, часто с автобиографическим элементом, строфической структурой, большого объема. Поскольку она не имела аналогов в предшествующем литературном процессе, то была ориентирована на традицию русской баллады советского периода, преимущественно героического типа: Николай Тихонов («Баллада о гвоздях», «Баллада о синем пакете», 1922), Сергей Есенин («Баллада о двадцати шести», 1924), Михаил Светлов («Гренада», 1926), Константин Симонов («Сын артиллериста», 1941) и др.

Так, поэт Гаря Даваев (1914–1943), репрессированный в 1937 г. [Церенов 1999, 3], написал балладу «Хөөтин баллад» («Баллада о будущем», 1936). Сохранившийся ее отрывок воспроизведен в газете «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда») в 1959 г. без деления на строфы, в книжном издании 1960 г. он имел 20 четверостиший. Поэт следовал традиции калмыцкой версификации (анафора разных видов: парная, перекрестная, сплошная, аллитерация, стихотворная строка из трех слов). Его баллада на военную тему – это не авторская рефлексия на конкретное событие: показ воздушного боя вражеских самолетов с самолетом калмыцкой летчицы отсылает к будущим сражениям. Кроме того, тогда не было профессиональных летчиц-калмычек, за исключением планеристок, например, Надежды Кулешовой. Поэтому авторское уточнение в заглавии – о будущем – отвечало тематике советской поэзии тех лет: готовность к будущей войне, уверенность в скорой победе над любым врагом. Отрывок из баллады Даваева начинается с описания ночного полета Эрвены Нимеевой, защищающей советский народ на своем «крылатом коне»: «...Нимэн Эрвн күүкн / Нисдг мөрэн тохв, / Советин бүлэн харсхар / Сөөһин кемжэ хасв» [Даван 1960, 15]. Бой советского летчика с 20 вражескими летчиками неравен. Эрвена, раненная пулеметной очередью в правую кисть, обратилась к ветру с просьбой помочь ей в битве, ради этого она готова умереть, забыв песни любимой родины, не увидев милого отцовского лица. В книжном варианте стихотворения усилен патриотический пафос: вместо семейного вектора теперь общественный («не увидев лица друзей»). Эрвена поклялась в этом от имени великой партии: «Алдр партин нерэр / Андһар өгэд оркв...» [Даван 1959, 3], то есть ВКП(б). Балладный элемент таинственности проявился в концовке произведения: непонятно – спаслась героиня или погибла. Так, в газетном варианте, «раздвинув» черные тучи, летчица вернулась в бой: «Хар үүлд зааглад, / Хэрү дээнүр орв...» [Даван 1959, 3], в книжном – завершила свое дело: «Хэрү кергэн күцэв» [Даван 1963, 18].

Другой балладный элемент наблюдаем во включении в текст фантастического двоимирия: вражеские летчики сравниваются с ожившей нечистой силой – «эмд бирмд» (калм. «бирмн» – «злой дух, черт, сатана»), угрожающей жизни советского летчика. Вспомним, как в «Балладе о сержанте Доеве» Л. Инджиева главный герой понял, что убитый им немецкий снайпер – это женщина: «И хоть я ведьму порешил, / Но все же мне тошно стало» (пер. Д. Долинского) [Инджиев 1988, 55]. Таким образом, архетип баллады русского романтизма в сюжетных коллизиях «свой» и «чужой», этот и «киной» миры был стратегически переформатирован калмыцкими авторами на противостояние советского и несоветского, наших и не наших, союзников и врагов.

Новая лексика в тексте представлена Даваевым неоднородно, например, безэквивалентное русское слово «самолет» и калмыцкий перевод слова «летчик» («нисэч») от глагола «нисх» – «летать». Советский самолет сравнивался с крылатым конем («нисдг мөрн»), горным орлом («уулын һэрд»), чайкой («цах»).

С балладой Г. Даваева тематически созвучно стихотворение Басанга Дорджиева (1918–1969) «Тоһруна туск баллад» («Баллада о журавлях», 1943). По словам А. Кичикова, основой баллады стал реальный эпизод периода Сталинградской битвы, о котором поэт-фронтовик узнал из газеты «Красная звезда»: стая птиц атаковала самолет фашистского летчика, мстя за убитого им журавля [Кичгэ 1963, 3]. В балладе осенние журавли, улетаая в теплые края, перекликались с советскими бойцами. Диалоговая конструкция передана приемом олицетворения: журавли поздоровались с воинами, обещав скоро вернуться, а люди спросили у дорогих гостей, в Африку ли они летят. На прощание птицы пожелали солдатам крепко защищать родину. Внезапно появившийся немецкий самолет, нарушив тишину, пулеметной очередью расстрелял стаю.

Лиризация баллады проявилась в актуализации авторского «я», риторический вопрос к асу: зачем он, высокомерный человек, убивавший беззащитных людей, так обошелся и с беспечно летевшими черноголовыми журавлями? «Харсг уга эмтиг / Хаж деерлkdг андн, / Харадан нисч йовсн / Хар келн тоһруг яһквч?» [Дорджиев 2008, 19]. У калмыков причинение вреда этим птицам считается грехом, за который придется расплатиться: журавль мстителен. И, действительно, птицы атаковали самолет, застряв в его моторе, и машина врезалась в землю. Дорджиев завершил балладу размышлением о том, что хотя рассказанные им примеры невероятны, эту историю о журавлях люди впишут в особый ряд: «Түүкин алдр үлгүрмүд, / Төрүц күүнд иткдшго, / Тоһруна туск бөлгиг / Төвшүнэр зерглэндэн орулх» [Дорджиев 2008, 20], иначе говоря, его баллада военных лет станет действенным оружием в борьбе против фашистов. Структурно текст разделен на 14 катренов (56 строк), анафора в основном сплошного вида, а также парная и перекрестная, с «расштанной» рифмовкой и рифмой.

При переводе стихотворения Ю. Островский включил личностный мотив, изменив общий регистр диалога бойцов с птицами на индивидуаль-

ный в косвенной речи: «Я с ними беседовал тихо, / Желал уберечься от бед. / Последний журавль с журавлихой / Курлыкали внятно в ответ» [Дорджиев 2008, 448]. Если в оригинале погибла одна птица, то в переводе журавлиная пара, отмеченная в диалоге с солдатом, была убита пулеметным огнем: «Лишь крайний журавль с журавлихой / На луг, распластавшись, легли» [Дорджиев 2008, 449]. Тогда стая журавлей атаковала самолет, по версии Ю. Островского, ушедшего от огня советских батарей и выместившего злобу на птицах. Героическим мажором переводчик завершил балладу: «А в небе под солнцем лучистым / Пел гимны отряд журавлей / Тому, кто дорогу расчистил / Отважною смертью своей!» [Дорджиев 2008, 449]. По сравнению с оригиналом перевод состоит из 10 катренов без прямой речи.

Сравним у Ивана Неходы схожий сюжет в «Балладе о журавлях» (1943). Суровый ритм стиха о военных буднях («Ни встать, ни двинуться / – такой кругом огонь! / Винтовку стиснула горячая ладонь. / Вот так лежали мы») сменяется лирической интонацией автора при виде птиц: «А в сизой мгле, вдали, / Над фронтом пролетали журавли. / “Курлы, курлы!...” (И детством мир запах.) / Домой, домой их звал чумацкий шлях» (пер. В. Звягинцевой) [Нехода 1970, 555]. В мир беззащитной природы враждебно вторгается опасный мир человека: «...Прожектор их поймал... Вон огненные нитки – / По журавлям враги стреляли из зенитки!» [Нехода 1970, 555]. Одна птица упала с высоты, но клин «летел вперед, не дрогнув, ровно шел / Туда, туда, домой...» [Нехода 1970, 555]. Характерный для баллады прием антитезы показывает два мира (птиц и людей) в ситуации войны, две враждующие стороны – советские и немецкие солдаты. У Дорджиева журавли улетают в чужие края, у Неходы – наоборот: возвращаются на родину, домой. Это соответствует авторской интенции в показе Великой Отечественной войны: «Война. В дороге трудной, длинной / Звала нас родина той песней журавлиной» [Нехода 1970, 555]. Поэтому единение птиц и воинов манифестировано заключительными строками баллады: «“Курлы, курлы...” – неслось, как трубный клич, над нами. / И так хотелось стать нам журавлями! / Тогда мы поднялись с израненной земли, – / Пусть мины, пусть огонь, / за вами, журавли!» [Нехода 1970, 555]. Пример пернатых вдохновил бойцов в борьбе за родину, что подчеркнуто восклицательными знаками как маркерами. Два ключевых символа баллады – журавли и земля – акцентируют мотивы детства, родного дома, родины, мира, семьи, усиленные эпитетом «израненной» земли и автобиографическим компонентом.

То же обращение к родной земле на войне есть в стихотворении поэта-фронтовика Лиджи Инджиева (1913–1995) «Булгин туск баллад» («Баллада о роднике», 1987). Его произведение предваряет эпиграф-посвящение погибшим молодым землякам-партизанам Владимиру Косиеву, Тамаре Хахлыновой, Юрии Клыкову, их клятве: «Төрскэн харслһна ноолданд эмэн нөөлго орлһсн баһ-дүүвр партизанмудт – Косин Владимирт, Хахлына Тамарт, Клыков Юрийд – теднэ таһһргудт нерэдгджэнэ» [Инджиев

1992, 116]. Баллада построена на ретроспекции: автор в своем рассказе о степном роднике, к которому приходят женщины с детьми за водой, напомнил о том, как во время войны здесь был бой отважной молодежи с фашистами. Неожиданно напав с трех сторон, партизаны разгромили врага и исчезли в сумерках. Уцелевшие немецкие солдаты решили извести партизан, отравив родник, но это им не удалось: вода оставалась чистой. Тогда враги засыпали родник, но вода раздвинула песок; после того, как родник пытались завалить камнями и металлом, он вышел в другом месте. Став знаменитым, родник вызывал в памяти людей имена героев. Кольцевой композицией Инджиев возвращал читателей в современность: по-прежнему приходят к роднику женщины с детьми, теперь воспевая в песнях имена борцов за родину: «Берэд, күүкд цувлдад, / Булг тал ирцхэнэ, / Тацсг баатрмудын нердиг / Тедн дуундан келцхэнэ» [Инджиев 1992, 118]. Эта баллада о далеком времени также построена на контрасте: войны и мира, воды и камня / песка / металла, фашистов и партизан, прошлого и настоящего, жизни и смерти, забвения и бессмертия. Символ родника в ассоциативной цепи рождает контекстуальный ряд: родник – род – народ – родина. Структура баллады неоднородна в строфическом плане (74 строки). Анафора тоже строго не выдержана: парная, перекрестная, сплошная с нарушениями единоначатия, произвольная рифмовка и рифма.

У поэта-фронтовика Морхаджи Нармаева (1915–1993) одна из баллад «“Тигрлэ” һар бэрлдлһн» («Рукопашная с “Тигром”»), имеющая батальный характер, также ретроспективна. Автор вспомнил о боях 1943 г. на Украине, под Полтавой, где прославился герой баллады – Григорий Рыбников, вступивший в рукопашный поединок с фашистским танком «Тигр». «Кезэнэ болсн йовдл, / Келж өгхэр седжэнэв, / “Тигр” танкла һар бэрлдлһ / Тегэд ода сергэжэнэв. // Украина, Полтава медлэ, / Элдү дээч билэ, Рыбников Григорий гиж, / Эндэн нернь туурла» [Нармаев 1987, 103]. По канону балладного жанра во время сражения советские бойцы увидели невероятное зрелище: на башне вражеского танка стоял во весь рост какой-то человек. Сумасшедший, ищущий смерти, подумали они: «Акад юмб, алин күмб, / Үксэн хээж йовхмб?» [Нармаев 1987, 103]. Когда хватились Рыбникова, не сразу его нашли. Тот, объявившись, сообщил, что захватил «тигра», теперь его надо вытащить. Ребята, не поверив, стали посмеиваться над товарищем. Диалог между однополчанами перерос в монолог Рыбникова, когда они, увидев в водоеме тяжелую немецкую машину с убитым лейтенантом, поинтересовались, каким образом удалось захватить танк. Удивительный рассказ Григория, как он барсом запрыгнул на машину, затем выстрелил в танкиста, высунувшегося из люка, как танк съехал в воду, вызвал одобрение товарищей. Они сфотографировались возле необычного трофея, вытянутого на берег, а командир полка Студиникин наградил храброго сержанта орденом «Солдатская слава». Автор не уточнил, какой степени – первой, второй или третьей – награду вручил Рыбникову его командир, главное, что захваченный танк стал сражаться против своих бывших хозяев. Эта баллада своей кольцевой композицией тоже возвращала

читателей из военного прошлого в мирные будни, чтобы показать поступок, о котором, по словам автора, хочется заново рассказать всем спустя много лет.

Сказанное подтверждает мысль С.Л. Страшнова о том, что «необычное поэты находят рядом, идеал – в действительности. Отныне не фантастическое предание значительнее и даже реальнее повседневной жизни, как это представлялось романтикам прошлого, – наоборот, сама действительность встает вровень с легендой, а подчас и превосходит ее. Непридуманная, но и небывалая мощь <...> отличает балладных героев русской советской литературы <...>» [Страшнов 1991, 11], добавим – и калмыцкой поэзии XX в.

Баллада Нармаева структурирована 32 катренами с разными видами анафоры, преимущественно парной, часто нарушаемой, с произвольной рифмовкой и рифмой (132 строки). Также использована безэквивалентная русская лексика: танкист, танк, название «тигр» (калм. «ирвск»), орден (калм. «зүүнэч»), «Солдатская слава» (калм. «Салдсмудин туурмж»), полевая сумка («полевой сумкан»), мотор («моторнь»).

Тематически эта баллада в калмыцкой поэзии близка балладе поэта-партизана Михаила Хонинова (1919–1981) «Орел-Курск дуһуд» («На Орловско-Курской дуге», 1959) о противоборстве тяжелых танков «Тигр» и «КВ» («Климент Ворошилов») [Хоньна 1960, 67–69], в русской поэзии – «Балладе о танке "КВ"» (1942) фронтового корреспондента И. Сельвинского. Здесь имена конкретных героев названы в тексте, как у Хонинова (Бадма Санджиев), или в посвящении, как у Сельвинского (Тимофеев, Останин, Горбунов, Чернышев и Чирков).

У русского поэта балладный мотив мертвеца трансформировался в мотив «мертвого» танка, «танка-привидения», оживающего спустя две недели и вновь вступающего в бой с немцами: экипаж подбитой машины вынужден был притаиться на передовой, чтобы ввести в обман противника [Сельвинский 1971, 359–362]. «И вдруг в тиши услышал офицер, / Как засмеялся танк. / И чуть ли не маска, влитая в бронь, / Тихо сказала "Огонь!"» [Сельвинский 1971, 362]. Тот же мотив, казалось бы, «мертвого» танка в «Балладе о танке» (1941) Александра Яшина, когда советский танк вытянули на цепи из болота вражеским, но неожиданно для фашистов вдруг заработал его мотор, и машина устремилась к своим, потащив за собой уже немецкий трофей [Яшин 1985, 20–21]. Также победой советского танка над немецким завершился поединок в битве за Сталинград в «Балладе об уральском танке» (1942) фронтовика Марка Гроссмана [Гроссман 1974, 14–15]. Солдат с Урала и машина, сделанная на уральском заводе, стали героическими символами победы. Другой героический ракурс советского танка периода войны показан фронтовиком Михаилом Анчаровым в «Балладе о танке "Т-34", который стоит в чужом городе на высоком красивом постаменте» (1965). Это монолог «ожившего мертвеца», машины, погибшей потому, что экипаж не смог наехать на куклу, символ чужой семьи, среди развалин дома. Танк сравнивается с Христом («смертию смерть по-

прав»), с застывшим боем, с любовью, застывшей на века [Анчаров 1992, 48–49].

В стихотворении М. Хонинова «Зургин туск баллад» («Баллада о портрете», 1969) экфрасис обусловлен ленинской темой. Сюжет созвучен «Балладе о синем пакете» Николая Тихонова: трудный мотив срочной доставки к месту назначения. Калмыцкая баллада написана от первого лица. Зимний лес, крепкий мороз, глубокие сугробы усложняли выполнение приказа – передать ленинский портрет в партизанский штаб, а полученное в пути партизаном пулевое ранение чревато смертью. Сюжетный элемент решения трудной задачи подкреплен обращением раненого человека за поддержкой к портрету, хранимому за пазухой (диалогический экфрасис). При этом визуализация артефакта отсутствует; неясно, что это – фотография, репродукция картины, журнальная, газетная вырезка, листовка, какого размера, цвета и т.д. Но общение человека с такой вещью, понимание того, что боевые товарищи ждут его, придает силы. Внутренний монолог партизана передавал смятение, сомнение, надежду, веру. Он подумал, если в двадцать лет не одолеть смерть, то когда это можно сделать? Мир природы враждебен человеку: небо призвало быстрее повалить его, чтобы вернуть свою звезду, упавшую к нему, но услышало ответ юноши, что он жив, не сдастся, дойдет до людей, обрадует их. Добравшись вечером в штаб, партизан вручил портрет командиру, услышав благодарность, подтвердил, что всегда готов выполнить воинский приказ. «Тиигж күргэд / командирин харт / Теешэд ирсн / зурган өгүв, / Командир намаг / арһул кевтулад: / "Кергэн күцэсндтн / ханжанав", – гив. / – Заквритн кезэчн / күцэхүв, – гивүв...» [Хоньна 1969, 60]. Баллада завершилась экфрастической деталью: «Зургин, Ленин / өмнм герлтв...» [Хоньна 1969, 60], т.е. «передо мной сиял портрет Ленина». Балладный мотив таинственности здесь своеобразно воплощен в сакральном коде – портрет покойного вождя российской революции, но без конкретного описания изображаемого артефакта.

Ср. в «Балладе о синем пакете» секретное донесение, оставшееся неизвестным для бойца и читателя, но оказавшееся бесполезным для человека во френче (он уже все знал) [Тихонов 1987, 471–473], – подвиг обесмыслен. В этой балладе, по словам Е. Эткинда, нет никакого революционного романтизма, как принято считать, «это воспевание не подвига, не героизма, не высокой идеи, а армейской дисциплины. Поэзия бездумного подчинения: приказ есть приказ» [Эткинд 1999, 679, 680]. В отличие от тихоновского героя, хониновский герой знал, что именно должен доставить, это поддержало его в пути, он подтвердил готовность к выполнению новых приказов. И заслужил благодарность командира по сравнению с бойцом Тихонова: его человек во френче брезгливо вытер руки после прочтения донесения из грязного, окровавленного пакета и бросил бумагу на кремлевский ковер.

Калмыцким поэтом также использована безэквивалентная русская лексика: отряд, штаб, командир; диалоговая конструкция разнообразна: партизан – командир, небо – партизан, командир – партизан, внутренний

монолог лирического субъекта. Весь текст выстроен «лесенкой», без строфического деления (163 строки), но с обязательной анафорой преимущественно парного вида, изредка перемежаемой сплошной анафорой, с произвольной рифмовкой.

Среди нескольких хониновских баллад на военную тему и «Зөргиг зүрхнд суулдг болхнь...» («Если б в сердца пересаживать отвагу...», 1976). В авторской рукописи отмечен жанровый подзаголовок («баллад»). Сюжет-испытание передавал историю о том, как пятеро партизан, не выполнивших боевое задание (взорвать мост), были вновь отправлены командиром по назначению. Избежать трибунала им удалось благодаря воспоминанию командира о далеком детстве, когда верблюдица плачем спасла верблюжонка от смерти – от чабана с ножом, и теперь ей кланялся автор из военной дали. Этот «эпизод с верблюжонком завершает кольцевую композицию стихотворения, стягивая в сюжетный узел природное и человеческое, войну и мир, милосердие и жестокость» [Ханинова 2015, 121]. Введением части калмыцкой пословицы о том, что молодняк блеет и становится скотом, человек мучается и в люди выходит, поэт подчеркнул дидактический вектор случая: «Мал мөөрэ, / мөөрэ йовж, / мал болдг. / Түүшлж эдн / тенд-энд / халһа йовж / төлжэд, дээчнр эс болхий?» [Хоньна 1976, 16], т.е. и эти партизаны, окрепнув в боях, станут воинами. Стратегии автора и переводчика А. Николаева [Хонинов 1977, 162–166] в общем плане имеют единую интонацию, «способствующую выявлению истоков героизма в войне за отечество» [Ханинова 2016, 407].

В послевоенной калмыцкой поэзии следующее поколение также актуализировало балладу о войне, например, «Баллада о мальчике» (1957) [Балакаев 1961, 4], «Баллада о друге» (1965) Алексея Балакаева [Балакаев 1965 а, 4]. Оно ориентировалось на опыт предшественников, фокусируя историческую память о военном детстве, героях-земляках.

Социальная баллада представлена, например, «Балладой о дороге», «Матерью-землей», «Родником жизни» Алексея Балакаева [Балакаев 1962, 58–63; Балакаев 1965 б, 28–30; 35–40], «Балладой о псе Балтыке» Владимира Нурова [Нуура 1974, 8–11; Нуров 1981, 91–95], историческая – «Балладой о девушке Розе» М. Нармаева [Нармаев 1978, 26–34; Нармаев 1987, 93–96], «Балладой о недокуренной сигарке», «Балладой о калмычке» М. Хонинова [Хоньна 1966, 57–62; Хонинов 1972, 40–74; Хоньна 1981, 97–149]. В то же время калмыцкой поэзии не свойственны такие виды баллад, как любовная баллада, баллада-пародия, рок-баллада.

Итак, исследование рецептивного потенциала репрезентативных произведений выявило, что формирование заимствованного калмыцкими поэтами жанра баллады относится к 1930–1940-м гг. (Даваев, Дорджиев), развитие – к 1960–1970-м гг., затем наблюдается угасание, говоря словами М.М. Бахтина, «памяти жанра» [Бахтин 2002, 137]. С самого начала доминирующей стала «политическая баллада» [Квятковский 1966, 56], как отклик на современные события и как историческая память, прежде всего, о Великой Отечественной войне, реже Гражданской войне, созданная

калмыцкими поэтами фронтового поколения. Для этих баллад характерны следующие стратегии: автобиографический компонент, документализм (локализация военных событий, реальные имена и фамилии персонажей в тексте и посвящении), художественный историзм, типическая героизация, сюжетность, реже лиризация авторского «я», диалогичность, символические маркеры, безэквивалентная лексика, большой объем, стихотворный размер, свободная форма строфики, в том числе «лесенка», национальная версификация (разные виды анафоры, аллитерация). Мотив двоемрия трансформируется в изображение врагов как нечистой силы, несущей смерть (Даваев, Инджиев), в то время как жанровый кодификатор ожившего мертвеца – советского танка, танка-привидения, его экипажа – актуализирует жертвенность, самоотверженность и бессмертие советского воина. Одномирие связано с современностью, далекой от мистики и фантастики. Герои совершают необыкновенные подвиги, которые воспринимаются ими самими как ратный труд во имя родины, их героизм типичен для советского человека. Балладным элементом таинственности, недоговоренности усилен сюжет-поединок, сюжет-испытание. Функция экфрасиса, в том числе диалогического, направлена на углубление психологического компонента текста. Баллада о войне «как нельзя лучше отвечала запросу эпохи – описанию и осмыслению национальной истории в определенном ракурсе. <...> Она органично становилась “формой времени”» [Анисимова 2018, 78].

Сравнение калмыцких баллад с русскими балладами о войне подтверждает сохранение и развитие традиции советской политической поэзии в литературе народов России.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимова Е.Е. Русская баллада: жанровый архетип и его историзация // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сборник научных трудов / ред.-сост. М.Н. Дарвин, О.В. Федунина. М., 2018. С. 69–78.
2. Анчаров М. Звук шагов. М., 1992.
3. (а) Балакаев А. Баллада о друге // Советская Калмыкия. 1965. 25 июня. С. 4.
4. Балакаев А. Баллада о мальчике // Советская Калмыкия. 1961. 21 мая. С. 4.
5. Балакаев А.Г. Счастье, подаренное Лениным. Элиста, 1962.
6. (б) Балакаев А.Г. Крылатая молодость. Стихи и поэма на калм. яз. Элиста, 1965.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 5–300.
8. Гроссман М.С. Лирика разных лет. Стихи. Челябинск, 1974.
9. Джамбинова Р.А., Салдусова А.Г., Ханинова Р.М. Литература // История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 т. Т. 3. Эли-

ста, 2009. С. 492–528.

10. Дорджиев Б. Б. На степных просторах: избранные произведения / на калм., рус. яз. Элиста, 2008.

11. Инджиев Л.О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1 / на калм. яз. Элиста, 1992.

12. Инджиев Л.О. Чистое небо: стихи и поэма-сказка / пер. с калм. Элиста, 1988.

13. История калмыцкой литературы: в 2 т. Т. 2. Элиста, 1980.

14. Квятковский А.П. Баллада // Поэтический словарь. М., 1966. С. 55–56.

15. Магомедова Д.М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 26–27.

16. Нармаев М.Б. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1 / на калм. яз. Элиста, 1987.

17. Нармаев М.Б. Четырнадцать богатырей: стихи и поэмы / пер. с калм. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1978.

18. Нехода И. Баллада о журавлях // Великая Отечественная. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 555.

19. Нуров В. Баллада о псе Балтыке // Нуров В.Д. Солнечный колодец: стихи / пер. с калм. Элиста, 1981. С. 91–95.

20. Русско-калмыцко-монгольский словарь литературоведческих терминов / сост. С.Н. Цеденова. Элиста, 2012.

21. Сельвинский И.Л. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1971.

22. Страшнов С.Л. «Молодеет и лад баллад»: баллада в истории русской советской поэзии. Литературно-критические статьи. М., 1991.

23. Тихонов Н.С. Баллада о синем пакете // Мысль, вооруженная рифмами / сост. В.Е. Холшевников. Л., 1987. С. 471–473.

24. Ханинова Р.М. «Баллада о жалости» М. Хонинова в аспекте фольклорных традиций // XII Сургучевские чтения. Литература и журналистика в пламени войны: от Первой мировой до Великой Победы. Ставрополь, 2015. С. 118–125.

25. Ханинова Р.М. Баллада М. Хонинова о войне: фольклорные традиции и новации // Кочевые народы юга России: исторический опыт и современность. Элиста, 2016. С. 403–407.

26. Хонинов М. Баллада о жалости // Хонинов М.В. Подкова: стихи и поэма / пер. с калм. М., 1977. С. 162–166.

27. Хонинов М. Баллада о недокуренной сигарке // Хонинов М.В. Все начинается с дороги: стихи / пер. с калм. М., 1972. С. 70–74.

28. Церенов В. Следственное дело № 325 // Известия Калмыкии. 1999. 31 марта. С. 3.

29. Эткинд Е. Литературное самоубийство Николая Тихонова // Revue des études slaves. 1999. Т. 71. № 3–4. Р. 673–680.

30. Яшин А. Баллада о танке // Неизвестный солдат: стихи. Кишинев, 1985. С. 20–21.

31. Даван Ы. Хөөтин баллад (Тасрхань) // Хальмг үнн. 1959. Июлин 28.

Х. 2.

32. Даван Ы. Хөөтин баллад (Тасрхань) // Даван Ы. Шүлгүд болн поэмс. Элст, 1960. Х. 15–18.

33. Кичгэ Т. Шүлгч болн романч // Хальмг үнн. 1963. Мартын 29. Х. 3.

34. Нуура В. Баргин туск баллад // Нуура В. Жирһлин үндсн: шүлгүд. Элст, 1974. Х. 8–11.

35. Хоньна М. Зөргиг зүркнд суулһдг болхнь... // Хоньна М. Шүлг мини, делгр: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1976. Х. 12–18.

36. Хоньна М. Зургин туск баллад // Хоньна М. Мини тегин хавр: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1969. Х. 55–60.

37. Хоньна М. Күцс эс татгдсн цигарк // Хоньна М. Цаһан нуурин айсмуд: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1966. Х. 57–62.

38. Хоньна М. Үүлнэ туск баллад // Хоньна М. Өрәсән теңгр дор: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1971. Х. 60–63.

39. Хоньна М. Хальмг күүкнэ баллад // Хоньна М. Баһ насн, ханжанав: шүлгүд болн поэмс. Элст, 1981. Х. 97–149.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals and Newspapers)

1. Etkind E. Literaturnoye samoubiystvo Nikolaya Tikhonova [Nikolai Tikhonov's Literary Suicide]. *Review of Slavic Studies*, 1999, vol. 71, no. 3–4, pp. 673–680. (In Russian).

2. Tserenov V. Sledstvennoye delo no. 325 [Crime Investigation Case No. 325]. *Izvestiya Kalmykii* (newspaper), 1999, 31 March, p. 3. (In Russian).

3. Kichgya T. Shyulgch boln romanch [The poet and Novelist]. *Khalmg Ünn* (newspaper), 1963, 29 March, p. 3. (In Kalmyk).

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

4. Anisimova E.E. Russkaya ballada: zhanrovyy arkhetyp i ego istorizatsiya [The Russian Ballad: Genre Archetype and Its Historization]. *Darvin M.N., Fedunina O.V. (eds., comps.). Pamyat' zhanra kak fenomen edinstva i nepre-ryvnosti literaturnogo razvitiya* [Memory of the Genre as a Phenomenon to Facilitate the Unity and Continuity of Literary Development]. Moscow, 2018, pp. 69–78. (In Russian).

5. Dzhambinova R.A., Saldusova A.G., Khaninova R.M. Literatura [Literature]. *Istoriya Kalmykii s drevneyshikh vremen do nashikh dney* [A history of Kalmykia from the earliest times to the present days]. In 3 vols. Vol. 3. Elista: Gerel, 2009. Pp. 492–528. (In Russian.)

6. Kvyatkovsky A.P. Ballada [Ballad]. *Poeticheskiy slovar'* [A Poetic Dictionary]. Moscow, 1966, pp. 55–56. (In Russian).

7. Magomedova D.M. Ballada [Ballad]. *Tamarchenko N.D. (ed.). Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 26–27. (In Russian).

8. Khaninova R.M. "Ballada o zhalosti" M. Khoninova v aspekte fol'klornykh traditsiy [M. Khoninova's *Ballad of Ruth* in the Context of the Folklore Tradition]. *12 Surguchevskie chteniya. Literatura i zhurnalistika v plameni voyny: ot Pervoy mirovoy do Velikoy Pobedy*. Stavropol, 2015, pp. 118–125. (In Russian).

9. Khaninova R.M. Ballada M. Khoninova o voyne: fol'klornyye traditsii i novatsii [M. Khoninova's War Ballad: Folklore Traditions and Innovations]. *Kochevye narody yuga Rossii: istoricheskiy opyt i sovremennost'* [Nomadic Peoples of Southern Russia: Historical Experience and Modernity]. Elista, 2016, pp. 403–407. (In Russian).

### (Monographs)

10. Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002, pp. 5–300. (In Russian).

11. *Istoriya kalmytskoi literatury* [A History of Kalmyk Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Elista, 1980. (In Russian).

12. Strashnov S.L. "Molodeyet i lad ballad": ballada v istorii russkoy sovetskoy poezii. *Literaturno-kriticheskiye stat'i* ["The ballad grows younger": The Ballad in the History of Russian-Language Soviet Poetry. Literary-Critical Articles]. Moscow, 1991. (In Russian).

13. Tsendenova S.N. (comp.). *Russko-kalmytsko-mongol'skiy slovar' literaturovedcheskikh terminov* [A Russian-Kalmyk-Mongolian Dictionary of Literary Terms]. Elista, 2012. (In Russian, Kalmyk and in Mongolian).

**Ханинова Римма Михайловна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела монгольской филологии. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

**Rimma M. Khaninova**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Associate Professor, Leading Research of the Department of Mongolian Philology. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00015

Ю.С. Черняховская (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-0063-7365

### ПОЛИИДЕЙНОСТЬ В РОМАНЕ «ФАЭТЫ» А. КАЗАНЦЕВА

**Аннотация.** Актуальность рассмотренной в статье проблемы обусловлена тем, что на сегодняшний день в силу продолжающегося развития науки и техники государственное управление вновь проявляет интерес к конструктам технократизма. Однако при этом наследие технократизма используется весьма ограниченно и по большей части узкоутилитарно. В то же время остается распространенной позиция, согласно которой технократизм как политическое учение враждебен общепринятой гуманитарной этике, а развитие его зашло в тупик в 60-х гг. XX в. Автор статьи, работая с материалами, представленными отечественной фантастикой 1960-х гг., в частности с творческим наследием А. Казанцева, столкнулся с достаточно многоплановыми интерпретациями технократизма. При этом не все из них ставят себя в оппозицию этике гуманизма. Однако в силу того, что эти философские идеи были выражены в литературной форме с использованием символов и иносказаний, они до сих пор не введены в научный оборот. С целью восполнить этот пробел в статье на основе авторской методологии анализируется один из центральных романов отечественного фантаста А. Казанцева «Фаэты» в качестве полиидейного произведения. Гипотеза состоит в том, что идейный спектр романа А. Казанцева находится в рамках общей концепции технократизма и научно-технического романтизма. Автор ставит задачу выявления ведущих направлений, существовавших в научно-техническом романтизме второй половины 1960-х гг. и пытается на основе прогнозов А. Казанцева смоделировать возможные нереализованные перспективы их развития. В результате проведенного исследования делается вывод, что А. Казанцев в своем анализе потенциала и перспектив развития технократизма пришел к мысли о необходимости его гуманизации. Однако в том же романе он показывает далее бесперспективность абсолютной гуманизации общества и нивелирование постулатов технократизма. А. Казанцев видит в качестве наиболее продуктивного направления коммунистический путь развития общества.

**Ключевые слова:** идеальное конструирование; фантастика; А. Казанцев; технократизм; научно-технический романтизм; физики и лирики.

Yu.S. Chernyakhovskaya (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-0063-7365

### Multi-conceptual in the Novel "Feety" by Alexander Kazantsev

**Abstract.** The relevance of the study is due to the fact that today, due to the continuing development of science and technology, public administration is again interested in the constructs of technocracy. Today, however, the legacy of technocracy is



of very limited use, amostly utilitarian and specified. Also it is widely accepted, that technocracy as political doctrine is hostile to common humanism ethics, and this kind of development remains monument to 1960s. Taking into account the matter presented by the Russian science fiction of the 1960s, in particular works by Kazantsev, we see quite a lot of interpretations of technocracy. However not all of them opposed to the ethics of humanism. But while these philosophical ideas were expressed in literary form, through symbols and allegories, they are still not introduced into scientific discussion. The problem, therefore, is to specify methodology for analysis of the philosophical ideas of technocratism presented in the novel by Kazantsev and to introduce them into present scientific discussion. The aim of the study is to analyze one of the central novels of the Russian science fiction writer A. Kazantsev "Feety" on the basis of the proposed methodology as multy-conceptual work. The hypothesis is that ideological variable of the novel by Kazantsev was described in the framework of general concept of technocracy and technical romanticism. The task now is to identify leading trends in the scientific and technical romanticism of the second half of the 1960s to model possible prospects of the development on the basis of Kazantsev's forecasts. It allows to conclude, that in his analysis of potential and prospects of the development of technocracy Kazantsev came to the idea of the necessary humanization. However in the same novel he comes to futility of absolute humanization of society and tries to level postulates of technocracy. Kazantsev claims the most productive would be Communist development of society.

**Key words:** great design; fantasy; Kazantsev; technocracy; technological romanticism; technocratism; physics and poetry.

На сегодняшний день в силу продолжающегося развития науки и техники государственное управление вновь проявляет интерес к конструктам технократизма. Однако наследие технократизма используется весьма ограниченно и по большей части узкоутилитарно. В то же время остается распространенной позиция, согласно которой технократизм как политическое учение враждебен общепринятой гуманитарной этике, а развитие его зашло в тупик в 60-х гг. XX в. Автор статьи, работая с материалами, представленными отечественной фантастикой 1960-х гг., в частности с творческим наследием А. Казанцева, столкнулся с достаточно многоплановыми интерпретациями технократизма. При этом не все из них ставят себя в оппозицию этике гуманизма. Однако в силу того, что эти философские идеи были выражены в литературной форме с использованием символов и иносказаний, они до сих пор не введены в научный оборот. Проблематика исследования, таким образом, состоит в том, чтобы с использованием авторской методологии проанализировать философские идеи технократизма, представленные в одном из центральных романов отечественного фантаста А. Казанцева «Фаэты». Этот роман рассматривается в качестве полиидейного произведения, идейный спектр которого находится в рамках общей концепции технократизма и научно-технического романтизма. Задачи статьи – выявить ведущие направления, существовавшие в научно-техническом романтизме второй половины 1960-х г., и попытаться на основе прогнозов А. Казанцева смоделировать возможные нереализованные

перспективы их развития.

За методологическую основу мы берем разработки Дж. Кэмпбелла по теории мономифа в расширенном понимании. Исходная гипотеза заключается в том, что центральный герой произведения воплощает в себе некую идею, а события-препятствия на «пути героя» представляют собой испытания, с которыми сталкивается эта идея, ее антитезы. Победа героя, таким образом, олицетворяет собой победу заявленной идеи, а его поражение – поражение этой идеи. Подобный анализ правомерен в отношении произведений, которые автор определяет как моноидейные, где сюжет вращается вокруг одного героя (в том числе, если этот герой – целое общество, как, например, в фильме «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна). Однако такой подход оправдан и в отношении мультисюжетных произведений в ситуации, если совокупность сюжетов и персонажей, каждый из которых проходит свой путь, вращается вокруг одной идеи в многообразии ее проявлений или же их объединяет проблема, в рамках которой литератор рассматривает поведение каждого из героев-идей. Второй тип произведений обозначим как полиидейные. Анализ с позиций такой методологии может быть эффективен при осмыслении произведений А. Казанцева, а одно из центральных его произведений – «Фаэты» – является полиидейным и воплощает в себе моделирование развития идей технократизма и гуманизма в условиях испытания историческим прогрессом.

На сегодняшний день не существует ни одного диссертационного исследования, защищенного по творчеству А. Казанцева, как в рамках группы дисциплин «Литературоведение и языкознание», так и в рамках каких-либо других дисциплин. Подобное невнимание к творчеству одного из классиков советской фантастики – незаслуженное упущение даже на фоне того, что тема фантастики в академической науке вообще разработана слабо.

Так, автору статьи удалось выявить только восемь диссертаций защищенных по этой теме в период после 1991 г. (по блоку специальностей «Литературоведение» 10.01.\*\*). Из них одна посвящена творчеству А. Платонова, тексты которого относятся к фантастике только с определенной оговоркой [Брель 1999]. То же можно сказать и о работе О.А. Фоминой, посвященной творчеству Ф. М. Достоевского [Фомина 1999], и О.А. Зубова, который занимается отечественной фантастикой XIX в. [Зубов 2016]. Западную фантастику XIX в. изучает Т.А. Балашова [Балашова 2003]. Е.Ю. Козьмина исследует феномен фантастики XX в. в целом [Козьмина 2017]. М.А. Дворак обращается к творчеству современного авторского тандема Г.Л. Олди [Дворак 2015], А.Д. Гусарова – к творчеству современных авторов, а именно фэнтези 1990-х гг. [Гусарова 2009]. Фэнтези составляет также предмет исследования в диссертации Е.А. Нестеровой [Нестерова 2008]. Существует как минимум два исследования классической западной фантастики [Шафиева 2004; Мышко 2001]. Таким образом, работ по отечественной фантастике 1960-х гг., и тем более воплощенных в ней подходов идеального конструирования, по группе специаль-

ностей 10.00.00 выявлено не было.

В то же время, хотя в отечественной публицистике активно бытует термин «фантастоведение» и исследованиями в этой области занимается значительное количество отечественных литераторов (многие тексты такого рода представлены, в частности, на сайте «Лаборатория фантастики»), даже в рамках этого направления работ, посвященных анализу творчества А. Казанцева, практически нет. Среди подобных исследований можно назвать только доклад Р. Арбитмана «Две тайны советской фантастики» [Арбитман], сделанный на ИНТЕРПРЕССКОНЕ в 1994 г. Биография А. Казанцева среди биографий других отечественных авторов присутствует в книге Г. Прашкевича «Красный сфинкс» [Прашкевич 2007]. В ряде других статей А. Казанцев упоминается исключительно косвенно, в ходе перечисления фантастов, чьи стиль и идеи были характерны для 1950–1960-х гг. В силу ограниченности объема публикации не станем вдаваться в предположения относительно того, что могло послужить причиной такого забвения. Однако хотелось бы данным материалом дать старт более углубленному изучению творчества этого фантаста, выдвинувшего ряд весьма значимых как для литературы, так и для философии идей.

Особо следует оговорить, что в силу той же ограниченности объема исследования мы пока оставим в стороне эстетический анализ произведений А. Казанцева, а также разбор большей части его текстов и сконцентрируем внимание только на идеях технократизма и протокультуры, сформулированных писателем в романе «Фаэты».

Также следует обозначить, что в этой статье и в своих исследованиях в целом [Черняховская 2010, 2012, 2014, 2015, 2016 а, б, 2017, 2018] мы разделяем понятия «технократизм» и «научно-технический романтизм». Под первым будет пониматься «принцип объяснения общественного развития, согласно которому власть в обществе должна принадлежать носителям технического прогресса, высшим слоям технических специалистов» [Социология]. Под вторым – политико-философское и культурное течение, господствующее в отечественной политической и философской мысли 60-х гг. XX в. Границы соприкосновения этих двух понятий размыты и требуют отдельного изучения, однако применительно к роману А. Казанцева можно говорить о том, что понятие «технократизм» следует рассматривать как более широкое и более рационалистическое, а понятие «научно-технический романтизм» – как один из векторов его развития, в рамках которого большее значение придается гармонизации с гуманитарными науками, этикой и романтизмом.

Полиидейность свойственна художественной культуре второй половины 1960-х гг. в целом, и, в частности, этот способ анализа и демонстрации его результатов используют, как правило, авторы, разрабатывающие теорию метакультуры. Именно с этой точки зрения представляется рациональным анализировать роман «Фаэты» А. Казанцева.

Основную антитезу своего произведения А. Казанцев раскрывает уже в эпиграфе к первой части, где приводит высказывание В. Гюго: «Мир –

добродетель цивилизации. Грабительская война – ее преступление». Концепт поиска метакультуры, однако, не равнозначен концепту пацифизма, и хотя задачи его в определенном смысле схожи с задачами антивоенных произведений, структура построения значительно более сложна.

Если антивоенные произведения декларируют необходимость отказа от насилия как такового, зачастую пугая реципиента ужасами войны, то тексты, созданные в направлении поисков метакультуры, рассматривают проблемы вначале в направлении двух осей: ОХ – антитеза война-мир; ОУ – универсальная культура (глобальное общество) – культурный суверенитет, – и далее обращаются к анализу каждой из проблем, возникающих вокруг названных антитез на данном этапе истории. Таким образом, формируется набор архетипов, каждый из которых служит одной из крайних точек на одной из множества сформированных осей. В ситуации с произведениями этого направления, представленными в отечественной фантастике 1950–1960-х гг., ось ОУ (культурный суверенитет против глобализации) часто включает в качестве некой фазы синтеза наличие протокультуры – праматери мировой культуры, предшествовавшей ей и служившей своеобразным началом мировой цивилизации. Введение концепта протокультуры позволяет обосновать принципиальную способность человечества к формированию метакультуры путем декларации наличия у всего многообразия мировых культур общего корня и общих оснований.

Этот концепт и лежит в основе моделей А. Казанцева, который разрабатывает тему протокультуры на протяжении более десяти лет и, по его собственному выражению, считает ее принципиально важной, потому как существование таковой высокоразвитой цивилизации в доисторический период стало бы основанием утверждать, что человечество способно преодолеть ту критическую точку, в которой оказалось в начале 1960-х гг., – угрозу тотальной, всеуничтожающей войны.

Можно также отметить, что подобные поиски протокультуры кардинально отличны от внешне схожих с ними идей А. Кларка о том, что человек обрел разум в результате вмешательства сверхцивилизации или даже различных мифов об Атлантиде как золотом веке доисторического периода. Концепт протокультуры преследует иные цели и ни в коем случае не оппозиционирует антропологическому оптимизму и вере в способности человека к покорению Вселенной, а, напротив, подчеркивает его, т.к. представители протокультуры – не представители чуждой сверхцивилизации, альтернативной человечеству, а предыдущая и будущая стадия развития человечества. А. Казанцев начинает свои построения с характеристики подобной протокультуры, однако интересным и противоречивым видится тот момент, что протокультура А. Казанцева не является воплощением идеального общества, напротив, мир Фаэны разделен на два лагеря, находящихся на грани войны.

Один из них – Властьмания – сам по себе разбит противоречиями между двумя населяющими его кастами, различающимися, судя по всему, только антропологическими признаками и, уже как следствие этого разли-

чия, – социальным положением. Власть в обществе принадлежит «длиннолицым», а «круглоголовые» не имеют путей доступа в элиту. Форма правления характеризуется единоличной властью «диктатора», должность которого, однако, выборна. В основе идеологии Властьмании – «учение ненависти», предложенное нынешним диктатором Яром Юпи и одобренное олигархическим Советом Крови. Суть учения состоит в объединении масс под знаменем борьбы с общим врагом [Казанцев 1997, 26].

Одновременно уже в первой части А. Казанцев определяет круг архетипов, наделяя персонажей архитепическими чертами античных героев и говорящими именами: диктатор Яр Юпи (от названия планеты Юпитер), его дочь Мада Юпи (где Мада переводится как «влюбляющаяся»), Аве Мар – ее возлюбленный (по названию планеты Марс), его друг, подстрекатель и предатель Куций Мерк (Меркурий). Первая часть каждого из имен не переводится, однако приблизительное значение ее легко понять.

Вторая политическая система носит название Даньджаб, и представители ее используют самоназвание «культурные». Даньджаб обладает рядом черт социального государства, однако и в нем присутствует социальное неравенство, проявляющееся в противостоянии между обустроенным урбанистическим миром Города Дела и малоразвитой сельской местностью. Кроме того, в среде интеллектуалов явно нарастают некие протестные настроения, выражающиеся в «тайных собраниях». «Бездушное политиканство, бездумное поклонение догмам! Твердолобые не считают нужным слышать ничего, что им не знакомо!» [Казанцев 1997, 18] – так в запале перечисляет Аве Мар недостатки Даньджаба.

Даньджаб, как и Властьмания, подвержен влиянию олигархических структур. Там, правда, отсутствуют расовые противоречия, но не преодолены материальные. Правитель же Добр Мар, пришедший к власти в результате заговора и убийства предшественника, обещает исполнителю первым начать войну распада. Вступив же в свои права, «он поклялся вести страну по тому пути, по которому вел ее покойный: вековую вражду с Властьманией следует смягчить и сделать все возможное для умиротворения планеты и избавления фаэтов от ужасов войны... Добр Мар правил Даньджабом, изыскивая работу и жилища угрожающе растущему населению. Он стремился ослабить накал в отношениях между континентами, провел закон о старых вещах, подлежащих уничтожению (чтобы приобрелись новые), и добился того, чтобы Яр Юпи... вынужден был даже пойти на совместные действия в космосе» [Казанцев 1997, 32].

Властьмания характеризуется большей урбанизированностью, но одновременно и большим имущественным расслоением населения и его индивидуализацией: жители ее, к примеру, используют личный транспорт, в то время как в Даньджабе распространен общественный. Привлекает внимание и такая краткая характеристика Властьмании: «Только три дня просуществовала Власть Справедливости и не успела помочь их (бедных кварталов. – Ю.Ч.) обитателям» [Казанцев 1997, 23]; «Дворец Яра Юпи был частью Храма Вечности, в котором богослужение после забвения фа-

этами религии прекратилось» [Казанцев 1997, 23]. А. Казанцев, однако, старается отграничиться от симпатии к той или иной стороне и на первый план выдвигает не их преимущества, а вопросы войны и мира.

Оба главных героя – Мада Юпи и Аве Мар – не только являются уроженцами враждующих лагерей, но и представляют собой новое, нарождающееся поколение, лишённое предрассудков прошлого: «Мада всегда мечтала о настоящем фаэте, мужественном, благородном, чистом. Малокультурные фаэты среди “высших”, кичившиеся своей с древности застывшей цивилизацией, отталкивали ее грубостью, спесью и презрением к круглоголовым, детей которых когда-то лечила ее мать», а Аве Мар «был чужд всех мрачных предрассудков “высших”, он был ученым Даньджаба, не побоявшимся там порвать с “наукой смерти”, пойти наперекор всем» [Казанцев 1997, 13].

Таким образом, А. Казанцев возлагает надежды относительно преодоления основной антитезы на носителей новых идей, однако, хотя было бы весьма удобно сказать, что Аве Мар и Мада Юпи представляют собой два предлагаемых им антропологических идеала, это все же было бы неверно. Важную роль в произведении играет процесс их трансформации от наивного идеала молодости к более умеренному и сложному идеалу зрелости.

Тем не менее, можно отметить, что ключевую роль в спасении протокультуры А. Казанцев отводит именно ученому-гуманисту, наделенному также и набором качеств, традиционно формирующим художественный образ ученого в этот период: увлеченность профессией, стремление к деятельности на благо общества и хорошее физическое развитие. Этот набор качеств мог бы показаться банальным, но, как представляется, выглядит иначе, если проследить линию трансформации образа героя и ученого в том числе вплоть до настоящего времени. На сегодняшний день такой набор качеств встречается в художественных произведениях настолько редко, что уже можно говорить об определенной его новизне.

После того, как кажущееся равновесие между двумя противостоящими политическими системами в результате череды случайностей и субъективных факторов, под которыми, впрочем, можно разглядеть и закономерности, оборачивается тотальной войной, уничтожающей планету, из всего населения Фаэны выживают две экспедиции исследователей космоса, одна из которых впоследствии основывает колонию фаэтов на Марсе, другая – на Земле. Экспедиции, однако, разделены не по национальному признаку, скорее можно предположить, что представители одного из коллективов являются носителями статических ценностей, идеалов сохранения, другие – ценностей динамического идеала исследования.

Примечателен спектр мотиваций, связанных с отправкой в космос первой межпланетной и последней перед грядущей войной экспедицией, представляющей ранее названный динамический идеал познания: «Для трудившихся на полях и в мастерских Властьмании день проводов сделали свободным... Здесь были и длиннолицые и круглоголовые. Они стояли тесно рядом, словно между ними не было никакого различия. Для многих

фаэтов совместная экспедиция двух континентов на планету была символом мира и внушала им надежду, что на Фаэне можно не только сговориться и избежать войны, но и переправить с нее часть населения на другие планеты» [Казанцев 1997, 58]. В то же время диктатор, инициировавший запуск корабля, придерживается строго семейных ценностей:

«Всемогущий по воле Совета Крови, способный в угоду владельцам послать на смерть миллионы фаэтов, в любую минуту готовый развязать войну распада, он был бессилён сохранить всего одну, но самую дорогую для него жизнь. Яр Юпи был сложной натурой. Он отлично понимал, кому и как он служит. Потеряв в свое время жену, он возненавидел круглоголовых, леча которых, она заразилась смертельной болезнью. Эта ненависть вылилась, в конце концов, в оголтелое учение, в которое невозможно было и поверить, но которое оказалось выгодным владельцам из Совета Крови. Теперь же, на вершине власти, когда он вел показательный аскетический образ жизни в добровольном заточении, любовь к дочери стала для Яра Юпи единственным светом. Все остальное было мраком: страх за свою жизнь, страх войны, которую сам же готовил, страх и перед труженниками, и перед собственными хозяевами, готовыми его устранить. И главным теперь для него была безопасность Мады. Только ее одну он хотел бы спасти из миллионов обреченных» [Казанцев 1997, 53].

К последним относятся, помимо ранее названных Мады Юпи и Аве Мара, по двое представителей от Властьмании и от Даньджаба, среди которых наставник Аве Мара Ум Сат (Сатурн), физик-ядерщик, лишь в преддверии войны отступивший от идеалов абсолютного технократизма:

«Он размышлял, что он, знаток вещества, так и не смог отойти от законов знания о веществе. Но, очевидно, законы, управляющие жизнью всего сообщества фаэтов, нужно так же постигать, как и законы природы. И главная ошибка, помимо открытия способа открытия и распада вещества, заключалась в том, что он, дожив до старости, не понимал этого. Почему, например, фаэты-труженники создают своими руками не только то, что нужно всем для жизни, но и то, что в состоянии оборвать ее? Почему вот эти толпы, провозжая их сейчас, терпят власть маньяка, сделавшего войну целью своего существования? Яру Юпи вздумалось сейчас сделать широкий жест, послать космическую экспедицию, чтобы искать новые “космические материки”. А как там будут жить переселившиеся? По прежним законам Фаэны, перенеся в космос несправедливость и угрозу войн? Нет, истинная мудрость в том, чтобы искать не только новые планеты для жизни, к чему готов даже Яр Юпи, но и новые законы жизни, которые повергнут его в ужас» [Казанцев 1997, 58].

Немногим ранее А. Казанцев дает еще одну характеристику Ума Сага: «Ум Сат с ужасом убеждался в неизбежности войны распада и считал себя ответственным за нее... Тяжелая ответственность, разочарование, забота и усталость наложили отпечаток на лицо старого фаэта. Его высокий лоб

под густой гривой волос был изрезан глубокими морщинами. Огромные печальные глаза смотрели с мудрой добротой и пониманием. И вместе с тем у него был безвольный подбородок, скрытый седеющей бородкой» [Казанцев 1997, 24]. Философия Ума Сага применительно к эпохе создания романа представляется архетипичной, хотя и было бы, пожалуй, слишком грубо сопоставлять ее с конкретными, достаточно известными персоналиями. По-своему архетипичны и мотивы, которые толкают к полету в космос Аве Мара:

«Аве Мар все время думал о фаэтах, стоявших у дороги. Завтра они вернуться в свои мастерские, наполненные шумом станков и запахом масла. Встанут у бегущих механических дорожек, влекущих постепенно обрастающие деталями остовы изготавливаемых машин, и будут стоять так, без надежды на Справедливость, подневольно и безрадостно трудясь до конца дней, беспросветных и одинаковых. Аве Мар понимал, что он несет перед всеми обездоленными ответственность за результат космического рейса. Миллионы этих фаэтов тоже мечтают о счастье и праве иметь детей, какой бы формы голова у них ни была. Нельзя дальше брать у культуры одни только средства уничтожения, не сможет так существовать Фаэна» [Казанцев 1997, 24].

Мадой, покидающей планету, движут исключительно личные эмоции: «Мада вся ушла в себя, подавленная происходящим. Как истинная фаэтесса, она все воспринимала через близкие ей образы... ей было не по себе от того, что впереди ее ждет счастье, в то время как здесь...» [Казанцев 1997, 24].

Помимо них в экипаж входят пилот Смел Вен, бортинженер Гор Зем и молодой романтик, астроном и поэт Тони Фаэ.

Команда «Поиска», таким образом, реализует три группы ценностей: технократизма в трех его вариациях (технократизма с гуманистическим уклоном, с революционным уклоном и с лирико-романтическим уклоном), два типа героически-патриотического идеала (воин-защитник и индивидуалист с экспансионистскими наклонностями) и один идеал женщины-матери, воспринимающей страдания человечества через себя, как страдания своих близких. Один из членов экспедиции, стоящий на позициях индивидуализма, пытается захватить власть и затем погибает еще до начала основных кризисных событий. Так соответствующая этическая позиция отмечается А. Казанцевым сразу как нежизнеспособная.

В состав второй экспедиции входят три супружеские пары, состоящие из инженера Тихо Вега, мечтающего стать владельцем собственных мастерских, и его супруги Алы Вег, бывшей преподавательницы астрономии, которой наскучила жизнь на планете; ее соперницы Неги Лутон, «незаконно занявшей место Сестры Здоровья», с ее супругом, начальником станции, «обрюзгшим самодуром» Мраком Лутоном, а также двух круглоголовых – старательной поварихи и садовницы Лады и ее мужа техника-ремонтника Брата Луа. Фактически участники этой экспедиции представляют спектр

ценностей общества потребления, лишенного онтологического идеала. Однако в рамках этой группы все же можно выделить несколько типажей: потребитель-интеллигент (Ала), потребитель равнодушный (Тихо), потребитель-халтурщик без определенного рода деятельности (Нега), амбициозный конформист без моральных ограничений (Мрак) и труженики, послушно обслуживающие их.

Однако в критической ситуации, после гибели Фаэны, все меняется.

Информация о гибели Фаэны у одного из участников поисковой экспедиции вызывает всплеск почвеннических настроений [Казанцев 1997, 131]. И тут же разгорается спор о допустимости и необходимости сохранения цивилизационного наследия Фаэны. В то время как Гор Зем винит в случившейся катастрофе развитие техники, позицию Аве Мара лучше всего выражает его же лозунг «цивилизация должна сохраниться». Конфликт решает Мада, присоединяющаяся к Аве Маду с позиций разумного гуманизма, и на правах сестры здоровья приказывает изолировать Гора Зема от коллектива. К этому моменту уже находится в недееспособном состоянии воплощающий гуманистический технократизм Ум Сат, который полностью погрузился в саморефлексию относительно совершенных ошибок.

Следующую кризисную ситуацию катализирует технократ-лирик, намеревающийся покончить с собой из-за несчастной любви. Его также останавливает и изолирует на какое-то время Мада. Однако, в конечном счете, только объединив усилия, им удается взяться за строительство дома и таким образом основать новую цивилизацию на Земле. Впрочем, Тони Фаэ и тогда продолжает сражаться за остатки «космической программы» и противится тому, чтобы начать разбирать корабль. Противостояние почвенничества и романтического технократизма по этому вопросу удается приостановить только гуманному технократизму в лице Ума Сата.

Не говоря о начале разрозненности, наносящей вред общему делу и которую следует преодолеть, – это своего рода ось ОУ, идея, общая для всех произведений, занимающихся разработкой метакультуры, – здесь привлекает внимание то, какой спектр идей рассматривается как продуктивный.

Во-первых, большая часть героев так или иначе представляет различные варианты одного общего проекта. Все они ученые, и потому на определенном этапе своей жизни стояли на стороне технократизма. Однако одни из них разочаровались в нем, уйдя в бесконечные саморефлексии относительно собственной вины за беды мирового масштаба, другие склонны отвлекаться на личное, третьи – ударяться в крайности.

В то же время, хотя все герои имеют общие ценностные основания (наука и мир во всем мире), никто из них не имеет глобального проекта, способного объединить всех. Никто не знает, что следует строить теперь, в условиях, когда мир прошлого уничтожен. И автор, лавируя между всеми этими противоречивыми позициями, выводит следующие постулаты: 1) достижения прошлого необходимо сохранить; 2) если потребуется, для этого можно отказаться от центрального достижения науки – космоса; 3) но в то же время нужно уметь ставить табу и в определенных ситуаци-

ях не поддаваться на соблазны утилитарных нужд, оставляя нетронутым «большой проект» прошлого.

Будущее А. Казанцев видит не за рефлектирующей интеллигенцией, представленной Умом Сатом, однако и не за научно-техническим романтизмом, воплощенном в Тони Фаэ. Будущее, согласно авторской позиции, за твердым характером человека, в котором сплавятся идеи технократизма и революционный накал, не находивший себе места в прошлом мире. Со временем накал этот притухнет, превратив молодость в зрелость, но именно он даст топливо для того, чтобы выстоять и двигаться вперед. И поддержкой такому лидеру станет традиционная народная мудрость Мады Юпи.

Можно спорить с позицией А. Казанцева. Автору данного исследования, к примеру, более импонирует позиция Тони Фаэ. И, безусловно, хочется отметить, что подобный выбор является отступлением от научно-технического романтизма как тренда, как, впрочем, отступлением и от технократизма вообще – до времени, потому как нужно отстраивать разрушенную цивилизацию и сохранять то, что можно сохранить, а не рваться вперед на штурм новых бастионов. Однако позиция А. Казанцева именно такова, и трудно сказать, совпала ли она с новым нарождающимся трендом советской власти. Можно также оспаривать правомерность такого подхода к исследованию творчества А. Казанцева, как, впрочем, и правомерность любого другого подхода вообще. Автор статьи, осознавая возможные недочеты в сконструированной картине, все же считает приведенные выводы достаточно интересными для того, чтобы развивать это направление и эту методологию в дальнейшем.

Что же касается темы данного исследования – борьбы тенденций научно-технического романтизма и технократизма в романе А. Казанцева «Фаэты», то, прежде всего, нужно сказать, что писатель декларирует распад в общем течении технократизма, который ослабляет его. Аналогичные наблюдения можно сделать, и проведя общий анализ художественной футурологии конца 1960-х гг. Одновременно к этому периоду технократизм по тем или иным причинам уже не может предложить глобального проекта, что и служит объективным поводом для погружения в локальные дискуссии, которые разрывают течение на части.

Что касается непосредственно научно-технического романтизма, то А. Казанцев видит его ограниченность в непригодности к жизни, в излишнем уходе в романтические иллюзии вплоть до потери способности рассуждать рационально. Возможно, именно установление четкой грани между рациональным и романтикой и могло бы вывести движение на новый виток развития, но этого не произошло, и в дальнейшем потенциал его не был использован. А. Казанцев в своем анализе потенциала и перспектив развития технократизма пришел к мысли о необходимости его гуманизации. Однако в том же романе он далее показывает бесперспективность абсолютной гуманизации общества и нивелирование постулатов технократизма. Писатель видит наиболее продуктивным направлением

технократизма коммунистический путь развития общества.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арбитман Р. Две тайны советской фантастики: [доклад на ИНТЕРПРЕССКОНЕ-94]. URL: <http://www.rusf.ru/interpresscon/1994/doclad/do94arb.htm> (дата обращения 16.02.2019).
2. Балашова Т.А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики: на материале научно-фантастического романа Великобритании: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. М., 2003.
3. Брель С.В. Диалектика духовного и материального начал в прозе Андрея Платонова: категории «живого» – «неживого» в жанрах научной фантастики и антиутопии: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 1999.
4. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Петрозаводск, 2009.
5. Дворак М.А. Специфика художественного мира, конфликта и жанра в современной российской фантастике: на примере произведений Г.Л. Олди: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2015.
6. Зубов А.А. Становление популярного жанра как дискурсивный процесс: научная фантастика в России конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2016.
7. Казанцев А. Фээты. М., 1997.
8. Козьмина Е.Ю. Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике XX века: дис. ... д. филол. н.: 10.01.08. М., 2017.
9. Лаборатория фантастики. URL: <http://fantlab.ru> (дата обращения 28.01.2019).
10. Мышко Д.Р. Философские аспекты научной фантастики С. Лема: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.04. М., 2002.
11. Нестерова Е.А. Вещи и природные объекты в мире фэнтези: «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкиена, «Бесконечная история» М. Энде: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2008.
12. Прашкевич Г. Красный сфинкс. История русской фантастики от В.Ф. Одоевского до Бориса Штерна. Новосибирск, 2007.
13. Титаренко Л. Г. Технократизм // Социология: энциклопедия. URL: [https://sociology\\_encyclopedia.academic.ru/1112/%D0%A2%D0%95%D0%A5%D0%9D%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%9C](https://sociology_encyclopedia.academic.ru/1112/%D0%A2%D0%95%D0%A5%D0%9D%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%9C) (дата обращения 28.01.2019).
14. Фомина О.А. Фантастика как конструктивный элемент прозы Ф.М. Достоевского: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Самара, 1999.
15. Черняховская Ю.С. А. и Б. Стругацкие: путь в будущее. Противоречия и перспективы // Культура. Поиски будущего. Навигация – Маяковский / под ред. Л.А. Булавка-Бузгалина. М., 2014. С. 220–251.
16. (а) Черняховская Ю.С. Братья Стругацкие: письма о будущем. М., 2016.
17. Черняховская Ю.С. Власть и история в политической философии братьев Стругацких // Власть. 2010. № 2. С. 80–83.
18. Черняховская Ю.С. Концепция социального прогресса А. и Б. Стру-

гацких // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. 2012. № 4 (39). С. 49–62.

19. Черняховская Ю.С. О научно-техническом романтизме братьев Стругацких // Изборский клуб. 2015. № 9. С. 68–75.

20. Черняховская Ю.С. Политическая культура и политическая философия научно-технического романтизма: введение в концепт. М., 2018.

21. Черняховская Ю.С. Советская художественная футурология и классика футурологии западной: историческое опережение и знаковые расхождения // Власть. 2017. № 6. С. 164–168;

22. (b) Черняховская Ю.С. Футурология и философская фантастика как формы исследования будущего общества и его политического мира // Власть. 2016. № 4. С. 164–168.

23. Шафиева У.Н. Единство фантастики и реальности в творчестве Стивена Кинга: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Баку, 2004.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chernyakhovskaya Yu.S. Vlast' i istoriya v politicheskoy filosofii brat'yev Strugatskikh [Power and History in the Political Philosophy of the Strugatsky Brothers]. *Vlast'*, 2010, no. 2, pp. 80–83. (In Russian).

2. Chernyakhovskaya Yu.S. Kontsepsiya sotsial'nogo progressa A. i B. Strugatskikh [The Concept of Social Progress by A. and B. Strugatsky]. *POISK: Politika. Obshchestvovedeniye. Iskustvo. Sotsiologiya*, 2012, no. 4 (39), pp. 49–62. (In Russian).

3. Chernyakhovskaya Yu.S. O nauchno-tekhnicheskom romantizme brat'yev Strugatskikh [On the Scientific Technical Romanticism of the Strugatsky Brothers]. *Izborniy klub*, 2015, no. 9, pp. 68–75. (In Russian).

4. (b) Chernyakhovskaya Yu.S. Futurologiya i filosofskaya fantastika kak formy issledovaniya budushchego obshchestva i ego politicheskogo mira [Futurology and Philosophical Fiction as a Form of Research of the Future Society and Its Political World]. *Vlast'*, 2016, no. 4, pp. 164–168. (In Russian).

5. Chernyakhovskaya Yu.S. Sovetskaya khudozhestvennaya futurologiya i klassika futurologii zapadnoy: istoricheskoye operezheniye i znakovyye raskhozhdeniya [Soviet Art Futurology and the Classics of Western Futurology: Historical Anticipation and Significant Differences]. *Vlast'*, 2017, no. 6, pp. 164–168. (In Russian).

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

6. Chernyakhovskaya Yu.S. A. i B. Strugatskiye: put' v budushcheye. Protivorechiya i perspektivy. *Bulavka-Buzgalina L.A. (ed.). Kul'tura. Poiski budushchego. Navigatsiya – Mayakovskiy* [A. and B. Strugatsky: The Way to the Future. Contradictions and Perspectives. Culture. The Search for the Future. Navigation – Mayakovsky]. Moscow, 2014, pp. 220–251. (In Russian).

(Monographs)

7. (a) Chernyakhovskaya Yu.S. *Brat'ya Strugatskiye: pis'ma o budushchem* [The Strugatsky Brothers: Letters about the Future]. Moscow, 2016. (In Russian).
8. Chernyakhovskaya Yu.S. *Politicheskaya kul'tura i politicheskaya filosofiya nauchno-tekhnicheskogo romantizma: vvedeniye v kontsept* [Political Culture and Political Philosophy of Scientific and Technical Romanticism: An Introduction to the Concept]. Moscow, 2018. (In Russian).
9. Prashkevich G. *Krasnyy sfinks. Istoriya russkoy fantastiki ot V.F. Odoyevskogo do Borisa SHterna* [The Red Sphinx. The History of Russian Fiction from V.F. Odoyevsky to Boris Stern]. Novosibirsk, 2007. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

10. Balashova T.A. *Khudozhestvennyye osobennosti ser'yezno-smekhovoy fantastiki: na materiale nauchno-fantasticheskogo romana Velikobritanii* [Artistic Features of Serious-laughter Fiction: On the Material of the Sci-fi Novels of Great Britain]. PhD Thesis. Moscow, 1999. (In Russian).
11. Brel' S.V. *Dialektika dukhovnogo i material'nogo nachal v proze Andreyana Platona: kategorii "zhivogo" – "nezhivogo" v zhanrakh nauchnoy fantastiki i antiutopii* [The Dialectic of the Spiritual and Material Principles in the Prose of Andrei Platonov: Categories of "Living" – "Inanimate" in the Genres of Science Fiction and Anti-utopia]. PhD Thesis. Moscow, 2003. (In Russian).
12. Dvorak M.A. *Spetsifika khudozhestvennogo mira, konflikta i zhanra v sovremennoy rossiyskoy fantastike: na primere proizvedeniy G.L. Oldi* [The Specifics of the Art World, Conflict and Genre in Modern Russian Fiction: The Example of the Works of G.L. Oldie]. PhD Thesis. Moscow, 2015. (In Russian).
13. Fomina O.A. *Fantastika kak konstruktivnyy element prozy F.M. Dostoyevskogo* [Fantasy as a Constructive Element of Prose of F.M. Dostoevsky]. PhD Thesis. Samara, 1999. (In Russian).
14. Gusarova A.D. *Zhanr fentezi v russkoy literature 90-kh gg. dvadtsatogo veka: problemy poetiki* [Fantasy Genre in Russian Literature of the 90s of the Twentieth Century: Problems of Poetics]. PhD Thesis. Petrozavodsk, 2009. (In Russian).
15. Koz'mina E.Yu. *Zhanrovyye transformatsii v avanturno-filosofskoy fantastike 20 veka* [Genre Transformations in Adventurous and Philosophical Fiction of the 20th Century]. Dr. hab. Thesis. Moscow, 2016. (In Russian).
16. Myshko D.R. *Filosofskie aspekty nauchnoy fantastiki S. Lema* [Philosophical Aspects of Science Fiction by S. Lem]. PhD Thesis. Moscow, 2002. (In Russian).
17. Nesterova E.A. *Veshchi i prirodnyye ob'yekty v mire fentezi: "Vlastelin kolets" J.R.R. Tolkien, "Beskonechnaya istoriya" M. Ende* [Things and Natural Objects in the Fantasy World: "The Lord of the Rings" by J.R.R. Tolkien, "The Neverending Story" M. Ende]. PhD Thesis. Moscow, 2008. (In Russian).
18. Shafiyeva U.N. *Edinstvo fantastiki i real'nosti v tvorchestve Stivena Kinga* [The unity of science fiction and reality in the work of Stephen King]. PhD Thesis. Baku, 2004. (In Russian).

19. Zubov A.A. *Stanovleniye populyarnogo zhanra kak diskursivnyy protsess: nauchnaya fantastika v Rossii kontsa 19 – nachala 20 veka* [Formation of a Popular Genre as a Discursive Process: Science Fiction in Russia of the Late 19 – Early 20 Century]. PhD Thesis. Moscow, 2017. (In Russian).

(Electronic Resources)

20. Arbitman R. *Dve tayny sovetskoy fantastiki: doklad na INTEPRESSKON-94* [Two Secrets of Soviet Fiction: Conference Report, INTERPRESSKON-94]. Available at: <http://www.rusf.ru/interpresscon/1994/doclad/do94arb.htm> (accessed 16.02.2019). (In Russian).
21. Laboratoriya fantastiki [Fiction Lab]. Available at: <http://fantlab.ru> (accessed 28.01.2019).
22. Titarenko L.G. Tekhnokratizm [Technocratism]. *Sotsiologiya: entsiklopediya* [Sociology: Encyclopedia]. Available at: [https://sociology\\_encyclopedia.academic.ru/1112/%D0%A2%D0%95%D0%A5%D0%9D%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%9C](https://sociology_encyclopedia.academic.ru/1112/%D0%A2%D0%95%D0%A5%D0%9D%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%9C) (accessed 28.01.2019).

**Черняховская Юлия Сергеевна**, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Кандидат политических наук, доцент; ведущий научный сотрудник отдела актуализации наследия Института наследия; докторант факультета политологии МГУ. Научные интересы: философия культуры, история фантастики, философия фантастики, история и философия кинематографа, политическая философия, теория литературы

E-mail: [Julcher1@yandex.ru](mailto:Julcher1@yandex.ru)

**Yulia S. Chernyakhovskaya**, Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev; Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Political Sciences, Associate Professor; leading researcher at the Heritage Update Department, Institute of Cultural Heritage; doctoral student of the of the faculty of political science, MSU. Research interests: philosophy of culture, history of science fiction, philosophy of science fiction, history and philosophy of cinema, political philosophy, theory of literature.

E-mail: [Julcher1@yandex.ru](mailto:Julcher1@yandex.ru)

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00016

Н.В. Семенова (Тверь)  
ORCID ID: 0000-0002-8433- 8396  
Т.В. Бабушкина (Тверь)  
ORCID ID: 0000-0002-0960-0016

**«ПЕСНЯ О СОКОЛЕ» В РОМАНЕ  
ЕВГЕНИЯ КЛЮЕВА «МЕЖДУ ДВУХ СТУЛЬЕВ»:  
к типологии абсурдистских текстов**

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности использования дискурс-анализа для характеристики абсурдистского текста, построенного на приеме цитирования, на примере вставного текста из романа Е. Клюева «Между двух стульев». Дискурс-анализ представляется наиболее адекватной методологией для анализа текстов абсурда, где поверхностная структура текста может быть выведена только из глубинных семантических репрезентаций. Однако в ситуации с литературой абсурда можно говорить не просто о восхождении от языковых структур к поверхностным: только собственно языковой уровень позволяет рассмотреть процесс семантизации, т.к. на всех других уровнях смыслообразование заблокировано. В статье доказывается невозможность восстановления нарратива без обращения к языковому анализу. Абсурдистский характер «Песни о соколе» Е. Клюева подтверждается и композиционным расположением: в романе все главы, кратные трем, завершаются вставными текстами фольклорного характера, которые, по мнению автора романа, являют собой образцы абсурда. Это как бы ставит знак равенства между фольклорными произведениями и хрестоматийно известным текстом Максима Горького. В результате того, что Горький оказался вписан в данный смысловой ряд, исходный текст начинает восприниматься в новом свете, приобретая при этом известную долю абсурда. Текст Максима Горького в романе Е. Клюева «Между двух стульев» достраивается до образцового абсурда, и этот абсурдистский текст не вписывается ни в какую известную классификацию вторичных текстов. По технике письма это центон: в произвольном порядке сочленяются фрагменты разъятого на части исходного текста. Однако центон предполагает цитирование, как минимум, двух источников. Это и не текст-«цитант», в котором приводится один чужой текст, вступающий в диалог с авторским текстом. Авторы статьи приходят к выводу о недостаточности классификации абсурдистских и вторичных текстов, которая может быть расширена за счет введения такого типа текста, как абсурдистская пародия, построенная исключительно на приеме комбинаторной игры.

**Ключевые слова:** абсурдистский текст; «глубинная» и «поверхностная» структуры текста; дискурс-анализ; нарратив; цитация; центон; вторичный текст; пародия.

N.V. Semyonova (Tver)  
ORCID ID: 0000-0002-8433- 8396  
T.V. Babushkina (Tver)  
ORCID ID: 0000-0002-0960-0016

**“Song of a Falcon” in Eugene Klyuyev’s Novel  
“Between Two Chairs”:  
On the Absurdist Texts Typology**

**Abstract.** The article discusses the peculiarities of using discourse analysis to characterize an absurdist text based on the citation device, employing the story-within-story in E. Klyuyev’s novel *Between Two Chairs*. The authors regard discourse analysis as methodology most adequate for analyzing absurdist texts, in which the external text structure can be derived only from internal semantic representations. However, in case of the literature of the absurd, we deal not merely with the ascent from language structures to the surface level. It is the language level itself that allows us to consider the process of semantization as sense-formation is blocked at any other level. The article argues that it is impossible to reconstruct the narrative without linguistic analysis. The absurdist character of E. Klyuyev’s “Song of a Falcon” is confirmed by the compositional arrangement as well. In the novel all the chapters multiplied by three have their story-within-story of folklore character in the end, which, according to the author of the novel, are examples of the absurd. This, as it were, equates folklore tales with Maxim Gorky’s well-known text. Gorky’s being found in this semantic series, the original text begins to be perceived in a different light, acquiring a certain amount of absurdity. Maxim Gorky’s text in E. Klyuyev’s novel *Between Two Chairs* is built up to become a model absurdist text and does not fit into any known classification of secondary texts. This is a cento writing technique, it is a cento: passages taken from the disintegrated original text are put together randomly. However, the cento presupposes citing at least two texts. Nor is it a citation text in which one text starts a dialogue with the author’s text. The authors come to the conclusion that the classification of absurdist and secondary texts is inadequate and can be expanded by introducing another type of text – the absurdist parody, entirely combinatorial and game-based.

**Key words:** absurdist text; “internal” and “external” text structures; discourse analysis; narrative; citation; cento; secondary text; parody.

Теория абсурдистского текста сегодня активно разрабатывается исследователями. В качестве его признаков рассматриваются «конфликт двух скриптов» (двух моделей мира), в результате чего абсурд превращается в комизм [Вайс 2004, 259–272]; нарушение «условий языковой связности»; лежащий в основе текста парадокс [Циммерлинг 2004, 287–306]; упорядочивание абсурда за счет «структурного покоя», «структурного комфорта» [Клюев 2000, 68].

Дискурс-анализ представляется наиболее адекватной методологией для анализа текстов абсурда, где «поверхностная структура текста» [Дейкван Т., Кинч В. 1989, 59], «поверхностная структурная и семантическая



информация» [Дейк ван Т., Кинч В. 1989, 65], событие, система образов, хронотоп могут быть выведены только из «глубинных семантических репрезентаций» [Дейк ван Т., Кинч В. 1989, 63]. Однако в ситуации с литературой абсурда мы имеем дело не просто с восхождением от «глубинных», языковых, структур к «поверхностным», где препозиции выстраиваются «в результате анализа, направленного снизу вверх» [Дейк ван Т., Кинч В. 1989, 50]. Только собственно языковой уровень позволяет рассмотреть процесс семантизации, т.к. на всех других уровнях смыслообразование заблокировано.

В подтверждение сказанного попытаемся показать обреченность попытки восстановить нарратив на примере вставного текста в романе «Между двух стульев» Е. Клюева [Клюев 2008, 63–64] (текст Е.В. Клюева выделен курсивом). Данный текст представляет собой парафраз «Песни о Соколе» Максима Горького.

*«Высоко в горы вполз Уж и лег там – весь в белой пене, седой и сильный (следовательно, Уж выполз из моря), с разбитой грудью (или это результат падения с высоты; или же, возможно, следствие того, что птица схватила Ужа когтями, вознесла с земли, а потом, после битвы, выпустила), в крови на перьях (непонятно, чья это кровь: то ли самого Ужа, то ли это кровь и перья врага, т.е. Уж дрался с птицей), сердито воя: «О, твердый камень!» (восклицание-проклятие, которое Уж адресует камню, о который он ударился при падении). ... И сам, как камень, упал на землю. Эта фраза предпоследнего абзаца подтверждает именно такой ход событий. Сочинительный союз И и определительное местоимение «сам» в этом контексте указывают на зеркальность ситуации: кто-то (очевидно, Уж) упал на землю перед падением Сокола.*

В диалоге Ужа и Сокола позиции полярно меняются по сравнению с исходным текстом: Уж подтверждает, что пришел его последний час, *«гремя камнями»*, что можно истолковать как симптом предсмертной агонии, которая сопровождается сокращением мышц сильного тела (Уж – *«седой и сильный»*).

Сокол насмехается над раненым Ужом: *Эх ты, бедняга, Уж, испугался!* При этом избыточность второго обращения («бедняга» и «Уж») создает двуплановость восприятия: слово «уж» выступает и в значении наречия («Эх ты, бедняга, уж испугался»), и одновременно в роли имени существительного. Вслед за этим следует знаменитая сентенция, которая переадресована здесь Соколу: *Летай иль ползай – конец известен: все в землю лягут, всё прахом будет...* Уж, таким образом, оказывается врагом Сокола, и врагом поверженным, что не отменяет его финального торжества: *Пускай ты умер!* В оборванной на полуслове фразе из «Песни о Соколе» Максима Горького меняется значение служебного слова «пускай»: оно теперь не уступительный союз, как в исходном тексте («Пускай ты умер!... Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!» [Горький 1949, I, 485]), а частица, которая «выражает <...> согласие с чем-либо; хорошо, ладно, так и быть»

[Словарь современного русского литературного языка 1961, XI, 1734].

Однако даже при опоре на исходный текст не поддается объяснению, почему Уж должен броситься вниз, *«скользя когтями», «теряя перья»*. Размывание бинарных оппозиций, четко обозначенных в тексте каноническом (Уж – Сокол, низ – верх), удовлетворительного объяснения возникшего нонсенса не дает, хотя само по себе маркирует семантические сдвиги.

Симптоматично в этом случае, что рассматриваемый вставной текст не имеет заглавия, а если бы имел, то назывался бы, скорее всего, не «Песня о Соколе», а «Песня об Уже». Тройная аллюзийная отсылка к горьковскому тексту в романе не случайно актуализирует именно фигуру Ужа:

*«– Почему я не могу взлететь? – строго спросил Петропавел у Летучего Жуана.*

*– Ужи и ежи, как мы знаем из классики... – поверх телячьей ноги наемкнул тот и отвернулся...» [Клюев 2008, 180] (контекстуально подразумевается «не летают»).*

К Ужу отсылают и искаженные цитаты: *«Рожденный ползать понятия не может» [Клюев 2008, 77] и «Я не убился, а рассмеялся» [Клюев 2008, 18].*

То, что позиция автора в абсурдистском тексте завуалирована, не выражена достаточно четко, хорошо видно при сопоставлении с текстом не абсурдистским. Так, например, роль Сокола четко эксплицирована в парадоксальном высказывании Дона Аминадо из исторического романа Валентина Лаврова «Катастрофа».

*«Изящно паря, высоко в небе повис ястреб.*

*– Гордое пернатое! – с восхищением сказал Дон Аминадо. – Но птицы-то нас и погубили. Несомненно.*

*– Вы что, Аминад Петрович, хотите этим сказать? – заинтересовался Бунин.*

*– Ну а как же! Буревестники, соколы, ястребы, вороны. Петухи, поющие на вечерней заре. Альбатросы, которых ни один зоолог не видел. Умирующие лебеди. И, наконец, непримиримые горные орлы:*

*Сижу за решеткой в темнице сырой*

*Вскормленный на воле орел молодой...*

*Но вот явился самый главный “певец свободы” – с косым воротом и безумством храбрых. Покашлял в кулак и нижегородским баском заокал:*

*Над седой пучиной моря*

*Гордо реет буревестник,*

*Черной молнии подобный...*

*А что, птица действительно замечательная: и реет, и взмывает, и вообще – дело делает. Не то что гагары, которым “недоступно наслаждение битвой жизни...”. Дело в том, что “гром ударов их пугает”. Дело естественное, гром кого хочешь напугает... Зато теперь платим дорогой ценой за увлечение утками, кре-*

четами, орлами, воронами.

Ну, это уж планида такая у некоторой части пишущей братии: Россию ругают, а всякую шантрапу восхваляют. Будут слагать оды Ленину, Троцкому, Махно... – уверенно заявил Бунин. – Убей десять миллионов, и ты героем войдешь в историю» [Лавров 1994, 236].

Аллюзия к «Песне о Соколе» служит дискредитации понятий, соотносенных по принципу метонимии: «Песня о Соколе» как произведение революционного романтизма, ее автор, «буревестник революции» – Максим Горький, и сама революция.

Не все так однозначно в романе Е. Клюева, где текст Максима Горького подвергается существенной трансформации, и непонятно даже, в какие отношения вставной текст в романе Е. Клюева вступает со своим окружением: это, по М.М. Бахтину, диалог-согласие [Бахтин 1996, 364] (в другом обозначении – «случай сочувственной цитации» [Клюев 2000, 161]) или диалог-полемика [Бахтин 1996, 364] – дискредитация произведения и автора.

Существенную роль для восприятия трансформированного текста Максима Горького играет само расположение его в произведении Е. Клюева. Дело в том, что в романе «Между двух стульев» все главы, кратные трем (3, 6, 9, 12, 15, 18, 21), завершаются вставными текстами фольклорного характера, которые можно считать своего рода фразеологизированными в силу устойчивости их состава, воспроизводимости и, главное, широкой распространенности в современном культурно-социальном пространстве. Пять из них – детские считалочки («Раз, два, три, четыре, пять, Вышел зайчик погулять...», «Баба сеяла горох...», «Ехал Грека через реку...», «Вышел месяц из тумана...», «Обезьяна без кармана...») и один – сказка о Курочке Рябе. В финале же шестой главы дан переименованный горьковский текст. Такое композиционное расположение не случайно и ставит как бы знак равенства между фольклорными произведениями и хрестоматийно известным текстом Максима Горького.

В романе «Между двух стульев» в конце каждой вставной истории имеется своего рода постскриптум, где автор размышляет о том, насколько абсурдны описанные в них ситуации, и, пытаясь якобы очистить их от абсурда, на самом деле в своем пересказе доводит их до крайней степени бессмысленности и полной нелепости. Так, например, в конце 21-й главы дается новая версия «Курочки Рябы»: «Жили себе дед и баба. Была у них курочка Ряба. Снесла курочка яичко – яичко не простое, а золотое. Обрадовался дед, обрадовалась баба. Взяли они золотое яичко, понесли на рынок. И там за это золотое яичко дали им десять тысяч простых. Сто яичек они съели, а остальные протухли. Не знаю, устраивает ли такая история вас, но меня... – как-то вдруг не очень» [Клюев 2008, 238].

Объясняя причины, по которым Горький оказался вписан в этот смысловой ряд, можно предположить, что известной долей абсурда обладал исходный текст – песня-сказание чабана Рагима (пример тому – фигура Ужа,

который, вопреки своей природе, пытается летать). При этом меняются местами субъекты действия: смелый Уж вступает в смертельную схватку с Соколом (эта интенция есть и в первичном тексте, но о битве с врагом мечтает раненый Сокол). Здесь сам Сокол оказывается врагом, а безотчетной отвагой наделен Уж. Сокол советует Ужу броситься вместе с потоком, текущим из ущелья, в море. Два равных достойных соперника сходятся в поединке: раненый Уж и раненый Сокол. Уж побеждает Сокола, и мертвое тело поверженного противника уносит поток.

Абсурдность происходящего в «Песне о Соколе» засвидетельствовал И.А. Бунин, оставивший следующий недружественный отзыв: «Конечно, талант, но вот до сих пор не нашлось никого, кто бы сказал, наконец, о том, какого рода этот талант, создавший, например, такую вещь, как “Песня о соколе” – песня о том, как “высоко в горы вполз уж и лег там”, а затем, ничуть не будучи смертоносным гадом, все-таки ухитрился насмерть ужалить за что-то сокола, тоже почему-то очутившегося в горах» [Ильинский 2008, 21].

Если на поверхностном уровне – уровне сюжета – абсурдность вставного текста в романе только намечена, то на глубинном, языковом, раздражается настоящий «семантический скандал». Здесь оказывается важен эффект узнавания не просто исходного текста, но и языковых характеристик, которые прочно ассоциируются с героями и ландшафтными объектами в горьковской «Песне о Соколе». Е.В. Клюев вправе рассчитывать на то, что читатель хорошо помнит исходный текст, поскольку он входит в современный канон школьного образования. Уже первая фраза состоит из узнаваемых характеристик Ужа («Высоко в горы вполз Уж и лег там»), потока («весь в белой пене, седой и сильный», «сердито воя»), Сокола («с разбитой грудью, в крови на перьях»). Последняя часть: «О, твердый камень!» – дана с изменением пунктуации (у Горького: «...и бился грудью в бессильном гневе о твердый камень» [Горький 1949, I, 483]). Тот же принцип сочленения используется и в последующих предложениях. В результате нарушается субъектно-объектная организация текста: субъекты наделяются объектными характеристиками и обратно. Возникают образы кентавры: Уже-поток, Уже-Сокол, Сокол-поток-Уж.

Новое соединение отрезков текста порождает нонсенсы, которые уравновешиваются за счет того, что Евгений Клюев называет «детальной простроенностью структуры» [Клюев 2000, 68]. Прием цитации рассматривается им как «один из самых сложных способов акцентировать структуру» [Клюев 2000, 162]. В данном случае мы имеем дело, помимо лексических цитат, с метрической и ритмической цитацией. При этом вторичный текст графически оформлен как «версейная проза» [Орлицкий 1999, 40–50], разбит на фрагменты, равные, как правило, одному-трем предложениям, что усиливает ритмическую упорядоченность текста.

Небезразличен для понимания смысловых приращений характер ввода цитаты. Предпосланный песне текст: «Тонкий и длинный, как игла, звук проткнул пространство», – с одной стороны, маркирует цитату, с другой –

намекает на грамматически небезупречную конструкцию, характеризующую соносферу в «Песне о Соколе»: «Иногда в общей гармонии плеска слышится более *повышенная* (выделено нами. – Н.С., Т.Б.) и шаловливая нота» [Горький 1949, I, 482]. Комментирующий этот пассаж афоризм персонажа романа «Между двух стульев» – Белого Безмозглого: «Была бы могила – желающие всегда найдутся!» [Клюев 2008, 63] – уравнивает героическую гибель Сокола в «Песне о Соколе» и негеройскую его смерть в переписанном тексте. В обоих случаях торжествует обыватель, но во вторичном тексте дегероизирован и образ Сокола.

Можно предположить, что текст Максима Горького в романе Е. Клюева «Между двух стульев» достраивается до образцового абсурда, и этот абсурдистский текст не вписывается ни в какую известную классификацию вторичных текстов. По технике письма это центон: в произвольном порядке сочленяются фрагменты разъятого на части исходного текста. Однако центон предполагает цитирование, как минимум, двух источников. Это и не текст-«цитант», в котором приводится один чужой текст, вступающий в диалог с авторским текстом (если не признать за авторский текст введение двух предлогов: «в» и «на», чем авторское присутствие и ограничивается) [Центоны и цитанты]. В нашем случае «семантический сдвиг системы» [Кузьмина 2009, 77] позволяет увидеть в «Песне о Соколе» Е. Клюева какой-то неизвестный ранее вариант вторичного текста – абсурдистскую пародию, построенную исключительно на приеме комбинаторной игры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 364–374.
2. Вайс Д. «Грамматика» абсурда: абсурд как категория текста // Абсурд и вокруг / под ред. О. Бурениной. М., 2004. С. 259–272.
3. Горький М. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 1949.
4. Дейк ван Т., Кинч В. Макростратегии // Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 41–67.
5. Ильинский И. Горький и Бунин: друзья-враги. Цит. по: Литературная газета. 2018. № 13 (6637). С. 20–21.
6. Клюев Е. Между двух стульев. М., 2008.
7. Клюев Е.В. Теория литературы абсурда. М., 2000.
8. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. 5-е изд. М., 2009.
9. Лавров В. Катастрофа. М., 1994.
10. Орлицкий Ю. На грани стиха и прозы (Русское версе) // Арион. 1999. № 1 (21). С. 40–50.
11. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 11. М.; Л., 1961.
12. Центоны и цитанты. [Электронный ресурс]. URL: <http://slovomir.narod.ru/slovarvo/ant/14.html> (дата обращения 10.04.20018).
13. Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд и вокруг / под ред. О. Бурениной. М., 2004. С. 287–306.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Orlickiy Yu. Na grani stikha i prozy (Russkoye verse) [On the Verge of Verse and Prose (Russian Verse)]. *Arion*, 1999, no. 1, pp. 40–50. (In Russian).

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

2. Bakhtin M.M. Iz arkhivnykh zapisey k rabote “Problema rechevykh zhanrov” [From the Archival Records to “The Problem of Speech Genres”]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1996, pp. 364–374. (In Russian).
3. Vays D. “Grammatika” absurda: absurd kak kategoriya teksta [The “Grammar” of the Absurd: the Absurd as a Text Category]. *Burenina O. (ed). Absurd i vokrug* [The Absurd and Around It]. Moscow, 2004, pp. 259–272. (In Russian).
4. Dijk van T., Kintsch W. Makrostrategii [Macro Strategies]. *Dijk van T. Yazyk. Poznaniye. Kommunikatsiya* [Language. Knowledge. Communication]. Moscow, 1989, pp. 41–67. (Translated from English to Russian).
5. Tsimmerling A. Logika paradoksa i elementy absurdistskoy estetiki [The Logic of Paradox and the Elements of Absurdist Aesthetics]. *Burenina O. Absurd i vokrug* [The Absurd and Around It]. Moscow, 2004, pp. 287–306. (In Russian).

#### (Monographs)

6. Klyuyev E.V. *Teoriya literatury absurda* [The Theory of the Literature of the Absurd]. Moscow, 2000. (In Russian).
7. Kuz'mina N.A. *Intertekst i ego rol' v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka* [The Intertext and its Role in the Evolution of the Poetic Language.] 5<sup>th</sup> edition. Moscow, 2009. (In Russian).

**Семенова Нина Васильевна**, Тверской государственный университет.  
Доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы.  
E-mail: [ninasemenova@yandex.ru](mailto:ninasemenova@yandex.ru)

**Бабушкина Татьяна Владимировна**, Тверской государственный университет.  
Кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русского языка с методикой начального обучения.  
E-mail: [tvbabushkina@mail.ru](mailto:tvbabushkina@mail.ru)

**Nina V. Semyonova**, Tver State University.  
Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature History and Theory.  
E-mail: [ninasemenova@yandex.ru](mailto:ninasemenova@yandex.ru)

**Tatyana V. Babushkina**, Tver State University.  
Candidate of Philology, Head of the Department of the Russian Language and Methodology of Elementary Education.  
E-mail: [tvbabushkina@mail.ru](mailto:tvbabushkina@mail.ru)

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00017

Ю.В. Доманский (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА  
«ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ»  
АЛЕКСАНДРА ЧУДАКОВА**

**Аннотация.** В статье анализируется роман А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», который и сохраняет черты, присущие жанру романа в XIX в., и отвечает требованиям современности к этому жанру. Т.е. отчетливо сохраняя и реализуя то, что принято называть памятью жанра, задает вместе с тем новый жанровый горизонт, рубеж, а наряду с этим – и формирует новый канон жанра романа. В ходе анализа показывается, что в числе прочего это делается за счет оригинальной субъектно-объектной организации эпического повествования: оно ведется то от первого лица, то от третьего. С этим приемом тесно связан еще один прием, до Чудакова уже устоявшийся в эпике, но получивший новое развитие в «Ложится мгла на старые ступени»: читателю внушается, что герой (как в функции рассказчика, т.е. субъекта – я, так и в функции объекта – он) и автор биографический – это одно лицо. Но такое тождество автора и героя – не более чем прием, а мир романа – это именно художественный мир, связанный с миром физическим, осмысливающий его художественными средствами. Итак, художественный мир в понимании Чудакова-писателя, Чудакова и создающего романа, и рефлексирующего по поводу собственного творчества, это, разумеется, мир вымышленный, мир, созданный, как ему и положено, по особым – художественным – законам, мир, расположенный относительно физической реальности в иной плоскости. Другое дело, что чудаковский художественный мир на уровне авторской интенции сделан так, чтобы реципиент полагал, будто перед ним правда жизни. Однако это именно художественный прием, весьма характерный для целого ряда произведений литературы, а в романе Чудакова доведенный до – на данный момент – апогея. Таким образом, в статье делается вывод, что книга Чудакова является квинтэссенцией жанра романа применительно к контексту первых десятилетий XXI в., потому что в основе ее особый художественный мир, нерелевантный физической реальности, но в то же время нарочито выдающий себя за «отражение» действительного мира.

**Ключевые слова:** роман; художественный мир; А.П. Чудаков; «Ложится мгла на старые ступени».

Yu. V. Domanskii (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270**Some Peculiarities of the Artistic World of the Novel  
“The Haze Lays Down on the Old Steps” by Alexander Chudakov**

**Abstract.** The article suggests the analysis of Alexander Chudakov’s novel “The haze lays down on the old steps” which retains the features typical of the genre of the novel in the 19<sup>th</sup> century, and meets the contemporary requirements for this genre. That

is, while clearly preserving and realizing what is usually called “the memory of the genre”, at the same time, it sets a new genre horizon, a milestone, as well as forms a new canon of the genre of the novel. Among other things, this is done at the expense of the original subject-object organization of the epic narration, first first-person, then third-person. Another technique is closely connected with this technique, it was established in the epic long before Chudakov, but received a new development in “The haze lays down on the old steps”. The reader is instilled into the fact that the protagonist (both in the function of the narrator, that is, the subject, *I*, and in object – *he*) and the biographical author is one and the same person. But such identity of the author and the protagonist is nothing more than a device, and the world of the novel is the artistic world, connected with the physical one, interpreting it with the help of artistic means. So, according to Chudakov as a writer and as a creator of the novel who meditates about his own works, the artistic world is certainly a fictional one, created, as it should be, according to its special – artistic – laws, a world which lies in another perspective as related to physical reality. However, at the level of the author’s intention the eccentric artistic world was made so that the recipient believed that it was the truth of life, but this is an artistic device that is very characteristic of a number of literary works, and in Chudakov’s novel he brought it to the climax. Chudakov’s book is quintessential for the genre of novel as applied to the context of the first decades of the 21<sup>st</sup> century, because it is based on its peculiar artistic world, irrelevant to physical reality, but at the same time deliberately posing as the “reflection” of the real world.

**Key words:** novel; artistic world; Alexander Chudakov; “Lies haze on the old stage”.

В конце 2011 г. роман «Ложится мгла на старые ступени» А.П. Чудакова получил премию «Русский Букер десятилетия», т.е. авторитетным жюри был признан лучшим романом нулевых годов нашего века в отечественной словесности. Уже на основе этого факта следует пристально присмотреться к тому, как сделан чудаковский роман, каким образом соотносится мир романа с миром реальным, и – в этой связи – что данная книга представляет из себя в жанровом аспекте. Исследователи отмечают, что «Ложится мгла на старые ступени» соединяет в себе идиллию и пастораль, ибо очень большое место занимает в нем любовная тематика [см.: Гордеева 2015], что это «филологический роман» с присущими ему авторефлексивными аспектами [Гордеева 2016]. Наблюдаются в романе и черты элегии [Степанов 2009]; отмечается также, что «в отличие от идиллии, где идеал всегда помешается здесь и сейчас, герои “свое” время и пространство отнюдь не идеализируют, а напротив, воспринимают в качестве идеального иное, прошлое. <...> При этом идеальный хронотоп не просто помешается в прошлое, но и историзуется» [Степанов 2009, 403], т.е. доказывается, что «идиллия соотнесена с историей, и потому неизбежно возникают сложности создающие во внешне свободном по композиции произведении второй – идеологический – сюжет, который и придает ему качества романа» [Степанов 2009, 405], который «несмотря на внешнюю фрагментарность, <...> обладает внутренним единством» [Степанов

2009, 409]. Таким образом, книга Чудакова – это, действительно, в самом строгом смысле роман. И, будучи романом в привычном для последних двухсот лет смысле, т.е. отчетливо сохраняя и реализуя то, что принято называть памятью жанра, задает вместе с тем новый жанровый горизонт, рубеж, а наряду с этим – и формирует новый канон жанра романа. В числе прочего делается это за счет оригинальной субъектно-объектной организации эпического повествования. Так получается своеобразный субъектный синкретизм или, если угодно, неосинкретизм. Всем, кто знаком с романом Чудакова, понятно, что имеется в виду: повествование то ведется от лица главного героя Антона, т.е. нарратор выступает в функции рассказчика, то от третьего лица – тогда нарратор оказывается в функции повествователя. Тем самым речь изображающая и речь изображенная максимально сближаются, соседствуя, сосуществуя в пределах одного сегмента, где и «я», и «Антон» – это одно лицо. Вот несколько примеров:

«Отец отвел Антона в сторону. “Видишь вон того старичка в круглых очках, с кошелкой? – сказал он тихо. – Посмотри на него внимательно и постарайся запомнить. Это академик, великий ученый. Потом поймешь”. И назвал фамилию.

Я вытягивал шею и таращился из всех сил. Старичок с кошелкой и сейчас стоит у меня перед глазами. Как я благодарен за это отцу.

На первом курсе университета Антон узнал, кем был этот старичок...» [Чудаков 2015, 42–43].

«Однажды я ей подарил букетик сирени – совсем небольшой, она зарылась в него лицом, потом подняла голову, глаза были полужакрыты. “Пьянящий запах сирени”, – сформулировал Антон поспешно» [Чудаков 2015, 49].

«...Антон тоже вздрогнул и сильно прижал к себе Валю; она подумала, что это он от чувств, и тоже прижалась к нему.

Дорогу перегородила похоронная процессия. Я остановился. Теперь мне уже многие были не знакомы в Чебачьем – народилось целое поколение, да и понаехали» [Чудаков 2015, 182].

Интересное наблюдение относительно связи специфики авторского завершения воспоминаний героя с типом повествования в русском романе прошлого века делает К.А. Сундукова:

«Авторское завершение процесса воспоминания героя реализуется в двух формах: 1) изображение активности сознания героя по отношению к содержанию его памяти, т.е. мимезис процесса непосредственного воспоминания; 2) использование автором позиции вневходимости сознанию героя, т.е. изображение пространства памяти героя как системы нечитаемых для героя “знаков памяти”. Специфика авторского завершения диктует выбор формы повествования: в первом случае преимущественно встречается личное повествование, тяготение к жанру автобиографии; во втором – повествование от третьего лица, тяготение к авантюрному или фантастическому сюжету» [Сундукова 2018, 8–9].

Если приложить этот исследовательский вывод к роману Чудакова, то можно предположить, что использование двух типов повествования – и от первого лица, и от третьего – предполагает совмещение в одном тексте мимезиса процесса непосредственного воспоминания, тяготеющего к жанру автобиографии, – и тяготеющего к авантюрному или фантастическому сюжету изображения пространства памяти героя как системы нечитаемых для него «знаков памяти». Такое единение двух форм организации романного повествования приводит к мысли о том, что синтезировавшая в себе два типа повествования и, следовательно, два типа авторского завершения воспоминаний героя книга Чудакова является квинтэссенцией жанра романа.

Впрочем, тотального слияния двух типов повествования в «Ложится мгла на старые ступени» не происходит. В каждом случае читатель без труда способен найти границу между «моим» словом и словом «другого», между «я» и «Антоном». Тем интереснее исследователю сосредоточиться на этой границе, ведь каждый случай перехода нарратора из одной функции в другую особым образом мотивирован и порождает особые смыслы. В целом же можно сказать, что данный прием позволяет посмотреть на героя и на мир одновременно и с точки зрения героя, и со стороны, т.е. благодаря такой двуголосости повествования формируется и смысловая многоуровневость.

С описанным приемом тесно связан еще один, до Чудакова уже устоявшийся в эпике, но получивший новое развитие в «Ложится мгла на старые ступни»: читателю внушается, что герой (как в функции рассказчика, т.е. субъекта – «я», так и в функции объекта – «он») и автор биографический – одно лицо (что бы при этом сам автор в метатекстах ни утверждал). Вспомним построенную по такому принципу тождества героя (часто героя-рассказчика) и автора эпике Лимонова, Довлатова, даже Венедикта Ерофеева. В результате при рецепции реализуется авторская установка на то, что художественный мир является прямой экспликацией физической реальности.

В романе Чудакова данный прием (а это именно прием) воплощается в нарочитой важности исторического контекста (черта, едва ли не тотально присущая современному роману в его лучших образцах – «Ненастье», «Пищевлок» и другие романы Алексея Иванова, «Тетя Мотя» Майи Кучерской, «1993» Сергея Шаргунова, «Лед под ногами» Романа Сенчина, «Женщины Лазаря» Марины Степновой, «Песни китов» Владимира Шпакова, «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» Гузели Яхиной...), а также в подключении фактов, которые известны публике как факты авторской биографии. Этот прием, когда художественный мир выдается за экспликацию физической реальности, когда происходящее преподносится как «правда жизни», поддерживается, даже культивируется издателями романа Чудакова: книга снабжена фотографиями «прототипов», а в качестве приложения даются дневниковые записи и письма А.П. Чудакова. Правда, в дневниковых записях и письмах (особенно позднейшего времени) вни-

мательный читатель скорее увидит разницу между их автором и героем романа: автор дневников – весьма категоричен в своих суждениях, для него существует лишь два мнения (особенно, если речь идет о политике или искусстве, творчестве) – мое и неправильное; компромисс – не его стихия, а мир вокруг четко поделен на своих и врагов (дураков). Вот несколько примеров:

«На открытии памятника Батюшкову вологодский поэт Коротаев говорил про “вредителей”, которые мешали поставить памятник в этом месте, в вологодском Кремле.

Все это – он, Викулов, Белов – меня сильно разозлило, и на заключительном заседании конференции я выступил, сказав, что вынужден внести диссонирующую ноту в общий хор похвал празднику» [Чудаков 2015, 528].

«Первая неожиданность выборов: ЛДПР набрала еще больше голосов, чем в первый раз! Значит столько дураков в стране» [Чудаков 2015, 537].

«Я не против рок-музыки, попсы и пр. Пусть – раз слушают, ходят и платят деньги. Но нужно, чтоб хоть иногда кто-нибудь говорил: все это к тому, что называется искусством, не имеет никакого отношения, это другое, и об этом надо говорить спокойно и не оскорбительно» [Чудаков 2015, 560].

«Насколько хорошо настроение физическое и творческое, настолько отвратительно политическое: приняли старый гимн» [Чудаков 2015, 567].

О Чеховской конференции в Ялте в 2002-м году: «Доклады почти все – полный бред. Не выдержу – сочиню очередную пародию» [Чудаков 2015, 580].

О Сергее Михалкове: «...сто процентное геббельсовское вранье», «старый лгун», «выучка советского партаппаратчика» [Чудаков 2015, 597].

«...по ТВ Евг. Миронов – хороший актер – очень плохо читал Пушкина» [Чудаков 2015, 601].

«После своей работы на Мосфильме в качестве консультанта по фильму Каверина я не заблуждался относительно эрудиции актеров; стало ясно, что знают они очень мало. Но чтоб настолько!» [Чудаков 2015, 607]. И далее пример того, как актер Збруев приписал Белинскому оценку Чеховского «Иванова».

В разговоре с Рассадным: «В последнее время я на тебя сердился <...>. За твои статьи в “Новой газете”. Пишешь там бог знает о чем. Вдруг – о Киркорове, о его скандале. Какой Киркоров? Зачем? В нашей системе отчета он не существует! Какое тебе до него дело?» [Чудаков 2015, 607].

О Сталине: «Не удержался и сказал неск[олько] фраз со словами “людоед” и мерзавец и о том, что *ни одно* достижение страны не связано с его деятельностью (это надо внушать и внушать с фактами в руках)» [Чудаков 2015, 621].

«Фильм М. Тереховой “Чайка”. Фильма более низкого уровня, кажется, я еще не видел. Играют дочь, сын – бездарны, пошлы» [Чудаков 2015, 621].

Как видим даже по этим нескольким примерам, речевой субъект дневников, реально биографический Александр Павлович Чудаков, выступает как человек предельно категоричный, не знающий сомнений в своей правоте. Герой же романа, как в субъектной, так и в объектной своих ипо-

стасях, как ребенок, так и взрослый (и размышляющий о настоящем, и в воспоминаниях о прошлом) – видит мир и себя в нем многими и многими гранями и красками; герой не оценивает, не выносит вердиктов, не клеймит; едва ли не во всем он сомневается, старается всюду отыскать смысл, постичь его. Так получается герой романа – преподносимый в виде биографического автора, но и далекий от него, существующий в мире художественном, который очень похож на физическую реальность, даже, как кажется на первый взгляд, тождествен ей. Однако тождество это не более чем прием, а мир романа – это именно художественный мир, связанный с миром физическим, осмысливающий его художественными средствами. Сущность такого творчества А.П. Чудаков очень точно сформулировал в своих записях: «Почему приятно писать роман? Погружаюсь в вымышленную, хотя и реальную действительность – в ту, в которой я бы и хотел жить, – а не в этой, в которой живу» [Чудаков 2015, 547]. И записанное Чудаковым суждение его мамы: «Все так, как было. Но у тебя получается интереснее, чем было. Как-то увлекательнее, что ли. Вроде что-то немного другое. <Эффект литературы>» [Чудаков 2015, 551].

Добавим к этому весьма перспективный для грядущих исследований разговор о поэтике заглавия романа Чудакова, заглавия сугубо литературного, нарочито художественного. Будет интересно проследить, как на пути к окончательному варианту – цитате из Блока – автор размышлял над другими заглавиями; все они в той или иной степени цитатны (правда, если быть терминологически точным, то придется использовать нелюбимое А.П. Чудаковым слово – все эти заглавия, как и окончательное, *интертекстуальны*): «Продиктовал секретарше три варианта: 1) И все они умерли. Роман-идиллия. 2) Натуральная идиллия. 3) В ту степь. В самолете придумал еще одно: “Там, в степи глухой”. Роман-идиллия» [Чудаков 2015, 560].

Итак, получился идеальный роман нашего времени, реализовавший в нужной мере черты романа классического, вобравший в себя, а где-то и сформировавший черты романа актуального, самое же главное – предложивший такого героя и такой мир, которые, будучи нарочито замешаны на физической реальности, на «мире, в котором живет автор» [см.: Фоменко Л.П., Фоменко И.В. 1998], тем не менее, явились в полной мере художественными, и даже для наших дней – образцово художественными; не отражающими реальность, но творимыми по своим – по художественным – законам. Образное воплощение этого (кстати, уже отмеченному применительно к тексту романа переходу «я» в «он») – в одной из записей А.П. Чудакова: «Я – сам о себе: у него было стремление к предельной ясности в мысли и изложении; вера в то, что главное в художественном мире можно определить в 2-х–3-х фразах; только концепцию мира художника он считал заслуживающей внимания» [Чудаков 2015, 527].

Таким образом, художественный мир в понимании Чудакова-писателя, Чудакова, и создающего романа, и рефлексирующего по поводу собственного творчества, это, разумеется, мир вымышленный, мир, созданный, как ему и положено, по особым – художественным – законам, мир, располо-

женный относительно физической реальности в иной плоскости. Другое дело, что чудаковский художественный мир на уровне авторской интенции сделан так, чтобы реципиент полагал, будто перед ним правда жизни, однако это именно художественный прием, весьма характерный для целого ряда произведений литературы, а в романе Чудакова доведенный до – на данный момент – апогея.

И еще одно важное, как нам кажется, замечание: то, что Чудаков-ученый открыл у Чехова, Чудаков-писатель реализовал в своем романе; но, конечно, на новом для словесности витке развития и согласно требованиям нынешнего времени. И решение Букеровского жюри в этой связи, решение о признании чудаковского романа главным русским романом первого десятилетия этого века, не просто признание конкретной книги как выдающейся; это признание романа Чудакова как канонического на данном этапе жизни жанра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е.М. Жанровое своеобразие романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2015. № 6. С. 90–96.
2. Гордеева Е.М. Роль авторефлексии в романе-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи. Пермь, 2016. С. 279–284.
3. Степанов А.Д. Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А. Чудакова // Тын्यानский сборник. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тын्यानские чтения. Исследования. Материалы. М., 2009. С. 400–411.
4. Сундукова К.А. Память как поэтологический принцип в искусстве романа (на материале творчества Г.И. Газданова, В.В. Набокова, Ю.В. Трифонова): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Самара, 2018.
5. Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 4. Тверь, 1998. С. 3–9.
6. Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия. 10-е изд., стереотип. М., 2015. (Самое время!).

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Gordeyeva E.M. Zhanrovoye svoyeobraziye romana-idillii A.P. Chudakova "Lozhitsya mгла na staryye stupeni" [The Genre Originality of the Idyl Novel "The Haze Lays Down on the Old Steps" by A.P. Chudakov]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2015, no. 6, pp. 90–96. (In Russian).

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

2. Gordeyeva E.M. Rol' avtorefleksii v romane-idillii A.P. Chudakova «Lozhitsya

mгла na staryye stupeni» [The Role of Autoreflexion in the Idyl Novel "The Haze Lays Down on the Old Steps" by A.P. Chudakov]. *Filologiya v 21 veke: metody, problemy, idei*. [Philology in the 21<sup>st</sup> Century: Methods, Issues, Ideas]. Perm', 2016, pp. 279–284. (In Russian).

3. Fomenko I.V., Fomenko L.P. Khudozhestvennyy mir i mir, v kotorom zhivet avtor [The Artistic World and the World in Which the Author Lives]. *Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya* [Literary Text: Issues and Methods of Research]. Vol. 4. Tver, 1998, pp. 3–9. (In Russian).

4. Stepanov A.D. Idilliya vs. progress: zametki o proze A. Chudakova [Idyl vs. Progress: Notes on the Prose by A. Chudakov]. *Tynyanovskiy sbornik*. [Tynyanov's collection.]. Vol. 13: 12–13–14 Tynyanovskiy chteniya. *Issledovaniya. Materialy* [12–13–14 Tynyanov's Readings. Research. Materials]. Moscow, 2009, pp. 400–411. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

5. Sundukova K.A. *Pamyat' kak poetologicheskiy printsip v iskusstve romana (na materiale tvorchestva G.I. Gazdanova, V.V. Nabokova, Yu.V. Trifonova)* [Memory as a Poetical Principle in the Art of the Novel (Based on the Works of G.I. Gazdanov, V.V. Nabokov, Yu.V. Trifonov)]. PhD Thesis Abstract. Samara, 2018. (In Russian).

**Доманский Юрий Викторович**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, история русской литературы.

E-mail: domanskii@yandex.ru

**Yurii V. Domanskii**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History. Research interests: poetics of the text, rock poetry, poetics of drama, history of Russian literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00018

О.А. Гримова (Краснодар)  
ORCID ID: 0000-0003-0691-1078

### ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ НАРРАТИВНОЙ ИНТРИГИ В РОМАНЕ З. ПРИЛЕПИНА «ЧЕРНАЯ ОБЕЗЬЯНА»

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию повествовательных структур текста, обуславливающих и поддерживающих читательскую заинтересованность. Главной нарративной интригой текста становится энигматическая. Протагонист и читатели задаются вопросом о природе «я», утратившего себя, проблематизирующего стабильные представления о семье, социуме, языке. Значимость сюжета поиска ответа на этот вопрос приводит к девальвации значимости детективного сюжета и, соответственно, авантюрной интриги: читатель очень скоро вовлекается не в проследование приключений героев, но мотивов – их развитие по модели градации, антитезы, перерастание в микросюжеты. В статье исследуется сложная организация мотивного уровня текста, основным смысловым инвариантом которого становится упадок, спуск вниз, деградация. Данная семантика формирует репрезентацию художественного пространства, сюжетную судьбу персонажей, интертекстуальный уровень произведения. Этим смыслом автор противопоставляет неомодернистскую концепцию творчества как спасения от страшной реальности. Текст о тотальности современного «декаданса» обнаруживает особый тип художественной целостности, сложнее достижимый, нежели тот, который формируется посредством сюжета, – произведение оказывается искусно «прошитым» множеством сложно соотносенных друг с другом мотивов. Мысли об упадке, с которой сталкивает читателя содержание прилепинского романа, противостоит еще одна черта его поэтики – диалогичность. В описании расследования, которое ведет герой, акцентируется не его рефлексия, сделанные умозаключения, а диалоги с окружающими: то, что для протагониста остается открытой возможностью вступать в коммуникацию, – значимый «антидекадентский» фактор.

**Ключевые слова:** нарративная интрига; З. Прилепин; «Черная обезьяна»; мотивная структура; нарратор.

О.А. Grimova (Karsnodar)  
ORCID ID: 0000-0003-0691-1078

### The Narrative Intrigue in Z. Prilepin's Novel "A Black Monkey": The Peculiarities of Organization

**Abstract.** The article is devoted to a research of the narrative structures of the text causing and maintaining readers' interest. The main narrative intrigue of the text is enigmatic. The protagonist and the readers wonder the nature of "I", the lost "self" and the mundane concepts of family, society, language. The importance of the plot of searching for the answer to this question leads to the devaluation of the importance of a detective

plot and, respectively, an adventurous intrigue. As a result, the reader is involved not in tracing the characters' adventures, but the motives – their development in accordance with the models of gradation, antithesis, and transformation into microplots. In this article the author investigates the complex organization of the motive level of text; the main semantic invariant becomes a decline, a downslope, a degradation. The semantics of decline forms the representation of space, the fate of the character, the intertextual level of the novel. The author opposes to these meanings the neomodernism concept of creativity as an escape from the terrible reality. The text about the totality of modern "decadence" reveals to be a special type of integrity, formed not by means of a plot, but by means of a skillfully organized correlation of the motives. The idea of decline brought to the reader by the contents of Prilepin's novel is opposed by another poetical feature, that is dialogicity. In the description of the investigation conducted by the protagonist the accent is not on his reflections or conclusions, but on dialogues with people around him: the opportunity to communicate is still possible for the protagonist, and this is a significant "anti-decadent" factor.

**Key words:** narrative intrigue; Z. Prilepin; "A Black Monkey"; motive structure; narrator.

Основные особенности организации нарративной интриги [Тюпа 2016, 62] в романе З. Прилепина «Черная обезьяна» обусловлены трансформацией родовой природы этого текста. Его «художественный субстрат» [Гаспаров 2015, 13] – не событие, а состояние, переживаемое героем. Событийность же, которая образует рассказываемую историю, выполняет роль своеобразной развернутой метафоры этого состояния, проясняя его природу, генезис и динамику.

Наиболее частотный вопрос, задаваемый герою им самим и окружающими – «Кто я / ты?», позволяет указать на энигматическую интригу как основную в романе, однако семантически она едва ли аналогична интриге, организующей другой современный отечественный роман о поиске самоидентификации, – «Авиатор» Е. Водолазкина. Если герой последнего пытается определить свою исконную экзистенциальную сущность, то протагонист Прилепина задается вопросом о природе «я», утратившего себя, проблематизирующего ранее стабильные представления о семье, социуме, языке – «кем я стал после того, как утратил себя и свой привычный мир?». Он, в отличие от персонажа Водолазкина, приходящего к обретению себя, безымяннен – чем усиливается семантика «потерянности». Роман, открывающийся вопросом «Когда я потерялся – вот что интересно» [Прилепин 2016, 5], завершается констатацией – предложением, составляющим в силу своей повышенной семантической значимости отдельный абзац, – «Мне еще долго ехать» [Прилепин 2016, 287]. В «Черной обезьяне» обретения себя не произошло.

Значимость «внутреннего» сюжета о потере себя приводит к девальвации значимости сюжета «внешнего», детективного, и, соответственно, авантюрной интриги, что позволяет говорить о влиянии романной поэтики Ф.М. Достоевского. С формальной точки зрения, рассматриваемый текст



представляет собой художественную «имитацию» жанра журналистского расследования. Герой по поручению своей редакции берется разобраться в природе странного феномена – аномальной детской жестокости, проявленной некими таинственными «недоростками» в подмосковном городке Велемире. Однако, следуя стратегии автора «Преступления и наказания», Прилепин делает все, чтобы читатель перестал воспринимать его роман как детективный. Перемещение журналиста по городу – подобно раскольниковскому – абсолютно хаотично, скорее является проекцией душевных метаний героя, нежели способствует реализации логики расследования; встречи с теми, кто мог бы пролить свет на ужасные происшествия, неинформативны и напоминают либо диалоги, построенные по принципу «qui pro quo», либо богословские диспуты. Девальвация детективности проявляется не только в нарушении информативной природы актуализируемых речевых жанров (когда, например, сообщаются не относящиеся к делу факты, сопровождаемые комментарием: «Но это опять же не имеет значения» [Прилепин 2016, 16]), но и прагматики коммуникативной ситуации. Так, беседу о возможности интерпретации подростковой жестокости как кары Божьей протагонист ведет с курирующим дело о «недоростках» представителем ФСБ «под аккомпанемент» стрип-шоу в ресторане «Сомалийские пираты».

Детективная интрига так внезапно и искусственно «аннулируется», что сама сюжетная ситуация, давшая толчок к ее появлению, – аномально жестокие «недоростки», немотивированно убивающие невинных – начинает восприниматься как художественная условность, метафора, «шифр», ключи к которому «разбросаны» по тексту. Сама структура текста провоцирует читателя «подбирать» их один за другим. Если использовать «социальный» ключ, «Черную обезьяну» можно прочесть как роман о кризисе отцовства (именно об этом – два значимых вставных нарратива, да и основной сюжет повествует о распаде семьи). Возможна и «теологическая» трактовка (Бог хочет наказать человечество, но, любя его и не желая карать своими руками, выбирает недоростков – пока безгрешных, «не проливших семя», а потому безжалостных – как инструмент возмездия), и «научная» (сверхъестественная жестокость – результат генетического сбоя, дефицита окситоцина в организме), и философская. После «аннулирования» детективной интриги герой начинает впадать в безумие, словно теряет какой-то направляющий его вектор. Если рассматривать «недоростков»-убийц как перифраз страшной, но и таинственной сущности мира, то, возможно, сюжет «шифрует» идею о том, что мир, содержащий ужасную тайну, все же лучше, чем бессмысленный мир. Такая версия объясняет очевидное нарастание интенсивности мотива сумасшествия после сведения на нет интриги, которая поддерживалась сюжетикой расследования. Кроме того, «реальность», описанная в романе, может быть рассмотрена и как проекция сознания протагониста. Как и в прецедентных для Прилепина романах Достоевского, в «Черной обезьяне» расплывчаты и подвижны границы между сферами действительного и ментального, вследствие чего появ-

ляются эпизоды с двойными мотивировками. Например, первая вставная история (об осаде средневекового города армией детей) рассказана главному герою-журналисту профессором и в то же время содержит деталь, принадлежащую истории детства самого героя (собака, умевшая говорить «мама»). При этом повествователю второго уровня эта деталь просто не могла бы быть известна – у персонажей слишком поверхностное знакомство. Учитывая, с какой легкостью протагонист-писатель сочиняет сюжеты, отталкиваясь от минимума исходных данных, историю о недоростках вполне можно рассматривать как попытку выдумать «какой-нибудь другой ад, взамен собственного» [Прилепин 2016, 269].

Вследствие того, что детективная интрига довольно скоро оказывается дискредитированной, читатель вовлекается в прослеживание не приключений героя, ведущего расследование, но «приключений» мотивов. Нам представляется, что сложный мотивный каркас романа выстроен по концентрическому принципу. Подобно тому, как в музыкальном произведении одна и та же тема может быть проведена в разных тональностях, в рассматриваемом тексте в рамках разных семантических рядов возникает мотив спуска вниз / осыпания / упадка / деградации, актуализирующий вновь и вновь, каждый раз на новом уровне основной конструктивный элемент текста – ощущение потерянности, которое «опредмечивается» затем в определенном сюжете, системе персонажей и т.д.

Лексемы «ссыпаться», «осыпаться», «рассыпаться» крайне частотны в рассматриваемом романе («Тогда <увидев старуху-смерть> я ссыпался с дерева, оставив клочья белой кожи на хлестких, корябистых ветках» [Прилепин 2016, 6]; «дети осыпались из-за стола» [Прилепин 2016, 23] – но и в переносном смысле: когда герой пытался увязать воедино версии, «все осыпалось, только тронь» [Прилепин 2016, 74]). «Рассыпается» не только то, что по своей природе может осуществить это действие, но и то, что органически целостно, прежде всего, человеческое тело: «иногда они <брови> становятся почти вертикальными и похожими на дождевых червей. Кажется, что брови тоже сейчас уползут, сначала одна, потом вторая» [Прилепин 2016, 25]; «пальцы на ногах смотрели в разные стороны, словно собрались расползаться кто куда» [Прилепин 2016, 11]. «Тело рассыпалось, как будто состояло из разных, совершенно не связанных друг с другом частей. Накидали вразнобой плечо, колено, печено, локоть, челюсть» [Прилепин 2016, 166].

Личность протагониста также лишена целостности. Перед нами субъект, не только отчужденный от собственной телесности («проснулся, долго трогал лицо пальцами, словно никак не мог решить: признать себя или спутать с кем-то другим» [Прилепин 2016, 233]), но и от собственного личностного центра. Вопрос профессора: «Вы, собственно, кто, я никак не запомню?» вызывает у героя лишь недоумение: «Пожевав губами и поиграв скулами в поисках разумного ответа, я так ничего и не придумал» [Прилепин 2016, 245]. Постоянно подчеркивается дезориентация персонажа в пространстве.

Подобная дезориентация свойственна не только протагонисту, но и принадлежащим ему предметам – так «потерявшееся» сознание воспринимает окружающий мир: «Куда-то поехал мобильный на вибросигнале. Он был похож на позабытый вагон, который вслепую, без руля и без ветрил, ищет свой состав» [Прилепин 2016, 6].

Семантика распадающейся целостности организует и сюжет рассматриваемого текста. Герой утрачивает дом (жену, детей, а затем и квартиру), разрушается и его второй – уже «псевдосемейный» союз, потерянными оказываются работа, цель расследования и, наконец – в финале романа – разум.

Когда герой перемещается в пространстве, то, как правило, речь идет о спуске вниз – по эскалатору, в лаборатории, расположенные всегда в подвале, из собственной квартиры – либо о скольжении, соскальзывании. «Спускаться легче, чем идти вверх», – звучит значимый автокомментарий. В сочетании с постоянными упоминаниями об аномальной жаре (вновь отсылка к «Преступлению и наказанию») названный мотив приобретает явно infernalную подсветку, становящуюся к концу все более ощутимой: в одном из эпизодов изображается, как герой проехал *девять* раз по *кольцевой* ветке метро. Словоформа «липко» меняет частеречную принадлежность, превращаясь в категорию состояния: «липко все, как же мне липко» [Прилепин 2016, 155], – постоянно твердит герой. Логично, что пространственный верх вообще исключен из повествования: даже присутствуя лексически, он отсутствует сущностно. «В полутьме торчали кусты и ветки, но ощущения большого неба и простора – так, чтоб можно было вдохнуть во всю грудь, – этого ощущения не было. ... Казалось, что небо принохивается ко всему огромной ноздрей» [Прилепин 2016, 171].

Мотив «спуска вниз» остается сквозным и будучи прочитанным как метафора. В повествование входят истории личной деградации, в большинстве случаев связанные с определенным типом смены деятельности: уходом из сферы, где возможна творческая реализация, в сферу госслужбы. Такова, например, судьба Верисаева, бывшего художником до армии, пережившего там встречу с насилием, сломавшегося и превратившегося затем в «привокзального мента». Слатитцев, с которым главный герой знакомится на семинаре для начинающих авторов, также совершает своеобразный «дауншифтинг», меняя «высокое ремесло» на место в президентской администрации.

Возможно и коллективное «соскальзывание вниз». Прилепиным изображены в духе «нового реализма» картины деградации глубинки, где основным содержанием жизни нравственно и физически уродливых людей становится само- и взаимоуничтожение.

Инвариантные для романа интуиции организуют не только содержательный, но и формальный уровень текста. Ряд мотивов развивается по модели спуска / соскальзывания вниз. Так, в начале романа протагонист припоминает две истории из собственного детства. Обе обладают очень мощной символической подсветкой благодаря центральным образам – со-

баки (верность) и голубя (святость, любовь, мир и т.д.). Сначала позитивная коннотированность разрушается «извне», помещением в «чуждый», не соответствующий культурно закреплённой семантике образа событийный ряд: ребенок, внезапно захотев завести другую собаку, оставляет «старую» на перроне вокзала незнакомого города; идя на поводу у старших «друзей», участвует в расправе над птицами. В финале читатель наблюдает деформацию самого смыслового ядра устойчивого образа. В эпизоде, рассказывающем об уже окончательно искаженном сознании главного героя, несколько раз повторяется фраза, в которой как бы подводятся итог развития столь значимого для романа мотива спуска вниз: «Пахло кислым молоком, больницей, дохлой собачатиной, голубятиной, человечиною» [Прилепин 2016, 284]. Когда человек превращает собаку и голубя в «собачатину» и «голубятину», он сам неизбежно становится «человечиной».

По сходной модели строится коммуникативный сценарий, наиболее частотно актуализируемый в романе.

Текст, организованный в форме я-повествования, состоящий из соразмерных фрагментов, отделенных друг от друга графически, но не разбитых на главы и лишенных заглавий, может быть воспринят как проекция сознания, еще сохранившего функцию дифференциации, но уже утратившего способность воспринимать мир как систему, иерархию; сознание, в котором синтагматика, линейность одержала верх над парадигматикой.

Как нам кажется, риторическая модель романа сформирована под влиянием жанра журналистского расследования. Каждый фрагмент – отчет об очередной встрече с тем, кто, возможно, способен пролить свет на зловещие происшествия. Герой всякий раз испытывает надежду на то, что контакт с сознанием «другого» состоится («Надо же, нас соединили. Все оказалось так просто... – Слушаю тебя, – сказал Шаров приветливо. – Давно надо было повидаться» [Прилепин 2016, 264]), и всякий раз результат коммуникации эти ожидания не оправдывает («Со мной уже никто не разговаривал. Я еще раз набрал тот же номер, по которому меня милостиво соединили минуту назад, но на этот раз там вообще никто не ответил» [Прилепин 2016, 266]).

По модели «спуска вниз», «нисходящей градации» строится и диалог рассматриваемого повествования с текстами-предшественниками. Примечательно, что роман, выстроенный по законам модернистской эстетики, содержит в инициальной и финальной частях отсылки к творчеству поэтов Серебряного века, причем в обоих случаях значимые для прецедентных текстов житнетворческие смыслы «перекодированы» в декадентские. При полном сохранении исходной образности смыслы, которыми она наполняется, меняют знак на противоположный. «Звезда», которая у Маяковского и недостижима, и необходима, а потому непременно должна загораться «каждый вечер над крышами», у Прилепина лишается обоих своих сущностных свойств: «Куда идти, когда все осыпается, как буквы, которые можно только смести совком и выбросить в раскрытую дверь, в темноту, чтоб единственная звезда поперхнулась от нашей несусветной глупости»

[Прилепин 2016, 6]. Звучащему в начале мотиву «заземления» небесного в финале соответствует также интертекстуально поддержанный мотив невозможности прорастания человеческого во вневременное. Если в знаменитом стихотворении Мандельштама такое прорастание («На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло») возможно в акте творчества, то в мире, воссоздаваемом современным романистом, оно уже не спасает от надвигающегося безумия. В финале произведения герой видит / думает, что видит в окне сумасшедшего дома лицо собственной жены: «Она приблизилась бледные губы к стеклу, сказала что-то. Второй этаж, разве я услышу. Приблизилась и выдохнула на стекло, но дыхания от нее не осталось, и на стекле ничего не отразилось» [Прилепин 2016, 281].

Помимо концентрической модели, в соответствии с которой происходит развитие мотива «спуска вниз», в романе использовано еще несколько способов организации сложнейшей мотивной «сетки», обеспечивающей текстовую целостность в условиях сниженной значимости сюжета.

В «Черной обезьяне» происходит активное обращение к традиционному приему «сквозного» мотива. Помимо упомянутого выше мотива пребывания в жарком / липком пространстве, чрезвычайно значимо отождествление человека и животного. Мощный стимул к развитию этого мотива дает уже заголовок: читатель начинает ожидать появления «черной обезьяны». В рамках сюжетной конкретики это игрушка, которую протагонист покупает со случайного лотка, чтобы чем-то удивить и порадовать детей, фрустрированных родительскими конфликтами. Войдя в текст, образ начинает стремительную семантическую экспансию, и вот уже сам герой (а его безымянность только способствует метафорическому переносу) тоже начинает восприниматься как «черная (неудачливая, невезучая) обезьяна». «Обезьянами» же сотрудники ППС называют гастарбайтеров. Вполне безобидная сцена встречи родителей с детьми в детском саду также оказывается погруженной в зооморфический контекст: «Начали подходить взрослые особи, зазывая своих: и то один двуногий кутенок, ликуя, выбежал из толпы, то другой» [Прилепин 2016, 240]. Очевидно, авторскую антропологию необходимо рассматривать как полемичную по отношению к модернистской, ведь диалог именно с этой эпохой составляет одну из ветвей внутреннего сюжета произведения. Развитие человека – вопреки ницшеанским надеждам модернистов – пошло не по прогрессивной, а по регрессивной модели. Человеческое было преодолено, но не сверхчеловеческим, а животным. «Недоростки», терроризирующие провинциальный город Велимир, тоже «не доросли» до человеческого, т.е. воплощают скорее животное начало.

Необходимо отметить, что помимо анализируемого романа в современной литературе существует целый ряд текстов, объединенных темой расчеловечения, спуска вниз по «подвижной лестнице Ламарка». Среди них – антиутопия А. Старобинец «Живущий», где люди настойчиво сопоставляются с насекомыми, «Хлорофилия» А. Рубанова, повествующая о трансформации человеческого мира в растительный, а также роман

О. Славниковой «Легкая голова», в котором для изображения социальных процессов всегда находятся гастрономические метафоры. В целом сегодня перед читателем предстает развязка истории, пролог которой был также написан в эпоху модернизма. Нельзя не отметить появления на рубеже XIX – XX вв. и в русской, и в зарубежной литературе целого ряда произведений, сюжетным двигателем которых было превращение животного в человека, – «Остров пингвинов» А. Франса, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, «Собачье сердце» М. Булгакова и др. В подоплеке такой сюжетки – характерная для данной эпохи надежда на преобразование массового сознания условных «Шариковых», их «очеловечение». Устойчивый сюжет начала XXI в. повествует о неудаче этого проекта.

Еще одной моделью организации мотивного каркаса текста является восходящая градация, находящаяся в сложной корреляции с упомянутой выше градацией нисходящей. Если последняя реализуется только в сфере семантики, никак не влияя на частотность появления того или иного «смыслового пятна» [Гаспаров 1994, 56], то первая задает и повышение частотности их возникновения и смысловую интенсификацию. По модели климакса, например, развивается мотив сумасшествия – он постепенно начинает связываться со все большим количеством участников действия. Сначала мы узнаем лишь об одном эпизоде, связанном с данной семантикой, – главный герой пытался уклониться от армии, имитируя сумасшествие. Затем читателю становится известно, что сын главного «эксперта» по вопросу о «недоростках» профессора Платона Анатольевича – умалишенный, и это уже не «имитационное» безумие. В финале романа герой видит в окне лечебницы для душевнобольных лицо своей жены и в итоге сам сходит с ума, уже по-настоящему.

По принципу смысловой интенсификации и постепенного расширения сферы значения развивается мотив соприкосновения с грязным, «грязью». Он входит в текст в связке с устойчивыми характеристиками пространства, в котором разворачивается действие, как «жаркого» и «скользкого». Расширение семантики «грязного» подготавливается упоминанием об отсутствии естественных причин его появления: «Я вышел из машины в грязь непонятного происхождения: сильных дождей не было давным-давно» [Прилепин 2016, 67]; физическая «грязь» начинает восприниматься как материализация сущностной нечистоты, а затем и расплаты за нее: грязь как размокшая земля вызывает «похоронные» ассоциации, актуализирует тему смерти. Сначала такой «ассоциативный сценарий» «обкатывается» на эпизодических персонажах («Неподалеку от метро привычно покачивалась толпа гастарбайтеров, лица как печенье яйца, руки грязные настолько, словно они спят, закапывая ладони в землю. Где ж они могут работать, такие неживые? Все, что можно с ними сделать, – бросить в яму, даже не связывая. И они буду вяло подрыгивать ногами, а кто-то без смысла взмахнет рукой, пока на них лопатой, черными комками...» [Прилепин 2016, 24]). В одной из последних сцен романа все указанные смыслы связываются непосредственно с главным героем, предвывая трагический фи-

нал. «Едва автомобиль скрылся, я сделал шаг и упал. Размазался в грязях. Брюки, руки, щека, живот – всем этим прикоснулся чернух каш, но почувствовал, что мало еще, мало. Возился долго, привставал, чертыхался, опять садился – дорога не держала, сбрасывала со скользкого черного крупа. ... – С того света, что ли? – спросила бабка и, сощурившись, некоторое время смотрела на меня. – Сам не из могилы вылез?» [Прилепин 2016, 275–277].

Развитие мотивики осуществляется и по модели антитезы. Так, частотные упоминания об inferнальной природе «недоростков» соотнесены с контрастными по отношению к таким мотивам характеристиками собственных детей («Стоят, розовые, как ангелы, посреди двора» [Прилепин 2016, 46]). В свою очередь, эта «ангелоподобность» противопоставлена детской жестокости, о которой идет речь в уже упоминавшихся фрагментах про расправу над голубями и предательство пса.

И, наконец, еще одна значимая для романа модель, обеспечивающая привлечение и удержание читательской заинтересованности, – перерастание мотива в микросюжет. Сначала в поле зрения читателя попадает, казалось бы, незначительное «смысловое пятно», которое с определенной периодичностью возвращается в повествование: например, герой носит цветные носки вместо традиционных черных, его время от времени об этом спрашивают. Он постоянно уходит от ответа, что подогревает не только интерес спрашивающего в диегетическом мире, но и читательский интерес; затем все же рассказывает историю из своей армейской жизни, где черные носки фигурируют как атрибут насилия. В результате «вырастания» мотива в сюжет первый наделяется определенными внесловарными значениями, которые при дальнейшем появлении рассматриваемой единицы в тексте, неизменно актуализируются. Например, когда герой застаёт у возлюбленной своего давнего недоброжелателя Слатитцева, он фиксирует внимание на черных носках посетителя, и этот персонаж начинает восприниматься не просто как неприятный, с точки зрения героя, но и как воплощающий насильственное вмешательство внешнего враждебного мира в ту личную сферу протагониста, в которой он надеется найти убежище.

Сходное «вырастание» в микросюжет происходит и с еще одной лейтмотивно повторяющейся подробностью – герой, лишившись сына и дочери, носит с собой детали детского конструктора. Невозможность его собрать, ненужность и нелепость игрушки во взрослом мире воспринимаются как знак того, что не только любовь, но и семья – то «убежище», которое больше не спасает от «страшного мира».

Поскольку любая художественная структура предполагает определенную сбалансированность разнонаправленных интенций, закономерно возникает вопрос о том, что же противостоит инвариантному для романа смыслу «спуска вниз». Во многих современных романах, развивающих модернистские стратегии текстопорождения, таким «противоядием» распаду, о котором повествует уровень содержания, является сложноорганизованная форма, как бы воплощающая идею созидания. Это соотношение

точнее всего сформулировано в рассказе М. Шишкина «Урок каллиграфии»: рассказ о «свинцовых мерзостях бытия» может быть записан прекрасным почерком, и за счет этого несколько скомпенсируется перевес «черного».

У З. Прилепина двойственное отношение к найденной неомодернизмом формуле. С одной стороны, язык, как и все остальные универсалии гуманистической культурной парадигмы, в «Черной обезьяне» представлен распадающимся. Символична сцена, в которой герой, знакомя детей с азбукой, ожидает найти в ней привычную упорядоченность, а сталкивается с хаосом: «буквы там располагались не в алфавитном порядке, а вразброс, только начиналось с “А” и заканчивалось “Я”, а внутри все шло наперекосяк, будто в строгий порядок букв упал камень и все рассыпал» [Прилепин 2016, 108]. Герой остро чувствует конвенциональную природу языка, и это становится обвинительным аргументом: «и с восхитительной очевидностью мне, еле смышленому ребенку, стало ясно, что слова бессмысленны, они вместе со всеми своими надуманными значениями рассыпаются при первом прикосновении – оттого, что и значенья, и слова мы придумали сами, и нелепость этой выдумки очевидна» [Прилепин 2016, 6]. Осознание спонтанности, необязательности связи слова, его смысла и соотнесенного с ними денотата приводит героя к отчуждению от языка. Часто репрезентации слова в романе предшествует достаточно объемный фрагмент, описывающий словопорождение, восприятие слушающим этого слова, – фрагмент, по сути, обесмысливающий, делающий излишним само репрезентируемое: «она взяла трубку, спокойно произнесла слово, похожее по звучанию на какую-то вещь, что хранится на столике в туалетной комнате, – шампунь, крем, мыльница, флаконы с ароматизирующими жидкостями: алло. От этого слова пахнет чем-то неживым, когда оно падает на язык, кажется, что ты лизнул мыло» [Прилепин 2016, 266]. Сам концепт «творчество» попадает в смысловую сферу основного для романа мотива спуска вниз: «За три года я написал три политических романа: “Листопад”, “Спад”, “Сад”, – ожидался четвертый, и я спускался в него, как в скважину» [Прилепин 2016, 50].

Несмотря на вышесказанное необходимо отметить, что Прилепин не до конца отказывается от неомодернистской концепции творчества как средства спасения от страшной реальности. В «Черной обезьяне», в частности, присутствуют следы модернистской идеи о приоритете текста перед жизнью. Так, герой, читая записку жены: «Я забрала детей. Жить здесь не будем», размышляет: «А вот если бы не хватило чернил? ... Если б хватило написать только “Я...” Ну, хорошо: “Я забрала...” И все, и кончились бы чернила. Тогда все могло бы пойти иначе, правда ведь? Нельзя ведь забрать, не написав, кого забрала? Пришлось бы их оставить, верно?» [Прилепин 2016, 200–201].

Обращает на себя внимание также и то, что базовая для романа интенция «спуска вниз», организующая уровень содержания, никак не распространяет своего влияния на уровень формы. Текст, повествующий о

тотальном упадке, оказывается не только не «осыпающимся», но и обнаруживающим особый тип художественной целостности, сложнее достижимый, нежели тот, который формируется посредством сюжета, – произведение оказывается искусно «прошитым» множеством сложно соотнесенных друг с другом мотивов, направленных на экспликацию «текстобразующего» настроения – потерянности в мире.

Тотальности того «декадана», в который погружает читателя содержание прилепинского романа, противостоит еще одна черта его поэтики – диалогичность. Из целого ряда субжанров, участвующих в построении анализируемого романного целого – журналистское расследование, бытовая зарисовка, притча, теологический диспут и др. – доминирующим является, безусловно, первый. В описании расследования, которое ведет герой, акцентируется не его рефлексия, сделанные умозаключения, а диалоги с окружающими. Они в общем-то самодостаточны, из них герой не делает никаких выводов, приближающих к разгадке, т.к. сама суть расследуемого случая, вероятнее всего, есть лишь проекция «внутреннего ада» протагониста. Однако то, что для него остается открытой возможностью вступать в коммуникацию, – уже значимый «антидекадентский» фактор.

Открыто диалогу и слово героя, являющегося нарратором. Оно двухголосое, передает не только точку зрения говорящего, но и точку зрения мира на говорящего, даже в тех случаях, если чужая оценка далека от лестной: «Ты местный? – спросила она; интонация, как у старшеклассницы, которая говорит с малолеткой. – Местный, – ответил малолетка» [Прилепин 2016, 26]. Рассказывая о чуждом себе нравственно-социальном феномене, например, о мире дедовщины, герой-рассказчик все же позволяет отразиться в своем слове речевым особенностям тех, кого это слово изображает. Такое изображение зачастую контрастирует со сложной, экспрессивной, синтаксически и лексически разнообразной речью нарратора: «Левая нога затекала и стала на удивление нестойкой. Странно, думал я, отчего на двух ногах можно не напрягаясь простоять час, а на одной и минута невыносима.

Деды смеялись себе за женский вопрос». [Прилепин 2016, 211].

Подведем итоги. В литературе XX в., на которую во многом опирается литература современная, было выработано несколько стратегий взаимодействия с катастрофической реальностью. Одна из них – условно «кафкианская» – состоит в том, что абсурдность текста является симметричным ответом на абсурдность жизни. Другая стратегия разработана «сверхлитературой» в диапазоне от В. Шаламова и А. Адамовича до С. Алексиевич, когда ответом на беспрецедентную действительность становится выход изначально кажущегося литературным текста за рамки литературности – такая динамика особенно наглядна при сопоставлении I и II частей цикла «Кольмские рассказы». Третья стратегия, к которой ближе всего З. Прилепин, была открыта модерном и активно эксплуатируется в современной отечественной прозе: текст, повествующий о «деконструкции» почти всех общепризнанных ценностей, на формальном уровне в высшей степени «конструктивен». И если первый и второй «сценарии» предполагают признание бессилия культуры перед лицом «страшного мира», то в основе последнего всегда, как нам кажется, лежит убеждение художника, что он в силах противопоставить нечто надвигающемуся на него хаосу.

Названный парадокс в соотношении формы и содержания особенно очевиден при обращении к сложноорганизованной нарративной интриге «Черной обезьяны». В роман вводится авантюрная (детективная) интрига и одновременно читателю «подбрасываются» улики, указывающие на ее иллюзорность, точнее на то, что поиск должен быть перенаправлен с внешнего плана (разгадка тайны детей-убийц) на внутренний (разгадка тайны потери себя: когда это происходит? почему? что остается с человеком после такой потери?). Таким образом, базовой интригой романа становится энигматическая. Проследивая ее, читательское сознание должно ориентироваться не на «путеводную нить» сюжета, а на целую систему сложно соотнесенных друг с другом мотивов, которые, с одной стороны, помогают моделировать мироощущение «распадающейся» личности, а с другой, сохраняют от распада анализируемый текст.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. М., 1994.
2. Гаспаров М.Л. Ясные стихи и «темные» стихи. Анализ и интерпретация. М., 2015.
3. Прилепин З. Черная обезьяна: роман. М., 2015.
4. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.

## REFERENCES (Monographs)

1. Gasparov B.M. *Literaturnyye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature 20 v.* [Literary Leitmotives. Sketches on the Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, 1994. (In Russian).
2. Gasparov M.L. *Yasnyye stikhi i "temnyye" stikhi. Analiz i interpretatsiya* ["Clear" Verses and "Dark" Verses. Analysis and Interpretation]. Moscow, 2015. (In Russian).
3. Tyupa V.I. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to a Comparative Narratology]. Moscow, 2016. (In Russian).

**Гримова Ольга Александровна**, Кубанский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики. Сфера научных интересов: современный русский роман, теория литературы, нарратология.

E-mail: astra\_vesperia@mail.ru

**Olga A. Grimova**, Kuban State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature, Theory of Literature and Criticism. Research interests: modern Russian novel, theory of literature, narratology.

E-mail: astra\_vesperia@mail.ru

*Переводоведение*  
*Issues of Translation Studies*

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00019

М.В. Цветкова (Нижний Новгород)  
ORCID ID: 0000-0002-1836-6751

**СТИХОТВОРЕНИЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ТОСКА ПО  
РОДИНЕ, ДАВНО...» И ТРИ ЕГО ПЕРЕВОДА  
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

**Аннотация.** Статья посвящена сравнительному анализу стихотворения М. Цветаевой «Тоска по родине, давно...» и трех ее переводов на английский язык, выполненных Э. Файнштейн, Д. МакДаффом и К. Уайтом. Новизна авторского подхода состоит в выявлении трансформаций, произведенных переводчиком, выяснении вызвавших их причин и описании последствий для основной идеи подлинника. В ходе сравнительного анализа оригинала и его английских версий автор приходит к выводу, что все три переводчика стремятся быть близкими к оригиналу, однако у каждого из них подлинник приобретает новое звучание. Изменения затрагивают все аспекты, составляющие специфику цветаевского текста: национальные и индивидуальные авторские концепты, синтаксис, фоносемантику, метр, ритм, пунктуацию и интонацию. Особенно сложными для перевода оказались концепты «тоска по родине» и «родина», перекодировка которых на язык принимающей культуры в версиях Уайта и Файнштейн совершенно изменила основную идею стихотворения. Подлинник построен на попытке лирической героини убедить себя в том, что она, вопреки своей русской природе, не испытывает ностальгию. У Файнштейн переживания лирической героини «переводятся» на язык британской культуры: тоска по родной стране, где ты родился, где жил твой род, где живет твой народ, уступает место тоске по дому. Уайт высвечивает в образе лирической героини вневременное и вненациональное, изображая трагическую неприкаянность эмигранта, навсегда лишившегося тепла домашнего очага. В версии МакДаффа, наиболее близко передающей основную мысль подлинника, тоска по родине, будучи перекодированной на язык иной культуры, лишилась специфического для русской концептосферы эмоционального накала.

**Ключевые слова:** перевод; концепт; Марина Цветаева; Элейн Файнштейн; Дэвид МакДафф; Кристофер Уайт.

M.V. Tsvetkova (Nizhny Novgorod)  
ORCID ID: 0000-0002-1836-6751

**Marina Tsvetaeva's poem "Longing for the Motherland, long ago..."  
and its Three English Translations**

**Abstract.** The article dwells upon a comparative analysis of Marina Tsvetaeva's poem "Longing for the Motherland" and its three English translations performed by Elaine Feinstein, David McDuff, and Christopher Whyte. The novelty of the approach is based on pinpointing the transformations performed by the translators, exploring their reasons and describing their influence on the main idea of the original. The comparative analyses of the original and its three versions have shown that all the three translators are trying to be as close to the original as possible but in each version Tsvetaeva's poem is seriously transformed. The transformations concern all those aspects which constitute the specific nature of the original text: national and individual concepts, syntax, phonosemantics, metre, rhythm, punctuation, intonation. The concepts "longing for the motherland" and "motherland" appeared to be especially difficult for translation. The recoding of these concepts to the language of the target culture utterly changed the main idea of the poem in the versions by Whyte and Feinstein. The original is based on an attempt of the persona of the poem to persuade herself that she, in spite of her Russian nature, does not feel any nostalgia. In Feinstein's version, the persona's emotions are "translated" into the language of the British culture: the longing for coming back to the place, where you were born, where your kin come from, where the people you belong to live, give way to homesickness. Whyte highlights in the persona the universal character of her feelings, showing the tragic restlessness of an emigrant deprived of her home and her hearth. In the version by MacDuff, which converted Tsvetaeva's idea most closely, the very fact of recoding "тоска по родине" (longing for the Motherland) into another language deprives it of all the emotions so special about the Russian nostalgia.

**Key words:** translation studies; concept; Marina Tsvetaeva; Elaine Feinstein; David McDuff; Christopher White.

Сравнение переводов нередко сводится к выяснению, который из них ближе к оригиналу. Вместе с тем, совершенно очевидно, что оригинал и перевод никогда не бывают эквивалентны друг другу. Здесь свою роль играет прежде всего то, что происходящее при переводе перекодирование средствами другого языка неизбежно влечет за собой реструктурирование смыслов, по-разному закрепленных в разных языках за вербальными единицами. Кроме того, читательский горизонт ожидания (автор статьи осознанно использует термин Х.Р. Яусса, т.к. разделяет позицию Констанцкой школы, впервые поставившей акцент в цепочке «автор – читатель» именно на читателе) в принимающей культуре, сформирован отличными от культуры оригинала традициями, обусловленными спецификой времени и пространства, в которых читатель существует, а следовательно, будет иным, и этот факт не может не учитывать переводчик. В связи с этим представляется, что самым захватывающим в компаративном анализе перевода

и оригинала оказывается выявление тех трансформаций, которые произведены переводчиком, выяснение их причин и последствий для основной идеи подлинника, вложенной в него создателем.

Материалом для настоящей статьи послужило стихотворение М.И. Цветаевой «Тоска по Родине! Давно...» и три его английских перевода.

Первый перевод принадлежит британской поэтессе Элейн Файнстайн, которая является не только составителем и переводчиком постоянно расширяющегося и переиздаваемого томика избранных стихов Цветаевой [Tsvetaeva, 1971], в последней редакции 2011 г. получившего название «The Bride of Ice. New Selected Poems», но и ее беллетризованной биографии «The Captive Lion», увидевшей свет в 1987 г.

По единодушному мнению британских читателей и критиков переводы Файнстайн воспринимаются как подлинная поэзия, а следовательно, прекрасно справляются с главной задачей перевода – ввести иностранное произведение в обиход родной культуры, заинтересовать читателя, заставить его полюбить, и текст, и его автора. Лучшим свидетельством тому является тот факт, что в статье о женщинах поэтах [Jury 1999, 10] все упоминаемые там английские поэтессы представлены отрывками из собственных стихотворений, и только Э. Файнстайн – отрывком из перевода «Попытки ревности» Цветаевой.

Второй рассматриваемый в статье перевод принадлежит Дэвиду МакДаффу, который издал книгу избранных стихотворений Цветаевой, впервые напечатанную в 1987 г. Переводы МакДаффа, по мнению авторов оксфордского справочника переводной литературы, гораздо точнее, чем переводы Файнстайн, передают не только смысл, но и формальное своеобразие цветаевских стихотворений. [The Oxford Guide 2000, 603]. МакДафф и сам постоянно отмечает, что для него в работе существует абсолютный приоритет оригинала, и настаивает, что всякий, кто берется познакомить английского читателя с творчеством Цветаевой, должен попытаться, «используя традиционную технику рифмованного силлабо-тонического стиха, хотя бы отчасти дать представление о том, как Цветаева могла бы звучать, если бы она писала по-английски» (здесь и далее переводы автора статьи) [Weissbort, McDuff, 1982].

Автором третьего перевода является Кристофер Уайт, опубликовавший три сборника переводов Цветаевой [Tsvetaeva 2014; Tsvetaeva 2015; Tsvetaeva 2017]. Подход Уайта отличается тем, что он не ограничивается избранными стихами, но последовательно переводит цветаевскую лирику десятилетия за десятилетием, начиная с предреволюционных лет. Переводчик делает акцент на преобразующей функции перевода, считая, что его задачей является не передать все своеобразие подлинника с наибольшей точностью, а обогатить оригинал, вступив с ним в диалог. «<...> Весь смысл перевода как раз в том и состоит, чтобы не быть идентичным оригиналу», – подчеркивает он [Birgin, Tesvetkova, Whyte 2014, 352]. По мнению Уайта, такой ход особенно оправдан в случае поэзии Цветаевой,

которую он определяет как «экспериментаторскую», отмечая, что ее, подчас, сложно понимать и тем, для кого русский язык родной.

Эта позиция отличает Уайта от Файнстайн и МакДаффа, которые стремятся быть как можно ближе к оригиналу. Э. Файнстайн в предисловии к изданию 1999 г. описывает, как шла работа над переводами: для каждого из изданий поэтические версии стихов делались на основе подстрочников, тщательно подготавливаемых славистами А. Ливингстоун, В. Коу, С. Франклином и др., которые не только сохраняли порядок слов оригинала, но и давали английскую транслитерацию русских слов, отмечали все случаи языковой игры, своеобразие ритмики и интонации [Feinstein 1999, xvi]. Хотя в дальнейшем поэтесса признается, что нередко специфика английского языка и культурной традиции заставляли ее отходить от особенностей подлинника, искать им функциональные замены.

МакДафф в «Заметке о переводе», сообщает, что переводить Цветаеву трудно именно из-за «русскости» ее «поэтического стиля» (poetic style) [McDuff 1987, 32]. Вместе с тем, он подчеркивает, что считает необходимым по крайней мере попытаться передать структурные особенности цветаевской поэзии, поскольку видит в них самую суть ее творчества, хотя и осознает, что эта попытка обречена на неудачу. Таким образом, МакДафф провозглашает ориентацию в большей мере на оригинал, чем на горизонт ожидания британского читателя.

В англоязычной переводоведческой мысли принято выделять две противоположные тактики при работе с подлинником – «domestication» (буквально «одомашнивание»), предполагающее адаптацию ко вкусам читателей принимающей культуры, и «foreignizing» – «отчуждение», ориентированное на сохранение «иноземности», «экзотичности» переводимого текста для национального читателя [Цветкова 2003, 115–116]. Если МакДафф, несомненно, представляет вторую тенденцию, то Файнстайн и Уайт тяготеют к первой.

Каждый из переводчиков по-своему решает вопрос о заглавии стихотворения Цветаевой. Оригинал никак не озаглавлен. Уайт тоже оставляет свой перевод без названия. Файнстайн называет стихотворение «Homesickness» (буквально: тоска по дому). МакДафф – «Longing for the Motherland» (буквально: страстное стремление на родину). В дальнейшем станет ясно, что во всех случаях это имеет программный характер и связано с целью, которую ставит перед собой каждый из переводчиков.

Серьезной проблемой для всех трех переводчиков оказалась передача средствами английского языка национально-специфических концептов, в изобилии встречающихся в творчестве Цветаевой. В данном стихотворении такими концептами становятся, прежде всего, «тоска по родине» (поставленный автором в «сильную позицию» начала первой строчки стихотворения) и «родина».

Концепт «родина» представляет собой существенную сложность для перевода на английский язык, где слово «motherland», которое звучит для русского уха как наиболее близкий эквивалент к слову «родина», почти

никогда не используется. Чаще встречается слово «homeland». Причину С.Г. Тер-Минасова предлагает искать в различии отношения к родине в русской и английской культуре. Она обращает внимание на сдержанность англичан в выражении любви к родине, связывая ее с общей тенденцией английского языка к *understatement* – стремлению «снизить градус» при выражении любого «накала чувств» [Тер-Минасова 2000, 176–177].

В этом смысле в переводе Файнстайн использование однокоренного с «homeland» «homesickness» с самого заголовка задает «британское» отношение к родине, в результате чего исчезает концептуальное для оригинала нанизывание однокоренных: родина – родной (язык) – родимое пятно – роднее – родившаяся, не воссоздаваемое языковыми средствами английского языка. Впрочем, этот ряд не удается сохранить и МакДаффу, вынесшему в заглавие слово «motherland». У Уайта речь в стихотворении вообще идет не столько о родине, сколько о доме в смысле родного гнезда. (Интересно, что во всех случаях, когда Цветаева употребляет слово «дом» Файнстайн и МакДафф переводят его как «house». Уайт же, используя слово «home», несомненно, оказывается ближе по смыслу к идее Цветаевой, которая позволяет ей играть на парадоксе: «В дом, и не знающий, что – мой, / Как госпиталь или казарма» [Цветаева 1997, 315]). Там, где у Цветаевой использовано слово «край», который особенно часто сочетается в русском языке со словом «родной», все три переводчика употребляют слово «country» за неимением более близкого английского аналога слову «край», которое задает более отстраненное отношение: «for my country has taken so little care of me» [Tsvetaeva 1999, 104]; «So it is my country could't keep me» [Tsvetaeva 1987, 102]; «So little did my country care for me» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 363].

«Тоска по родине» – знаменитая русская ностальгия, которая традиционно считается одной из загадок русской души, превращается в тоску по дому у Файнстайн («homesickness»); жадное стремление вернуться домой у Уайта («yearning for coming back home»); и только у МакДаффа описана как страстное желание вернуться в родную землю («longing for the motherland») – что ближе всего к русскому концепту «родина», понимаемому как место, где ты родился, где жил твой род, твой народ, хотя и не способно передать английскому читателю всей его эмоциональной насыщенности.

В результате, у МакДаффа получается стихотворение о тоске по стране, откуда ты родом. При всем сложном отношении лирической героини к ней: Цветаева на протяжении всего стихотворения разворачивает доказательства того, что не испытывает тоски по родине, но все эти доказательства сводятся на нет двумя заключительными строчками: «Но если по дороге – куст / Встает, особенно – рябина...» [Цветаева 1997, 316]. У Файнстайн стихотворение, скорее, о тоске по месту, где был твой дом (концепт «home» – один из важнейших концептов британского культурного мира [Цветаева 2001, 167]). У Уайта – о бесприютности эмигрантки и невозможности обрести уют домашнего очага. Уайт сам признается, что видит основной идеей стихотворения Цветаевой окончательный и бесповорот-

ный отрыв от своего места («irrevocable displacement») [Bergin, Tsvetkova, Whyte 2014, 355]. По мнению переводчика, слова цветаевского стихотворения можно представить себе слетающими с губ мусульманки, живущей в современном Париже, и в этом смысле лирическая героиня стихотворения – вне времени и национальной принадлежности. Уайт настаивает, что национальная специфика цветаевского стихотворения второстепенна и почти полностью освобождает от нее свой перевод [Bergin, Tsvetkova, Whyte 2014, 355].

Еще одним вызовом для переводчиков стали индивидуальные концепты Цветаевой. Если с кустом рябины никаких проблем не возникло – его нельзя перевести иначе, как «rowanberry», «rowan», «rowan tree», то, например «базарная кашолка» («мне совершенно все равно <...> по каким камням домой брести с кашолкою базарной» [Цветаева 1997, 315]), благодаря которой возникает образ базара, рынка, неизменно ассоциирующийся у Цветаевой с пошлостью быта и мешанством, совершенно исчезает, когда Файнстайн переводит это словосочетание, как «shopping bag», а Уайт как «shopping bags». Всякому специалисту в области творчества Цветаевой понятно, что такая трансформация одного из ключевых для всего художественного мира поэта образа разрушает его как целостную систему. А ведь оба переводчика – авторы целых сборников стихотворений Цветаевой в переводе, и в этом случае внимание к ключевым словам художественного мира переводимого автора особенно значимо для сохранения целостности его мотивной структуры.

Файнстайн, правда, отмечает, что поэтический словарь Цветаевой составлял для нее отдельную переводческую проблему, особенно слова с фольклорными и библейскими коннотациями. [Feinstein 1999, xvi]. Кстати, именно она справляется с передачей нагруженного религиозными смыслами слова «не обольщусь»: «Не обольщусь и языком родным» [Цветаева 1997, 316] – «And I won't be seduced» [Tsvetaeva 1999, 103]; в то время как ни Уайт, превращающий прельщение в колдовство, привносящее в текст языческие обертоны («My native language's milky summons holds no charms to me» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 362]), ни МакДафф, пишущий об обмане («And I'll not let the milky call of my native language cheat me» [Tsvetaeva 1987, 101]), не передают этого сквозного для художественного мира Цветаевой образа.

Вообще о художественном мире автора как системе никто из переводчиков, насколько можно судить по их комментариям, не задумывался. А Кристофер Уайт вообще принял эту идею в штыки, заявив, что говорить о «типично цветаевском» не приходится, что проникнуть в авторское сознание невозможно, а следовательно, переводчик должен сосредоточиться на верной передаче слов [Bergin, Tsvetkova, Whyte 2014, 353], упуская из виду, что слова как раз и являются способом вербализации ментальных концептов, и потому потеря мельчайшего оттенка смысла или его смещение делает невозможным адекватное целостное восприятие творчества переводимого автора.



К знаковым для художественного мира Цветаевой моментам относится и программная фоносемантическая ее поэзии. Так, обилие в стихотворении звука «р», заданного сквозным для него стержнем: «родина – родной (язык) – родимое пятно – роднее – родившаяся», и поддержанного другими словами с ними аллитерирующими, прекрасно работают на семантику разрыва, определяющую для всего произведения. Понятно, что средствами английского языка передать эту специфическую особенность оригинала невозможно, и переводчики ограничиваются в своих версиях большей или меньшей густотой аллитераций, чтобы хотя бы при помощи замен воссоздать эту черту подлинника.

Когда речь идет о переводе с русского на английский, языковой материал сопротивляется и в области синтаксиса. Особенно трудно поддается переводу свободный в русском флективном языке порядок слов, усугубленный у русского поэта индивидуальными особенностями стиля, а также эллиптичность, к которой у Цветаевой, ставившей во главу угла конденсацию смысла, была особенная склонность. Файнштейн признается, что ей не удалось сохранить всю необычность цветаевского синтаксиса, который она характеризует как «startling distortions of word order» (буквально: «завораживающие нарушения порядка слов») [Feinstein 1999, xv]. «Подчас, чтобы <...> английский синтаксис оставался естественным, приходилось вводить связующие слова, и я замечала, что ее [Цветаевой] отрывистая лаконичность в ходе этого процесса, совершенно мне неподвластного, сглаживалась и стихотворение приобретало иную, более логичную стратегию развития [Feinstein 1999, xv–xvi]. Так, отрывистое: «Где не ужиться (и не тшусь!)» [Цветаева 1997, 315] превращается в «Where I fail to fit in (I am not trying)» [Tsvetaeva 1999, 103], «Where not to get attacked (I don't try!)» [Tsvetaeva 1987, 101], «Where I can't fit in (I don't try)» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 362].

Сложности языкового плана теснейшим образом сплетаются с различием русской и английской поэтических традиций. Англоязычная поэзия сегодня носит преимущественно безрифменный характер и национальное поэтическое ухо с трудом воспринимает стихи, содержащие рифму [Цветкова 2003, 101–102]. К тому же, английский язык вследствие самого своего строя не так богат на рифмы, особенно многосложные, как русский. Потому переводчики часто избегают давать рифмованные версии русских стихов. Из всех троих только МакДафф сохраняет рифму, однако, в отличие от оригинала, нередко это рифма неточная, часто так называемая «eye rhyme», которая предназначена для глаза и совсем не звучит как рифма на слух:

Shackless of myself, my subjectivity,  
Like a polar bear with no floe to sit on.  
Where not to get attached (I don't try!)  
Where to degrade myself – it's all one  
[McDuff 1987, 101].

Из приведенного примера видно также, что МакДафф не воссоздает цветаевский четырехстопный ямб с обилием пиррихий и чередованием мужской и женской клаузулы, но сохраняет разбивку на четверостишия и заглавные буквы в начале каждого стиха, что крайне не характерно для сегодняшней англоязычной поэзии и выглядит весьма старомодно.

Файнштейн полагает, что точный метр цветаевских стихов не может быть сохранен, и подчеркивает, что ставила своей задачей передать характерное для них парадоксальное сочетание отточенности формы («shapeliness») и грубоватой резкости («roughness»). Проявляется этот феномен, по мнению переводчицы, прежде всего, в несоответствии прихотливого ритма цветаевского стиха с его жесткой разбивкой на традиционные рифмованные катрены. Файнштейн сознательно отказывается от этой разбивки, делает акцент на прихотливости ритма («her pauses and sudden changes of the speed» [Feinstein 1999, xi]) и, таким образом, не только приспособливает цветаевскую поэзию к английскому «поэтическому уху», воспитанному на переборах ритма, начиная с Шекспира, через Донна, Блейка и Хопкинса, но и «осовременивает» ее. Современности звучанию Цветаевой в переложении Файнштейн добавляет и отказ начинать каждый стих с заглавной буквы, если того не требует пунктуация. Файнштейн разрабатывает целую серию новаторских приемов, которые, с ее точки зрения, служат эквивалентом необычности цветаевских: тире она заменяет на длинные пробелы между словами, чтобы передать перебой ритма – рвет строку на части. Реакция читателей свидетельствует, что эти замены производят сильное впечатление [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 341].

Уайт избегает рифмы и звуковых эффектов, таких как ассонансы, аллитерации, которые характерны для цветаевской поэзии и носят в ней смыслопорождающий характер. Подобно Файнштейн, он адаптирует поэтическую форму Цветаевой к горизонту ожидания своего читателя. Причем идет в этом дальше своей предшественницы. Белый нерифмованный стих, которым переведены стихи сборника, получает в рецензии, написанной Э. Паймен, такую лестную в британской культуре оценку, как «звучный и остроумный» («resonant and witty») [Puman 2015]. Автор рецензии в целом подчеркивает остроумность и разговорность переводов Уайта как их ключевые достоинства. Действительно, Кристофер Уайт, ориентированный на преобразование подлинника, незаметно для себя, «вчитывает» в переводимого им автора то, чего в нем нет, но что чрезвычайно характерно для британской культуры (в частности, приписывает ей специфическое английское чувство юмора). Он совершенно убежден, что цветаевская образность – в том числе и в таком пронзительном стихотворении, как «Тоска по родине...», чрезвычайно остроумна: «...так легко упустить из вида характерное для Цветаевой сокрушительное чувство юмора (devastating sense of humour), – отмечает он. – Сравнение себя с полярным медведем на Камчатке, бедствующим без льдин, должно вызвать на губах улыбку. Через юмор она умудряется дистанцироваться даже от трагедии такого

масштаба» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 355].

Камнем преткновения для всех без исключения переводчиков Цветаевой на английский язык неизменно становится ее глубоко индивидуальная и новаторская пунктуация, которая не «экспортируется» в другие культуры. Особенно в британскую, где всякая повышенная эмоциональность не приветствуется.

Файнштейн признается в осознанном отходе от пунктуации оригинала: «Я часто выпускала восклицательные знаки там, где казалось, что их присутствие ослабляет и без того звучные и полные жизни строки» [Feinstein 1999, xvi] и добавляет, что педантичное следование за авторской цветаевской пунктуацией создало бы интонацию, которая могла разрушить впечатление у британского читателя.

Все три переводчика снимают все или большую часть из девятнадцати тире оригинала – Фейнштейн, совершенно отказавшись от них, использует увеличенные пробелы, МакДафф сводит их число до четырех, Уайт – двух, причем в позициях гораздо более обусловленных грамматически, чем это было у Цветаевой. То же произошло и с восклицательными знаками: из семи цветаевских Файнштейн сохранила один, заменив остальные на точки и один раз на вопросительный знак. Результатом явилось изменение интонации. Стихотворение Файнштейн звучит как сердитый внутренний монолог [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 344], который ведет сама с собой лирическая героиня, ожесточенная неустроенным эмигрантским бытом. Более медитативный характер стихотворение приобретает и у МакДаффа, который сохраняет лишь один восклицательный знак во фразе, взятой у Цветаевой в скобки: «и не тщусь!», причем в переводе иронический оттенок усиливается, поскольку в английском языке оформляются восклицательными знаками в основном высказывания иронического характера. Уайт, хотя и сохранил целых четыре восклицательных знака, но, в отличие от подлинника, где они передают горечь и боль, они (как и у МакДаффа) начинают транслировать мрачную иронию (особенно в соединении с теми словами, которые подбирает переводчик: «Yearning to get back home! Obscure / complaint I unmasked long ago!» [Birgin, Tsvetkova, Whyte 2014, 362]).

Таким образом, хотя все три переводчика создавали перевод, который невозможно назвать «вольным», в их версиях цветаевское стихотворение приобрело совершенно новое звучание. Трансформации коснулись всех аспектов, составляющих специфику изначального текста: национальных и индивидуальных авторских концептов, синтаксиса, фоносемантики, метра, ритма, пунктуации и интонации.

Необходимость перевести средствами иного языка ключевой для подлинника и специфический для русской культуры концепт «тоска по родине» повлекла за собой перекодировку центральной идеи стихотворения. Подлинник построен на попытке лирической героини убедить себя в том, что она, вопреки своей русской природе, не испытывает ностальгию (вполне типичный для Цветаевой ход, достаточно вспомнить ее стихотворение

«Попытка ревности»). У МакДаффа, стремящегося наиболее последовательно воссоздать цветаевский замысел, идея стихотворения сохраняется, но, будучи переведенным на язык другой культуры, концепт «тоска по родине» утрачивает свою эмоциональную заряженность, поскольку является специфическим для русской культуры. В стихотворении Файнштейн тоска по родной стране, где ты родился, где жил твой род, где живет твой народ, уступает место тоске по дому. В результате переживания лирической героини «переводятся» на язык британской культуры, делаются понятными британскому читателю. Уайт, в отличие от Файнштейн, выдвигает на первый план вневременное и вненациональное в образе лирической героини, изображает в своем стихотворении трагическую неприкаянность эмигранта, навсегда утратившего тепло домашнего очага.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.
2. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 1997.
3. Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация / под редакцией В.Г. Зусмана Нижний Новгород, 2001. С. 158–182.
4. Цветкова М.В. Английский лики Марины Цветаевой // Вопросы литературы. 2003. № 5. С. 100–134.
5. Яусс Г.Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник-III. М., 1997. С. 183–204.
6. Birgin T., Tsvetkova M., Whyte Ch. Looking for / Longing for / Sick for Home: Marina Tsvetaeva in English Translation // Translation and Literature. 2014. Autumn. Vol. 23. Part 3. P. 336–363.
7. Feinstein E. Introduction // Marina Tsvetaeva. Selected Poems. Oxford, 1999. P xi–xviii.
8. Jury L. Women Poets are Restored to History // The Independent on Sunday. 1999. 19 September. P. 10.
9. Pyman A. Review of Moscow in the Plague Year // Archipelago Books. Stand. 2015. Vol. 13 (1). URL: <https://archipelagobooks.org/2014/02/review-of-moscow-in-the-plague-year-stand-volume-13-1-2015/> (accessed: 1.06.2018).
10. The Oxford Guide to Literature in English Translation. Oxford, 2000.
11. Tsvetaeva M. After Russia. The First Notebook / transl. by Ch. Whyte. Bristol, 2017.
12. Tsvetaeva M. Milestones / transl. by Ch. Whyte. Bristol, 2015.
13. Tsvetaeva M. Moscow in the Plague Year. Poems / transl. by Ch. Whyte. New York, 2014.
14. Tsvetayeva M. Selected Poems / transl. by D. McDuff. Newcastle-upon-Tyne, 1987.
15. Tsvetaeva M. Selected poetry / transl. by E. Feinstein. Oxford, 1971.
16. Tsvetaeva M. Selected poetry / transl. by E. Feinstein. Oxford, 1999.
17. Weissbort D., McDuff D. Battle over Translation // The New York Review of Books. 1982. 23 Sept. Vol. 29. № 14. URL: <http://www.nybooks.com/articles/1982/09/23/battle-over-translation/> (accessed: 08.06.2018).

REFERENCES  
(Articles from Scientific Journals)

1. Birgin T., Tsvetkova M., Whyte Ch. Looking for / Longing for / Sick for Home: Marina Tsvetaeva in English Translation. *Translation and Literature*, 2014, Autumn, vol. 23, part 3, pp. 336–363. (In English).
2. Tsvetkova M.V. Angliyskiye liki Mariny Tsvetayevoy [The English Faces of Marina Tsvetaeva]. *Voprosy literatury*, 2003, no. 5, pp. 100–134. (In Russian).
3. Weissbort D., McDuff D. Battle over Translation. *The New York Review of Books*, 1982, 23 Sept., vol. 29, no. 14. Available at: <http://www.nybooks.com/articles/1982/09/23/battle-over-translation/> (accessed: 08.06.2018).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Jauss H.R. K probleme dialogicheskogo ponimaniya [To the Problem of Dialogic Understanding]. *Bakhtinskiy sbornik III [Bakhtinsky Collection 3]*. Moscow, 1997, pp. 183–204. (Translated from German to Russian).
5. Tsvetkova M.V. Angliyskoye [Englishness]. *Zusman V.G. (ed.). Mezhkulturnaya kommunikatsiya [Intercultural Communication]*. Nizhny Novgorod, 2001, pp. 158–182. (In Russian).

(Monographs)

6. Ter-Minasove S.G. *Yazyk i mezhkulturnaya kommunikatsiya [Language and Intercultural Communication]*. Moscow, 2000. (In Russian).

**Цветкова Марина Владимировна**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: литературная компаративистика, переводоведение, межкультурная коммуникация, русская поэзия начала XX в., британская поэзия XX в.

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

**Marina V. Tsvetkova**, National Research University Higher School of Economics – Nizhny Novgorod.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: comparative studies in literature, translation studies, intercultural communication, Russian literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, British poetry of the 20<sup>th</sup> century.

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

Зарубежные литературы  
Foreign Literatures

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00020

Е.А. Сасова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0002-3983-1288

ЛЕГЕНДА О ВЕЧНОМ ЖИДЕ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ  
ЛИЧНОСТИ Ф.М. ГРИММА

**Аннотация.** Переписка Ф.М. Гримма (1723–1807) с Н.П. и С.П. Румянцевыми – малоизученный материал, дающий широкое представление о жизни этого деятеля XVIII в. и освещающий многие вопросы, которые не затрагивают «Литературная корреспонденция» и его переписка с Екатериной II. Одной из таких тем является космополитизм Гримма, за которым прочно закрепилась репутация «идеального космополита» эпохи Просвещения. Однако его письма Румянцевым свидетельствуют о сложной рефлексии на тему его национальной принадлежности. Ощущение эфемерности его положения, отсутствия своего места приводит Гримма к тревожным выводам, и особенно ярко он выражает это в образе Вечного жиды. В статье изучается вопрос о том, какие народные и литературные традиции повлияли на его восприятие сюжета и каким образом, через призму этого мифа, автор выражает собственные тревоги. Фундаментом представления Гримма о Вечном жиде стала немецкоязычная легенда об Агасфере, широко распространенная в протестантских кругах с начала XVII в. Гримм перенимает многие присущие ей элементы: жалобы на вечную жизнь и тяготы странствий, жажда покоя, мечты о скором конце. Одновременно с этим под влиянием сентименталистских тенденций он переосмысливает миф о Вечном жиде как трагедию одинокого, бессильного перед судьбой человека, сосредотачивается на частном, вызывающем сострадание, и лишает легенду ее грандиозного космического смысла. Гримм создает амальгаму из элементов разных эпох и вариантов сюжета, что позволяет судить об эволюции образа в XVIII в., в переходный период от народной легенды об Агасфере к трагической фигуре романтической эпохи.

**Ключевые слова:** Ф.М. Гримм; Румянцев; Вечный жид; эпистолярный жанр; сентиментализм.

E.A. Sasova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0002-3983-1288

### The Legend of the Wandering Jew as Part of the Literary Personality of F.M. Grimm

**Abstract.** Correspondence of F.M. Grimm (1723–1807) with N.P. and S.P. Rumiantsev is an under examined source that provides important information on life and work of this figure of the Enlightenment and sheds light on some questions which are not treated in *Correspondance Littéraire* and his correspondence with Catherine the Great. One of these questions is Grimm's cosmopolitanism, with Grimm being often referred to as *cosmopolite idéal du siècle des Lumières*. However his letters to the Counts Rumiantsev reveal the complexity of self-reflexion on his national identity. Evanesence of his position and lack of his own place in the world lead him to disturbing conclusions which are present in the image of Wandering Jew. In this article we are studying popular and literary traditions which influenced his perception of the topic and how his anxiety is shown from the perspective of the myth. The main source of Grimm's insight is German popular legend of Ahasuerus widely represented in protestant community from the beginning of 17th century. Taking after the Wandering Jew Grimm adopts some characteristic elements of the myth: lamentation about his endless wandering and eternal life, with dream about the peace or death. In the meantime, the influence of sentimental tendencies makes him reinterpret the legend as a private story of a lonely man at the mercy of the fate. He concentrates on details and appeals to the compassion leaving aside all the cosmically grandiose meaning of the myth. Grimm creates an amalgam of elements and variations of different epochs which reflects the evolution of the image in the 18th century, a transition period from popular legend to tragic figure of the Romantic era.

**Key-words:** Grimm; Rumiantsev; the Wandering Jew; epistolarity; sentimentalism.

«Полу-француз, полу-русский, полу-немец, настоящий космополит» [Galiani F., d'Erinay 1997, 152] – так однажды иронично назвала Фридриха Мельхиора Гримма (1723–1807) его подруга госпожа д'Эпине, и эта репутация идеального космополита прочно закрепилась за ним. Однако, вопрос о национальной самоидентификации Гримма – немца, жившего в Париже и состоявшего на службе у российской короны – сложен и недостаточно подробно изучен. Й. Шлобах отметил явное противоречие в характеристике, данной госпожой д'Эпине: «три половины – это больше, чем одно целое» [Schlobach 2004, 37]. Действительно, проблема национальной идентичности Гримма выходит далеко за рамки размытого термина «космополит», ведь каждая из этих «половин» играла значительную роль в жизни Гримма и ощущалась им как самостоятельная единица его личности. В данной статье будет проанализирована четвертая, наименее изученная часть этого вопроса, а именно когда и в каких обстоятельствах Гримм включает в свою «литературную личность» (этим термином, вслед за Ю.Н. Тыняновым, мы называем динамичную совокупность образов ав-

тора, нашедших отражение в его произведениях, в том числе и переписке [Тынянов 1977, 255–270]) образ Вечного жиде и какие народные и литературные традиции повлияли на его восприятие легенды.

Гримм известен как автор «Литературной корреспонденции», но, кроме того, он вел обширную переписку с представителями разных стран и дворов; через него многие европейские монархи приобретали предметы искусства и получали новости о культурной жизни французской столицы [Pinault-Sørensen 2004, 99–132]. Он дважды посетил Санкт-Петербург (в 1773–1774 и в 1776–1777 гг.), где был представлен Екатерине II, и их дружба продлилась более 20 лет вплоть до смерти императрицы. Там же, в Санкт-Петербурге, он познакомился с еще юными графами Николаем Петровичем (1754–1826) и Сергеем Петровичем (1775–1838) Румянцевыми, сыновьями фельдмаршала П.А. Румянцева (1725–1796). В качестве ментора Гримм сопровождал их в путешествии в Лейден в 1774 году, позднее – в Италию в 1776 г. С момента знакомства они поддерживали дружескую переписку на французском языке, и Гримм был свидетелем карьерного взлета обоих братьев. В настоящий момент большая часть писем Гримма, отправленных графам Румянцевым (более двухсот), хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Москва). Все цитируемые письма принадлежат фонду 255 (Румянцевы); дата и место написания, а также поисковые данные приводятся в скобках.

Вечный жиде является одним из «вечных образов» мировой литературы, и мысль о древности этого мифа кажется естественной, но исследователи отрицают его претензии на «первичность». А.Н. Веселовский вслед за Г. Парисом [Paris 1880, 498–514] утверждал, что легенда о Вечном жиде обладает «мнимым мистическим содержанием» [Веселовский 1880, 87], но искать ее корни в латинской, греческой или христианской древности неверно: это средневековая легенда, распространенная в Германии, Скандинавии и Франции. По мнению Э. Кнехта, в основу этой легенды легли три разных сюжета: о слугителе претории Малхе, ударившем Христа, о привратнике Понтия Пилата Картафиле и история об Иоанне Буттадеосе [Knecht 1974, 103]. Все три легенды объединены общим мотивом – вечная жизнь в наказание за оскорбление, нанесенное Христу. На этом материале возник миф о Вечном жиде, окончательно оформившийся в начале XVII в. в Германии, когда вышло «Краткое повествование о некоем иудее из Иерусалима по имени Агасфер, который самолично присутствовал при распятии Христа, а также кричал вместе с другими: “Распни его” – и взывал о Варраве» (*Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasvérus. Welcher bey der Creutzigung Christi selbst Persönlich gewesen auch dos Crucifige uber Christum hat helfen schreyen und umb Barrabam bitten hob auch nach der Creutzigung Christi nimmer gen Jerusalem können komrnen auch sein Weib und Kinder nimmer gesehen: und seit hero im Leben geblieben*, пер. Е.Е. Наумовой [Наумова 2017, 4]). Эта небольшая книжка окончательно фиксирует популярный образ Вечного жиде в народном со-

знании, т.к. сюжет распространяется с большой скоростью благодаря торговцам вразнос: Э. Кнехт приводит в пример гравюры, плачи (*complainte*), короткие рассказы, посвященные этой теме [Knecht 1975, 85]. Подобные товары пользовались особенно большой популярностью в среде германских протестантов в XVII и XVIII вв. [Milin 1997, 37], и Grimm, сын лютеранского пастора, был хорошо знаком с народной версией этой легенды.

Появление «Краткого повествования...» отмечает важный этап в развитии мифа, т.к. меняются основные акценты: карой, в отличие от средневековых легенд, является скитание, невозможность обрести покой, а не вечная жизнь. По этой причине Grimm не связывает бессмертие с образом Вечного жиды, хотя использует в своей переписке весь спектр присущих ему элементов: вечная жизнь как наказание, одиночество, картина умирания. М.-Ф. Руар называет бессмертие Вечного жиды «самым страшным из всех возможных наказаний, ведь оно исключает его из рода человеческого и обрекает из года в год видеть, как все вокруг умирает, исчезает и вновь возрождается» [Rouart 1988, 889]. Мотив страха перед смертью близких регулярно повторяется в письмах Grimma с начала 80-х гг., но возникает он даже раньше в связи с долгой и мучительной болезнью его подруги жизни, госпожи д'Эпине, страдавшей от рака желудка (это предположение, основанное на записях врача госпожи д'Эпине, высказала Э. Бадинтер [Badinter 1983, 41]). В 1775 г. он пишет С.П. Румянцеву: «и раз все эти огорчения – это удары судьбы, которые он [Grimm говорит о себе в третьем лице] не в силах ни прекратить, ни ослабить, он сносит их и ждет конца. Именно тот по-настоящему достоин жалости, кто каждый день видит страдания, но не может их облегчить и страшится думать о том дне, когда они прекратятся» (*Здесь и далее перевод мой. – Е.С.*) [Париж, 20 февраля 1775. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 40. Л. 15о]. Grimm тяжело переживал болезнь своей подруги и писал о ней достаточно редко, но всегда в очень мрачных, нарочно сгущенных тонах. В стилистике средневековых легенд о Вечном жиде, делающих акцент на наказании, он подчеркивает собственное бессилие перед неумолимой судьбой, его доля – только «ждать» и «сносить», как это делает прикованный к столбу Картафил в легендах XV в., вопрошающий: «Идет ли уже человек с крестом?» [Репина 2011, 232]. Grimm смиренно наблюдает, как все рушится вокруг него, а последовательное отрицание глаголов активного действия: «ни прекратить, ни ослабить», «не может их облегчить» – усиливает эффект пассивности.

Во второй половине 80-х гг. идея о слишком долгой жизни оформляется окончательно: «Умереть вовремя – это великое счастье, мой дорогой граф, но достается оно лишь немногим», – жалуется он Николаю Румянцеву [Париж, 25 августа 1788. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 36. Л. 9]. «Умереть вовремя», как рефрен, повторяется в его письмах, и Французская революция 1789 г., разделившая его жизнь на «до» и «после», является для Grimma еще одним доказательством его теории. Через несколько дней после взятия Бастилии он сетует в письме Сергею Румянцеву: «Судьба истязает меня всеми возможными способами. Можно подумать, я недостаточно из-

мучен тревожениями семидесятилетнего старика, так еще и вся Франция стала с ног на голову. Тишина и покой моих последних дней потеряны безвозвратно, но не судьба тому виной, а я сам – я слишком долго жил» [Париж, 21 июля 1789. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 42. Л. 21]. Вновь Grimm выступает как пассивная жертва судьбы, и образ усилен метафорой физического страдания и пытки. Он по-прежнему не сравнивает себя с Вечным жидом, но уже проговаривает идею о наказании вечной жизнью.

Впоследствии мечта о скором конце станет одним из топосов переписки Grimma с Румянцевыми, который он обыгрывает по-разному в зависимости от обстоятельств. Он пишет Н.П. Румянцеву: «Я собирался, любезный граф, ответить на два прелестных письма, которыми вы меня почтили в октябре, <...> как приключилось небольшое событие, из-за которого я едва не сменил адрес и не переехал в горный мир. С 15 октября до конца ноября я со дня на день ожидал повышения и перевода в край вечного покоя. Но вот я снова обойден этой милостью...» [Париж, 10 декабря 1789. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 37. Л. 21]. В этом отрывке идея плача о слишком долгой жизни разработана в ироническом ключе. Grimm шутивно обставляет свой рассказ о тяжелой болезни как жалобу на упущенное повышение и выгодный перевод, возможно, делая аллюзию на их переписку 1785 г., когда Н.П. Румянцев рассчитывал на пост посла в Париже, но так его и не получил. Но за этим легким тоном видна горькая ирония измученного болезнями слепнувшего старика и – в более общем смысле – все тот же сюжет о бессмертном Вечном жиде, который ждет смерти как «повышения» и «милости». Примечательно, что Grimm не говорит о смерти прямо. Под его пером метафизическая грань между жизнью и смертью стирается и приобретает очертания некой географической границы. В конце 1789 г., когда было написано это письмо, Grimm уже ясно понимал, что рано или поздно придется покинуть Париж, и тоска по дому, боязнь скитаний трансформируются в мечту «переехать в горный мир» / «obtenir mon passage dans ce séjour de l'éternelle paix», т.е. обрести покой, о котором мечтает Вечный жид.

Убежденный монархист, он не принял революцию, но и не торопился уехать из страны, пользуясь своим статусом дипломата (в 1775 г. Grimm был назначен полномочным представителем Саксен-Готского двора в Париже [Карп 2016, ххi]) и надеясь на скорое разрешение ситуации. Только в феврале 1792 г. он был вынужден покинуть дорогой его сердцу Париж, где больше не чувствовал себя в безопасности. Это дало повод революционному правительству внести его в списки эмигрантов и в 1793 г. провести обыск в квартире, где Grimm жил больше 10 лет, в доме номер пять по улице Шоссе д'Антен (которая носила к тому времени имя Мирабо), и конфисковать все его имущество и бумаги [Карп 2016, хххviii]. Единственным «сокровищем», которое он успел выслать в Германию еще до своего отъезда, были письма Екатерины II [Grimm 1868, 345]; другие бумаги, среди которых находились, по всей вероятности и письма Н.П. и С.П. Румянцевых, оказались утеряны.

А.Ф. Строев отмечает, что миф о Вечном жиде, не очень распространенный в эпоху Просвещения, после Революции обретает популярность среди масс эмигрировавших из Франции противников нового режима [Stroev 1997, 169]. Мотив вечного странствования – доминанта этого мифа – присутствует почти во всех письмах Гримма, написанных после 1793 г. Важно отметить, что только после изгнания из Парижа Гримм впервые называет себя Вечным жидом, из чего можно сделать вывод, что самое большое влияние на его представление об этом персонаже оказала традиция XVII в. с ее народными плачами (*complainte*), где получает развитие идея скитания [Knecht 1974, 104]. Поэтому, несмотря на то, что средневековый мотив страдания от «вечной» жизни регулярно встречается в его письмах, для Гримма этот персонаж куда более «скитающийся» (фр. *Le Juif errant*), чем «вечный» (нем. *Der ewige Jude*).

Во время короткого пребывания в Кобленце он писал Сергею Румянцеву: «Я не имею чести причислять себя к французскому народу по рождению или по указу короля, но, тем не менее, я разделяю его судьбу и вынужден вести бродячую жизнь до тех пор, пока небесам не будет угодно призвать меня в вечное пристанище» [Кобленц, 16 мая 1792. НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 42. Л. 28]. Парадоксально, что Гримм чувствует себя странником, вернувшись в родную Германию, и этот же парадокс Г. Хасан-Рокем описывает в мифе о Вечном жиде, которого она называет одновременно и местным, и чужаком в любом краю [Hasan-Rokem 2001, 45–54]. Ту же идею Гримм формулирует и сам в письме С.П. Румянцеву: «Я вновь взял мой посох Вечного жиды и прибыл в Готу» [Гота, 19 марта 1793. НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 42. Л. 29] – в родной стране Гримм не находит себе места и вынужден скитаться из города в город. «Словарь литературных мифов» так характеризует этот аспект легенды о Вечном жиде: «Скитание, ниспосланное небом или судьбой, скитание, связанное с самим ходом истории человечества, скитание, которое неотделимо от древнейших космических мифов – таковы разрозненные элементы, которые до сих пор сосуществуют в многосоставном мифе о Вечном жиде» [Rouart 1988, 889]. Важность группы «скитание / наказание» отрицать невозможно, однако Гримм не утруждает себя размышлениями о космических началах принимаемого им образа. Его представление о Вечном жиде гораздо ближе к народному, «плачевому»; это подтверждается и тем, что он использует внешние элементы образа Вечного жиды, каким он запечатлен на гравюрах, продаваемых вразнос [Cohen 2008, 153]: с посохом в руке, с небольшой котомкой. Стенания, «плач» также характерны для его переписки: он «вынужден», «осужден», «принужден» скитаться, потому что ему не удастся «найти на земле угол, где можно дожидаться смертного часа» – жалуется он Сергею Румянцеву [Брауншвейг, 31 декабря 1799. НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 38. Л. 90].

К мотиву неустроенности и чуждости примыкает мотив бедности Вечного жиды. Он менее ярко выражен в популярных сюжетах и реже встречается в литературе, но для Гримма он тесно связан с мыслью о потере всего имущества и о странствовании едва ли не с котомкой за плечами. Он жалу-

ется С.П. Румянцеву: «Я так мало рассчитываю на спокойную жизнь даже здесь, в Готе, что нисколько не удивлюсь, если посреди зимы мне придется сворачивать лагерь и искать вместе с внуками пристанища у моего прославленного и великодушного мучителя. Любое событие, подобное тем, на которые мы уже насмотрелись в этом году, может заставить меня бежать немедленно. К счастью, преданный французский народ ограбил меня, как и своих братьев, и избавил от всякого ненужного скарба, поэтому я легко могу переехать без каких-либо затруднений» [Гота, 24 ноября 1794. НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 42. Л. 31]. В этом отрывке Гримм прибавил к мотиву странствования рассказ о своих материальных проблемах. Все свидетельствует о шаткости его положения: и картина разбитого наспех лагеря, и нависшая над ним угроза, и скудость средств, и проходящий красной нитью мотив изгнания и скитания, что вновь отсылает к сюжету о Вечном жиде. При этом Гримм включает в эту игру и своего собеседника, которому отводит роль защитника. Парадоксальным образом он собирается искать пристанища у «мучителя», которым является сам С.П. Румянцев, но в контексте всего объема литературной личности Гримма такое обращение оказывается логичным. Эпистолярная игра в мучителя и жертву свойственна их переписке рубежа 70-х и 80-х гг., тогда же С.П. Румянцев получил прозвище «мучитель» (*persécuteur*). Оживляя эти воспоминания, Гримм, согласно теории эпистолярной сценографии [Maingueneau 1998, 56–57], приводит в действие целый сценарий, который подправляет в соответствии со сложившимися обстоятельствами, но роли собеседников остаются прежними: всесильный, жестокий, но великодушный Румянцев и безвольный, страдающий от ударов судьбы Гримм. Он наслаждается этой игрой и воспоминаниями о былых временах, но не преследует материальных целей, как можно было бы предположить. Жалобы несчастной жертвы остаются частью эпистолярного сценария, т.к. на прямое предложение переехать в Россию и поселиться в одном из имений Румянцева Гримм отвечает отказом. Румянцев предложил Гримму переехать в Россию в 1794 г. [НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 42. Л. 31–32] и потом повторил свое приглашение в 1799. В последний раз Гримм шутил: «если бы я не потерял зрение в Гамбурге, <...> я попросил бы место дворецкого в одном из ваших украинских имений; там бы я ухаживал за мебелью и вел приятное и спокойное существование» [Брауншвейг, 31 декабря 1799. НИОР РГБ, Ф. 255. Д. 38. Л. 9].

Мотив бедности и слабости, бессилия, поиск утешения в общении с близким призваны вызывать сочувствие читателя и заостряют внимание на индивидуальной трагедии автора. В этом смысле Гримма можно соотносить с сентименталистским персонажем, который, по выражению Н.Т. Пахсарьян, «чаще всего занимает позицию “страдательной пассивности”» [Пахсарьян 2006, 206]. В русле сентиментализма тема наказания Вечного жиды теряет свою космичность, речь идет не о каре за преступление против бога, но о трагедии индивидуального человека, его слабости. Если все послереволюционные страдания – это наказание за слишком долгую жизнь (о чем Гримм говорит в письме С.П. Румянцеву от 21 июля

1789 г.), то очевиден парадокс: его преступление становится его же наказанием. Идея осознания собственной греховности, свойственная легенде XVII в., уступает место мотиву страдания, бессилия. Кара, наложенная на него, циклична, на первый план выходит индивидуальная трагедия одинокого человека, частное превалирует над всеобщим и грандиозным. Как отмечал М.М. Бахтин, сентиментализм переключил внимание с идеального на конкретное, на «маленького слабого человека», на «внутреннего человека» [Бахтин 1997, 304]. И в «интимной связи между внутренними людьми» [Бахтин 1997, 304], т.е. в общении с Румянцевым, в попытке возрождения их общих воспоминаний, Гримм ищет утешения в своих страданиях.

Под влиянием сентименталистских тенденций авторы конца XVIII в. (например, К.Ф.Д. Шубарт в поэме «Вечный Жид» (*Der ewige Jude*, 1787)) обратили внимание на искупительный характер трагедии Агасфера, который может заслужить прощение. Осознание конечности наказания, которое должно было длиться до второго пришествия, согласно более ранним вариантам мифа, также свойственно письмам Гримма, который постоянно ожидает конца, «помилования», «перевода» в горный мир. Этот мотив отсылает и к жажде покоя, «романтической иллюзии душевного успокоения» [Жирмунский 1981, 214]. Контраст между спокойствием и тревогой – один из повторяющихся мотивов его переписки, Гримм постоянно находится в напряженном нервном ожидании. М.-Ф. Руар говорит о «двух полюсах, о доведенных до максимума точках – отдыхе и движении, которые составляют основу легенды» [Rouart 1988, 889]. Эти крайности запечатлены в литературной личности Гримма, ищущего покоя и не находящего его. Особенно очевиден этот мотив в его переписке с Н.П. Румянцевым, где Гримм никогда не предстает спокойным, даже в период, предшествующий изгнанию. «Я открываю их *[ваши письма]* и внутренне содрогаюсь, как будто речь идет о смертном приговоре или приказе и помиловании», – пишет он [Париж, 3 ноября 1783. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 30. Л. 1о]; позднее он описывает свое внутреннее состояние: «По сто раз на дню я перехожу от отчаяния к надежде и обратно» [Париж, 17 ноября 1783. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 30. Л. 4о].

Наконец, с поздней сентименталистской традицией Гримма роднит и мистическое восприятие образа Вечного жида и идеи бессмертия. Эти мотивы встречаются в произведениях Ф. Шиллера, М. Льюиса, где Вечный жид предстает таинственным существом, принадлежащим иному миру [Вацура 2002, 159]. Таким же образом, мотив наказания вечной жизнью претерпевает с течением времени определенные изменения в письмах Гримма. Он реже пишет о своем долголетии, его образ становится почти мистичен и находится где-то на рубеже между жизнью и смертью. Он пишет С.П. Румянцеву, что «уже не принадлежит к числу живущих» («*du nombre des vivants*») и вынужден «баланси́ровать» («*balancer*») между двумя мирами [Брауншвейг, 31 декабря 1799. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 38. Л. 9]. Гримм находится в постоянном движении к смерти или от нее. «Сто-

ит ли оно того, чтобы вернуться от врат загробного мира?» [Париж, 10 декабря 1789. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 37. Л. 21о], – спрашивает он Н.П. Румянцева; он возвращается на порог смерти, когда получает дурные вести: «Я узнал новость, которая привела меня к краю могилы, но вниз так и не бросила» [Гота, 1 января 1797. НИОР РГБ. Ф. 255. Д. 38. Л. 2о] – так он описывает Сергею Румянцеву свою реакцию на смерть Екатерины II. Движение туда и обратно между миром живых и миром мертвых, бесконечное путешествие через Стикс – еще один элемент образа Вечного жида, идущего к смерти, но никогда не переступающего ее порога.

Личные проблемы, потеря близких, позднее – трагические события французской истории – все это заставило Гримма размышлять о своем положении, и его пессимистические выводы нашли отражение в образе Вечного жида, неоднократно возникающем на страницах его писем. Вечный жид Гримма совмещает элементы разных легенд и трактовок, характерных как для народного творчества XVII в., так и для литературы конца XVIII столетия. Основное влияние на его восприятие оказали народные «плачи», которые акцентируют внимание на идее скитания, поэтому наиболее явно этот образ проявлялся именно в тот период, когда Гримм ездил от одного немецкого двора к другому. Немаловажным является то, что Гримм далек от просветительской трактовки образа Вечного жида – философа и путешественника, каким он предстает в «Турецком шпионе» Дж.-П. Мараны (1684), фрагментах незавершенной поэмы «Вечный жид» И.В. Гёте (1774) или в «Мемуарах Вечного жида» (1777). Вместо этого он сосредотачивается на мотиве наказания вечной жизнью, присущем средневековой трактовке легенды, но осмысляет ее в сентименталистском ключе. Таким образом, рассказ о Вечном жиде приобретает характер частной трагедии, заостренной на личных переживаниях слабого и одинокого человека. Вечный жид под пером Гримма является амальгамой нескольких традиций, с которыми он был знаком в той или иной степени, и эта неоднозначная, многосоставная фигура играет значительную роль в его литературной личности постреволюционного периода.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 304–305.
2. Вацура В.Э. Готический роман в России. М., 2002.
3. Веселовский А.Н. Легенды о Вечном жиде и об императоре Траяне // Журнал Министерства народного просвещения. 1880. № ССХ. С. 87–97.
4. Гримм, бар. Фридрих Мельхиор. Письма к Румянцеву, гр. Николаю Петровичу // НИОР РГБ. Ф. 255 (Румянцевы). Картон 7. Д. 27–37.
5. Гримм, бар. Фридрих Мельхиор. Письма к Румянцеву, гр. Сергею Петровичу // НИОР РГБ. Ф. 255 (Румянцевы). Картон 7. Д. 38–42.
6. Жирмунский В.М. Байрон // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 188–244.

7. Наумова Е.Е. Легенда об Агасфере и особенности интерпретации образа в немецкоязычной литературе XVIII–XIX веков // Филологические науки в МГИМО. 2017. № 4. С. 1–11.

8. Пахсарьян Н.Т. Сентиментализм: попытка определения // Литература в диалоге культур – 3. Ростов-на-Дону, 2006. С. 201–208.

9. Репина Ю.О. Еврейский путешественник как культурно-исторический феномен в Средние века // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. № 12. Вып. 3. С. 230–236.

10. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–270.

11. Badinter E. *Emilie, Emilie: l'ambition féminine au XVIII siècle*. Paris, 1983.

12. Cohen R.I. *The Wandering Jew from Medieval Legend to Modern Metaphor // The Art of Being Jewish in Modern Times*. Philadelphia, 2008. P. 147–175.

13. Galiani F., d'Épinay L. *Correspondance*. Vol. V. Paris, 1997.

14. Grimm F.M. *Mémoire historique sur l'origine et les suites de mon attachement pour l'Impératrice Catherine II, jusqu'au décès de S. M. I.* // Сборник Русского исторического общества. 1868. № 2. С. 324–393.

16. Hasan-Rokem G. *L'image du Juif errant dans la construction de l'identité européenne // Le Juif errant. Un témoin du temps, catalogue de l'exposition*. Paris, 2001. P. 45–54.

17. Karp S. *Introduction générale // Catherine II de Russie, Friedrich Melchior Grimm. Une correspondance privée, artistique et politique au siècle des Lumières*. Ferney-Voltaire, 2016. P. xiii–xliv.

18. Knecht E. *Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600–1844) // Romantisme*. 1974. № 8. P. 103–116.

19. Knecht E. *Le Juif errant. Éléments d'un mythe populaire // Romantisme*. 1975. № 9. P. 84–96.

20. Maingueneau D. *Scénographie épistolaire et débat public // La lettre entre réel et fiction*. Paris, 1998. P. 55–73.

21. Milin G. *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable histoire du Juif errant*. Rennes, 1997.

22. Pinault-Sørensen M. *Grimm, amateur d'art, critique et courtier // La culture française et les archives russes. Une image de l'Europe au XVIII siècle*. Ferney-Voltaire, 2004. P. 99–132.

23. Paris G. *Le Juif errant // Encyclopédie des sciences religieuses*. Vol. 7. Paris, 1880. P. 498–514.

24. Rouart M.-F. *Le Juif errant // Le Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, 1988. P. 889–900.

25. Schlobach J. *Grandeur et misère d'un médiateur culturel: Friedrich Melchior Grimm, russe, français et allemand // La Culture française et les archives russes. Une image de l'Europe au XVIII siècle*. Ferney-Voltaire, 2004. P. 37–53.

26. Stroev A. *Les aventuriers des Lumières*. Paris, 1997.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Knecht E. *Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600–1844) // Romantisme*, 1974, no. 8, pp. 103–116. (In French).

2. Knecht E. *Le Juif errant. Éléments d'un mythe populaire // Romantisme*, 1975, no. 9, pp. 84–96. (In French).

3. Naumova E.E. *Legenda ob Agasfere i osobennosti interpretatsii obraza v nemetskojazychnoy literature 18–19 vekov [Legend of the Wandering Jew and its Interpretation in the German-language Literature of the 18–19 centuries] // Filologicheskiye nauki v MGIMO*, 2017, no. 4, pp. 1–11. (In Russian).

4. Repina Yu.O. *Evreyskiy puteshestvennik kak kul'turno-istoricheskiy fenomen v Srednie veka [Jewish Traveller as Cultural and Historical Phenomenon in Middle Ages] // Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 2011, no. 12, issue 3, pp. 230–236. (In Russian).

5. Veselovskiy A.N. *Legendy o Vechnom zhide i ob imperatore Trayane [Legends of the Wandering Jew and Emperor Trajan] // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, 1880, no. 210, pp. 87–97. (In Russian)

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

6. Bakhtin M.M. *Problema sentimentalizma [Problems of Sentimentalism] // Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, 1997, pp. 304–305. (In Russian).*

7. Cohen R.I. *The Wandering Jew from Medieval Legend to Modern Metaphor // The Art of Being Jewish in Modern Times*. Philadelphia, 2008, pp. 147–175. (In English).

8. Hasan-Rokem G. *L'image du Juif errant dans la construction de l'identité européenne // Le Juif errant. Un témoin du temps, catalogue de l'exposition*. Paris, 2001, pp. 45–54. (In French).

9. Maingueneau D. *Scénographie épistolaire et débat public // La lettre entre réel et fiction*. Paris, 1998, pp. 55–73. (In French).

10. Pakhsar'yan N.T. *Sentimentalizm: popytka opredeleniya [Sentimentalism: A Definition] // Literatura v dialoge kul'tur – 3 [Cultural Dialogue Literature]*. Rostov-on-Don, 2006, pp. 201–208. (In Russian).

11. Pinault-Sørensen M. *Grimm, amateur d'art, critique et courtier // La culture française et les archives russes. Une image de l'Europe au 18 siècle*. Ferney-Voltaire, 2004, pp. 99–132. (In French).

12. Schlobach J. *Grandeur et misère d'un médiateur culturel: Friedrich Melchior Grimm, russe, français et allemand // La Culture française et les archives russes. Une image de l'Europe au 18 siècle*. Ferney-Voltaire, 2004, pp. 37–53. (In French).

13. Tynyanov Yu.N. *Literaturnyy fakt [Literary Fact] // Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. Literary History. Cinema]*. Moscow, 1977, pp. 255–270. (In Russian).

14. Zhirmunskiy V.M. *Bayron [Byron] // Zhirmunskiy V.M. Iz istorii zapadnoyev-*



*ropeskiikh literatur* [About Western Europe Literary History]. Leningrad, 1981, pp. 188–244. (In Russian).

**(Monographs)**

15. Badinter E. *Emilie, Emilie: l'ambition féminine au 18 siècle*. Paris, 1983. (In French).
16. Milin G. *Le Cordonnier de Jérusalem. La Véritable histoire du Juif errant*. Rennes, 1997. (In French).
17. Stroev A. *Les aventuriers des Lumières*. Paris, 1997. (In French).
18. Vatsuro V.E. *Goticheskii roman v Rossii* [Gothic Novel in Russia]. Moscow, 2002. (In Russian).

**Сасова Елена Александровна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета. Научные интересы: русско-французские связи в XVIII в., эпистолярный жанр, Ф.М. Гримм.

E-mail: sassova.elena@gmail.com

**Elena A. Sasova**, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student of the Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology. Research interests: Russian-French liaisons in 18th century, epistolarity, F.M. Grimm.

E-mail: sassova.elena@gmail.com

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00021

А.И. Жеребин (Санкт-Петербург)  
ORCID ID: 0000-0002-2216-6461

**НЕМЕЦКО-РУССКАЯ УТОПИЯ ТОМАСА МАННА  
(«ГЕТЕ И ТОЛСТОЙ»)**

**Аннотация.** В статье рассматривается историко-литературный этюд Томаса Манна «Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» (1921–1932) – выразительный пример немецкой эссеистики XX в., последняя отчаянная попытка возрождения гуманистической традиции накануне нацистского переворота. Интерпретируя факты личной и литературной биографии Толстого на фоне жизни и творчества Гете, Т. Манн отнюдь не стремится к научной объективности. Его книга – не научное исследование, а образец синкретической философской прозы, в которой эмпирический материал проецируется на бытийные универсалии, а идея как принцип изображения сливается с художественной формой. Толстой и Гете (как и контрастная пара Шиллер – Достоевский) получают у Т. Манна функцию «personnages conceptuels» (G. Deleuz, F. Guattari), обеспечивающих развитие авторской мысли. Имена исторических личностей, которые они носят, в значительной степени условны, их связь не теснее, чем связь между литературным героем и его реальным прототипом. Искусство психологического портрета, яркие повествовательные эпизоды, парадоксальность философской аргументации, своевольная интерпретация обильных цитат – все служит Т. Манну средством создания художественно-идеологической конструкции, преобразующей антитезу варварской России и цивилизованной Европы в сверхнациональный миф о западно-восточном культурном синтезе. Как показано в статье, несущим элементом этой конструкции является неохристианство Д.С. Мережковского, в котором Т. Манн узнает наследие классической немецкой культуры. Идеальная встреча Т. Манна с Мережковским происходит в общем методологическом поле, ограниченном, с одной стороны, от традиционного историко-генетического изучения литературных фактов, с другой – от филологического анализа текста как чистой художественной формы. Подобно Мережковскому, Т. Манн видит свою задачу в создании целостного образа творческой личности художника, представляющей собой сплав его личных биографических переживаний и эпохального чувства жизни, поэтики его произведений и духовного опыта их толкователя.

**Ключевые слова:** гений; герменевтика; гуманизм; концептуальный персонаж; миф; революция духа; русская идея; синтез; утопия; эссе.

A.I. Zherebin (Saint-Petersburg )  
ORCID ID: 0000-0002-2216-6461

### The German-Russian Utopia of Thomas Mann ("Goethe and Tolstoy")

**Abstract.** The article deals with the historical and literary sketch of Thomas Mann "Goethe and Tolstoy. Fragments to the problem of humanism" (1921–1932) is an expressive example of the 20th century German essays, the last desperate attempt to revive the humanistic tradition on the eve of the Nazi coup. Interpreting the facts of Tolstoy's personal and literary biography against the backdrop of Goethe's life and creativity, T. Mann does not aim at scientific objectivity. His book is not a scientific study, but a sample of syncretic philosophical prose in which empirical material is projected onto existential universals, and the idea as an image principle merges with an art form. Tolstoy and Goethe (like the contrasting pair Schiller-Dostoevsky) receive from T. Mann the function of "personages conceptuels" (G. Deleuze, F. Guattari), who ensure the development of author's thought. The names of the historical figures they carry are largely conditional, their connection is not closer than the connection between the literary hero and his real prototype. The art of the psychological portrait, vivid narrative episodes, the paradoxical nature of philosophical argumentation, the self-willed interpretation of abundant quotations – all serve to Mann as a means of creating an artistic and ideological construction that transforms the antithesis of barbarous Russia and civilized Europe into a super-national myth of Western-Eastern cultural synthesis. The bearing element of this construction is the neo-Christianity of D.S. Merezhkovsky, in which T. Mann learns the legacy of classical German culture. The ideological meeting of T. Mann with Merezhkovsky takes place in a general methodological field, limited, on the one hand, from the traditional historical-genetic study of literary facts, on the other hand, from the philological analysis of the text as a pure artistic form. Like Merezhkovsky, T. Mann sees his task in creating a holistic image of the artist's creative personality, which is a fusion of his personal biographical experiences and epochal sense of life, the poetics of his works and the spiritual experience of their interpreter.

**Key words:** genius; hermeneutics; humanism; conceptual character; myth; revolution of spirit; Russian idea; synthesis; utopia; essay.

Эссе Томаса Манна «Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» (1925; окончательная редакция – 1932) представляет собой развернутую версию доклада, который его автор читал на немецко-скандинавском форуме 1921 г. в Любеке. [Mann 2002, 45–84; 313–314]. Как показывают подготовительные материалы к любекскому докладу [Koelb 1984], из русских источников Т. Манн опирался на мемуары П.И. Бирюкова (1905; нем. 1906–1908), очерк Максима Горького «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом» (1919; нем. 1920) и, прежде всего, на получившую широкое распространение в Германии книгу Д.С. Мережковского «Толстой и Достоевский» (1900–1902; нем. 1903) с ее противопоставлением «ясновидца плоти» Толстого «ясновидцу духа» Достоевскому.

Развертывая эту антитезу, Т. Манн дополняет Мережковского Шиллером, который в большой статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) различает два типа творчества, проистекающие из различного отношения к природе: «Поэт или является природой или тоскует по ней и ее ищет» [Schiller 1909, 127]. Гете олицетворяет для Шиллера первое, сам он – второе. Т. Манн прямо называет статью Шиллера в числе своих источников и, удваивая сравнение, вводит контрастную пару. Одна пара – Гете и Толстой – баловни природы, ее дети, плоть от плоти ее, недоступные и загадочные как боги, другая – Шиллер и Достоевский – одухотворенные мученики невоплощенной еще идеи, неудовлетворенные собой и миром, родные и понятные каждому, с каждым связанные братски-участливой солидарностью страждущих, обреченных, взыскующих спасения.

По мысли Т. Манна, гениальный художник, как наивный, так и сентиментальный, страдая от своей односторонности и тоскуя по противоположному дару, живет и творит в предчувствии высшего синтеза. «Торжественная встреча природы и духа, страстно стремящихся друг к другу» [Mann 1955, X, 238] – таков бессознательный идеал, смутно предчувствуемый гениальным художником, какой бы тип творчества он ни представлял. Все драматические коллизии, определяющие в книге Т. Манна жизнь и творчество ее героев, изображаются им на фоне грядущего синтеза, которому и предстоит стать решением проблемы гуманизма: «Тоска детей духа по природе, детей природы по духу свидетельствует о том, что цель, стоящая перед человечеством, – это высшее единство, и человечество окрестило его собственным своим именем – *humanitas*» [Mann 1955, X, 272].

К решению проблемы гуманизма Гете и Толстой движутся, согласно Т. Манну, различными путями. Начиная с главы «Природа и нация», образ Толстого все больше смещается в смысловое пространство «азиатской России», в область «могучей и варварской стихии Востока» [Mann 1955, X, 230]. Несколько раз, как лейтмотив, возникает на страницах эссе Т. Манна заимствованный им из очерка Горького о Толстом образ «языческого славянского бога, восседающего на кленовом престоле под золотой липой» [Mann 1955, X, 163; 230; 235]. Богатырская сила, первобытная и преизбыточная, необоримая чувственность, мудрость древнего волхва, дарованная таинственной связью сына природы с органическим миром и вызывающая «мистическое благоговение» [Mann 1955, X, 218] – таков круг мотивов, в котором Т. Манн замыкает свой стилизованный образ Толстого.

Обаяние экзотического варварства, которое он в себе несет, прочувствовано и выражено Т. Манном с дистанции, отделяющей от него человека поздней европейской культуры, пресыщенной своими собственными богатствами и замороженной видениями гибели в «тяжелых нежных лапах» грядущих скифов. От восхищения Т. Манна Толстым веет декадансом, но одновременно оно подсвечено и европейским высокомерием. Как и многие его современники, Т. Манн исходит из убеждения в том, что славянству осталась чуждой классическая античная традиция, что оно не было ею облагорожено. В Германии эта идея высказывалась целым ря-

дом мыслителей, сделавших предметом своих размышлений отношения России и Запада [Lehmann 2015, 91–94]; в России реакцией на нее стала влиятельная в свое время нео-славянофильская концепция «Третьего Возрождения», представленная у Фаддея Зелинского, Вячеслава Иванова, Иннокентия Анненского, Сергея Соловьева, а позднее и у Бахтина [Грюбель 2015, 123–141].

Отрешенность Толстого от классических источников европейской духовности явилась, по Т. Манну, причиной того, что все его попытки преодолеть свою зависимость от природы оборачиваются шутовским маскарадом и трагическим самообманом. Сквозь его «одухотворенную святость» продолжает просвечивать «плотский анимализм» [Mann 1955, X, 225], его отказ от художественного творчества во имя нравственного самоусовершенствования оборачивается изменой самому себе, его жажда религиозного отречения и анархическая критика общества остаются свидетельством кризиса современной культуры, но не становятся орудием ее преобразования. Вскоре после Т. Манна и, быть может, не без его влияния так же писал о Толстом в статье «Толстой как мыслитель и художник» С.Л. Франк [Frank 1933, 65–95].

Толстовская революция духа не порождает, с точки зрения Т. Манна, синтетического феномена одухотворенной природы, лишь обнажая исходную антитезу. Различие между Гете и Толстым Т. Манн видит, прежде всего, в том, что Гете классического периода не просто отрицает чувственно-телесную природу своей гениальности, а пресуществляет и сублимирует ее в художественном творчестве как творчестве жизни. Природа, плоть мира не есть для него что-то грешное и дьявольское, низменное и скотское, как для позднего Толстого с его антитезой «грешная плоть – бесплотная святость». Гете знает, что дух есть не только отрицание низшего, но и утверждение высшего состояния плоти, что возможна святая плоть [Mann 1955, X, 238].

Гете значит для Т. Манна больше, чем Толстой, и хотя последняя редакция эссе создавалась накануне фашистского переворота, основным социально-политическим фоном, на котором получает развитие тема их неравенства, продолжают оставаться, как и в докладе 1921 г., события русской революции.

О Толстом как пророке русской революции писали в двадцатые годы много и страстно. Все писавшие сравнивали Толстого с Руссо, видя в том и другом идеологов надвигающейся революции, а революцию воспринимали под знаком отрицания лживой культуры и возврата к природе. «Большевизм – зверство, – пишет в статье «Толстой и большевизм» Мережковский, – но когда я читаю Руссо, мне хочется, следуя злой шутке Вольтера, встать на четвереньки и убежать в лес. Глядя на большевиков, всей Европе захотелось в лес. От Руссо к Толстому растет и ширится воля к дикости, к варварству, и Европа стоит на краю бездны» [Mereschkowskij 1921, 195]. Т. Манн разделяет этот взгляд на Толстого. Идеолог анархии, Толстой является, по Т. Манну пророком большевистской революции, которая не только

отменила европейский путь развития России, предуказанный ей Петром Великим, но и взорвала символический порядок старой Европы, положила конец всей эпохе «бюргерского гуманизма» [Mann 1955, 263–266].

В контексте творчества Т. Манна анархист Толстой, бунтующий против Петра, предвосхищает композитора-анархиста Адриана Леверкюна, стремящегося своей авангардистской музыкой отменить «Девятую симфонию» Бетховена – символ европейского гуманизма. Так же, любя и запрещая себе любить, отвергает музыку Бетховена и Толстой, о котором у Т. Манна читаем: «Рассказывают, что когда он слушал музыку, то бледнел от страха. Но без музыки он жить не мог» [Mann 1955, X, 190]. Примечательно, что Бетховеном заслушивался и Ленин, и, заслушиваясь, испытывал, по свидетельству Горького, почти толстовское чувство – чувство запретной любви, смешанной со страхом, что не выдержит искушения [Горький 1979, 169]. У Т. Манна, посвятившего Ленину небольшую, но выразительную заметку («О Ленине», 1924) [Mann 2002, 228], эта параллель отсутствует, но она бы соответствовала ходу его мыслей.

Музыка революции, которую призывал слушать Блок, противопоставляя ее гуманистической культуре Запада и русской интеллигенции, – это музыка не Бетховена, а Леверкюна, музыка разрушения, оправданная по Ницше и Бакунину: “Die Lust der Zerstörung ist auch eine schaffende Lust” («Страсть разрушения есть также творческая страсть») [Bakunin 1001]. Статья Блока, написанная в 1919 г., незадолго до первого варианта эссе Т. Манна, называется, как известно, «Крушение гуманизма».

Именно крушение гуманизма знаменует, по Т. Манну, русская революция – того гуманизма, который зародился, как он пишет, в эпоху Возрождения, победил в эпоху Французской революции и был неразрывно связан с интересами третьего сословия, с принципом свободы личности, политическим либерализмом и демократической формой государства [Mann 1955, X, 265–266]. Узвимость европейского гуманизма заключается, с точки зрения Т. Манна, в том, что он остановился в своем развитии, стал лживой нормой и мертвой догмой. Буржуазная Европа опошшила, профанировала идею гуманизма, изгнав из культуры дионисийскую стихию разрушения и обновления, воспетую Ницше.

«Большевистский» радикализм Толстого, его болезненный разрыв с природой и форсированная святость рассматриваются Т. Манном как свидетельство кризиса профанного гуманизма, воли к его ресакрализации и метафизическому оправданию. «Я могу понять, – пишет он, – почему юность выбирает Москву, а не Рим» [Mann 2002, 83], т.е. выбирает революционный протест против тех ценностей западной культуры, которые на длинном пути от античности к XIX в. трансформировались настолько, что Ницше и Флобер, Герцен и Вл. Соловьев, Ибсен и Бернард Шоу задохнулись от ненависти и отвращения к торжествующему мещанству.

Но красная, большевистская Москва, отождествленная Т. Манном с толстовским «царством духа», представляется ему такой же ложью и самообманом, как и фальшивая святость русского гения Толстого, изменив-

шего своему призванию. И Москве, и Риму Т. Манн противопоставляет Веймар, символ немецкой идеи и первообраз будущей чаемой Германии – «Германии нашей надежды» [Mann 2002, 83]. Надежда, воплощенная в личности и творчестве Гете, сбудется, по Т. Манну, тогда, когда Германия станет его достойной наследницей.

В двадцатые годы имена «Веймар» и «Гете» употребляются Т. Манном как синонимы, обозначающие немецкую национальную идею, но парадокс заключается в том, что эта немецкая идея формулируется Т. Манном в свете идеи русской и с прямой ссылкой на русского автора – Д.С. Мережковского, которого он ценит настолько высоко, что в предисловии к «Русской антологии» 1921 г. называет его «самым гениальным критиком и психологом мирового класса со времен Ницше» [Mann 1955, XI, 576]. Опровергая одного русского – Толстого, Т. Манн берет себе в союзники другого – Мережковского.

Повышенный интерес Т. Манна к Мережковскому не раз привлекал внимание его исследователей [Heftrich, 71–79], но книга «Гете и Толстой» примечательна тем, что идейная встреча немецкого писателя с Мережковским получает здесь дополнительную методологическую мотивировку.

Одним из центральных признаков, по которому Т. Манн сближает Гете и Толстого, служит подчеркнутый автобиографический характер творчества того и другого, явная и осознанная самими авторами связь литературных фактов с фактами внутренней биографии, личной и социальной. Для Т. Манна этот признак чрезвычайно важен, и он вводит его уже в самом начале своего эссе, когда, напомнив читателю известное признание Гете из «Поэзии и правды» – «Все мои произведения – лишь отрывки одной большой исповеди», – тут же сопоставляет его с наблюдением Мережковского, писавшего, что все художественные произведения Толстого есть, «в сущности, не что иное, как один огромный дневник, одна бесконечная, широко развернутая исповедь» [Mann 1955, X, 167].

Подчеркивая роль автобиографических переживаний, Т. Манн, как и Мережковский, вступает в противоречие с методологией XX в., которая все решительнее отказывается видеть в произведениях писателя лишь свидетельства его душевной жизни, пусть и отразившие сознание эпохи, все явственнее переносит центр тяжести с личности автора на тексты его произведений, выявляя в них следы безличных структур языка, жанра, дискурса. По отношению к Мережковскому влияние этой тенденции ощутимо уже в ранней статье Б.М. Эйхенбаума «Мережковский-критик» [Эйхенбаум 1915, 134].

Между тем, ни у Мережковского, ни у Т. Манна внимание к личности автора отнюдь не подменяет осмысление его произведений наивной психологической индукцией, сводя творчество к психологическому документу, обусловленному биографическим переживанием как причиной. Переживание творческой личности не есть для них сырой материал, внешний и независимый от творчества. Подобно Дильтею [Dilthey 1907] и Гундольфу [Gundolf 1920], они исходят из того, что переживание художника, вобрав-

шее в себя чувство жизни его эпохи, изначально преображено его творческой волей и находится в нерасторжимом единстве с его творчеством. Чем интенсивнее творческие силы художника, тем полнее «воображает» он то или иное событие одновременно и в реальность своей жизни, и в реальность своих произведений. Так рождается автобиографический миф гения [ср. Магомедова 2013, 7–22], на основе которого критик, актуализируя его в свете своего личного и исторического опыта, создает миф во второй степени – целостный образ поэта, его «гештальт» (Гундольф).

Логическим следствием этой общей для Т. Манна и Мережковского методологической установки является принцип подчинения эмпирического материала философской конструкции, которой придается идеологическое и политическое значение. Последний абзац последнего фрагмента эссе Т. Манна почти буквально воспроизводит пассаж из книги «Л. Толстой и Достоевский», где Мережковский оглашает тайну грядущего соединения бездуховной плоти и бесплотного духа. Их синтез – одухотворенная плоть или воплощенный дух – будет преодолением векового дуализма язычества и христианства, земли и неба, человека и Бога: земля станет небесной, небо земным, а человек – богочеловеком [Mereschkowskij 1903, 300].

Идея «Третьего Царства», определившая все творчество Мережковского, в том числе и концепцию его книги о Толстом и Достоевском, опирается, как известно, на многовековую традицию европейской культуры; через Ибсена и Ницше, Гейне и Новалиса, Шиллера и Лессинга она уходит своими корнями в средневековую мистику. Однако Мережковский был убежден и убедил своих западноевропейских читателей в том, что законная наследница и естественная среда этой идеи в XIX в. – культура русская, и Т. Манн это убеждение разделяет. Заканчивая свое эссе, он прямо ссылается на Мережковского: «Некий ум с Востока рано узрел медленно разгорающийся свет новой веры. Дмитрий Мережковский утверждает, что в земном человеке заключен и человек-животное и человек-бог. Человечество еще не постигло сущности телесно-духовного, животно-божественного» [Mann 1955, X, 272].

Проблема гуманизма будет решена, как пишет Т. Манн, когда-нибудь, когда наступит «Третье царство» и будут преодолены все противоречия современной культуры, в том числе и противоречие между Востоком и Западом, Россией и Европой. Когда небо станет земным, а земля небесной, человек богом, а бог человеком, то и Восток станет Западом, а Запад Востоком, Россия станет Европой, а Европа Россией. Как это «Третье царство» будет называться, не так важно. Мережковский думает, что оно будет называться Россией, Т. Манн – что Германией, но и у того, и у другого провозвестницей грядущего преображения выступает личность гениального художника – «безмерно любимый образ совершенной человечности» [Mann 1955, X, 273].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. В.И. Ленин // Горький М. Собрание сочинений: в 16 т. Т. 16. М., 1979. С. 135–175.
2. Грюбель Р. «Третий Ренессанс» как концепт «другого модерна» // Wiener Slavistischer Almanach. 2016. Bd. 76. S. 123–141.
3. Магомедова Д. Александр Блок: биография и поэтика в свете автобиографического мифа. Siedlce 2013. (Opuscula slavica sedlcensia. T. V / red. R. Mnich, R. Bobryk).
4. Эйхенбаум Б. Мережковский-критик // Северные записки. 1915. № 4. С. 130–138.
5. Bakunin M. Die Reaktion in Deutschland. Ein Fragment von einem Franzosen // Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst. 1842. № 247–251. S. 985–1002.
6. Deleuz G., Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie? Paris, 1991.
7. Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1907.
8. Frank S. Leo Tolstoj als Denker und Künstler // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1933. Bd. X. Doppelheft ½. S. 65–95.
9. Gundolf F. Goethe. Berlin, 1920.
10. Heftrich U. Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie // Thomas Mann-Jahrbuch. 1995. Bd. 8. S. 71–91.
11. Koelb C. (Hg.). Thomas Mann's "Goethe und Tolstoy": Notes and Sources. University, Ala., 1984.
12. Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart, 2015.
13. Mann Th. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, 1955.
14. Mann Th. Essays. 6 Bde / Hrsg. v. H. Kurzke u. S. Stachorski. Bd. II. 1914–1926. Frankfurt am Main, 2002.
15. Mereschkowskij D.S. Tolstoj und Dostojewski als Menschen und Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens / Deutsch von Carl von Gütschow. Leipzig, 1903.
16. Mereschkowskij D.S. Tolstoj und Bolschewismus // Mereschkowskij D. [et al.]. Das Reich des Antichrist. Russland und der Bolschewismus. München, 1921. S. 191–198.
17. Schiller F. Über naive und sentimentalische Dichtung // Schillers Werke. Vollständige Ausgabe in 15 Teilen / Hrsg. von A. Kutscher. Th. VIII. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart, 1909. S. 105–191.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Bakunin M. Die Reaktion in Deutschland. Ein Fragment von einem Franzosen. *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1842, no. 247–251, pp. 985–1002. (In German).
2. Eykhenbaum B. Merezhkovskiy-kritik [Merezhkovsky as a Critic]. *Severnyye*

*zapiski*, 1915, no. 4, pp. 130–138. (In Russian).

3. Frank S. Leo Tolstoj als Denker und Künstler. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1933, vol. 10, no. 1–2, pp. 65–95. (In German).

4. Grübel R. "Tretiy Rennans" kak kontsept "drugogo moderna" ["The Third Renaissance" as a Concept of "Another Modernity"]. *Wiener Slavistischer Almanach*, 2016, vol. 76, pp. 123–141. (In Russian)

5. Heftrich U. Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. *Thomas Mann-Jahrbuch*, 1995, vol. 8, pp. 71–79. (In German).

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

6. Mereschkowskij D.S. Tolstoj und Bolschewismus. *Mereschkowskij D. [et al.]. Das Reich des Antichrist. Russland und der Bolschewismus*. München, 1921, pp. 191–198. (Translated from Russian in German).

### (Monographs)

7. Deleuz G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, 1991. (In French).

8. Dilthey W. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, 1907. (In German).

9. Gundolf F. *Goethe*. Berlin, 1920. (In German).

10. Koelb C. (ed.). *Thomas Mann's "Goethe und Tolstoy": Notes and Sources*. University, Ala., 1984. (In English).

11. Lehmann J. *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart, 2015. (In German).

12. Magomedova D. (author); Mnich R., Bobryk R. (eds.). *Aleksandr Blok: biografiya i poehtika v svete avtobiograficheskogo mifa* [Alexander Blok: Biography and Poetics in the Light of His Autobiographical Myth]. Series: Opuscula slavica sedlcensia. Vol. 5. Siedlce 2013. (In Russian).

13. Mereschkowskij D.S. *Tolstoj und Dostojewski als Menschen und Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*. Leipzig, 1903. (Translated from Russian to German by Carl von Gütschow).

**Жеребин Алексей Иосифович**, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы. Область научных интересов: литература Германии, сравнительное литературоведение.

E-mail: zerebin@mail.ru

**Alexej I. Zherebin**, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Foreign Literature. Research interests: German and Western literature, Comparative Studies

E-mail: zerebin@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00022

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

### “NOT ALL OBJECTS ARE EQUAL”: THE POETICS OF NEW YORK IMAGISM

**Abstract.** The paper focuses on the poetic community associated with a New York little magazine, Alfred Kreymborg's *Others* (that saw its publishing peak at around 1915). The poets in question include E. Pound, A. Lowell, O. Johns, A. Kreymborg, S. Cannell, W.C. Williams. The author concentrates on a peculiar device that is noticeable if we take into account a corpus of published poetry. Namely, it is the expression of an affective state through a reference to an object, a household item. Drawing on late formalism (“the literary everyday” concept proposed by Tynianov and Eykhenbaum, literary sociology *avant la lettre*) and newer literary trends (media- and sociologically-oriented approaches to literature, represented by B. Herzogenrath), the author outlines a way of establishing a correspondence between a literary technique and its context. The author suggests that we trace the genesis of a literary structure back to the communicative exchanges and practices embedded in the poetic community, thus factoring out the form-content distinction in favor of media-oriented accounts of literary texts. Here the poetic community is conceived of as a medium, the literary everyday constitutes a force acting upon that medium in order to produce a literary form, and a literary form emerges in the process of tight coupling between the two. Giving an account of the literary everyday of the magazine community and its material and social contexts (apartments, cafés, bars), the author posits that this interaction between the community as a “medium” and its literary everyday had shaped a speech orientation toward friendly, informal communication in which the emphasis is placed on understatements and non-verbalized implications. That led to the emergence of a new poetic technique: using a reference to an object as a vehicle of affective experience.

**Key words:** imagism; Alfred Kreymborg; William Carlos Williams; Ezra Pound; poetic communities.

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

### «Не все вещи равны»: поэтика нью-йоркского имажизма

**Аннотация.** В статье рассматривается творчество группы поэтов, ассоциируемой с малотиражным журналом А. Креймборга «Others» в 1915 г. (включая Э. Паунда, Э. Лоуэлл, О. Джоунза, А. Креймборга, У.К. Уильямса, С. Каннела). В фокусе внимания – приём, заметный на материале корпуса публикуемых в журнале стихов: выражение аффективного состояния посредством указания на вещь, предмет быта. Опираясь на интуиции позднего формализма («литературный быт» Тынянова и Эйхенбаума как протопроект социологии

литературы) и новейшие методологические разработки (медиаология литературы – Б. Херцогенрот), автор по-новому соотносит прием и его социальный контекст. Возникновение литературной структуры предлагается искать в коммуникативных обменах, происходящих в рамках сообщества, которое укоренено в определенном материально-дискурсивном контексте. Проблематизируя оппозицию «формы и содержания», автор обращается к пересмотру и переопределению понятия «формы» как носителя смысла через призму таких терминов, как медиум, информация, плотное сцепление, речевая установка. Под медиумом предлагается понимать сообщество, обладающее особым «литературным бытом», который сложился вокруг журнала и включал различные материально-дискурсивные контексты бытования (квартиры, бары, кафе). Описывая генезис поэтического сообщества журнала и рассматривая стихи в его контексте, в итоге автор приходит к выводу, что взаимодействие «медиума» сообщества и структур литературного быта подсказали речевую установку на дружескую, интимную коммуникацию, в рамках которой были оправданы недоговоренность, вынесение смысла в подтекст. Это обстоятельство и обусловило появление нового приема: использования референции к вещи как носителя переживания.

**Ключевые слова:** имажизм; Альфред Креймборг; Уильям Карлос Уильямс; Эзра Паунд; поэтические сообщества.

*Not all objects are equal.*

*The vice of imagism was that it didn't recognize this.*

– *Wallace Stevens*

In the 1910s, poetry became a subject of radical experimentation which led to the redefinition of the very core of poetic practices. One of the attempts at devising a host of new writing techniques, undoubtedly, could be identified with imagism, a movement advertised by Ezra Pound in the essay *A Few Don'ts by an Imagiste* (1913). In Pound's programmatic view, the emphasis was on the “image,” or “an intellectual and emotional complex in an instant of time” [Pound 1913, 200]. Nevertheless, as imagism spread across the globe, germinating in New York artistic circles, Pound's aesthetic credo was modified. When transplanted to the American soil, imagism acquired a peculiar cadence of a different cultural language.

More precisely, imagistic paradigm resonated with the aesthetic quest of a local New York community, clustering around Alfred Kreymborg's magazine, *Others*, around 1915. The authors who published in that magazine exhibited a tendency to deploy one and the same trope, namely, an act of referring to an object, often to a household item. That trope often figures as a substitute for a confessional, discursive manifestation of an emotional state. In the interpretation of American poets, an object as a vessel of an affective experience becomes a functional equivalent of Poundian “image.”

Thus, the dissemination of imagism across the Atlantic Ocean was characterized by an aesthetic shift: while the synthetic power of an image still was at stake, the “objectness,” even “thinginess,” of a description was enhanced.

Often the poem would focus on a simple, plain, everyday object. While the programmatic impulse remains the same, the changes take place at the level of literary techniques.

In this paper, I will try to reconstruct the emergence of the trope in question, zooming in on its functional role in the poetic practices of *Others* artistic community. I will show that the new structure of poetic expression is embedded in the context of a community-as-a-medium, both material and discursive, and I will demonstrate how that structure is shaped by the communicative frames of that community.

### Literary Sociology Avant La Lettre: Late Formalism

To account for a move away from an isolated literary device towards its interaction with more inclusive paraliterary systems, we need to turn to the project of literary sociology first proposed by B. Eykhenbaum and Yu. Tynianov in 1927. The discussion took place in a dialogic series of polemic articles namely, Eykhenbaum's "Literature and the Literary Everyday" and Tynianov's "On Literary Evolution." Both articles came out in *Na literaturnom Postu* [On Literary Guard], "the journal of a radical leftist faction (the RAPP). (Eykhenbaum's article indicated his departure from Formalism to sociology of literature, for which he was criticized both by fellow Formalists such as Viktor Shklovsky and – less expectedly – by his own orthodox Marxist disciples)" [Tihanov 2004, 67]. It is important to mention that Bakhtin's circle was also instrumental in devising a sociological poetics. However, the comparison between the two is beyond the scope of this essay.

Eykhenbaum stresses the correlation between a closed "literary series" and real-life series of "the literary everyday" [Эйхенбаум / Eykhenbaum 1987] [translation by Ainsley Morse. Throughout my paper, I employ the word "series," along with Ainsley Morse and Philip Redko whose translation of Yu. Tynianov's works I see as a model attempt of recasting the Formalist vocabulary in English – *A.S.*]. "The literary everyday" comprises all the external conditions, adjacent to the creation of a literary work, including "saloons," "artistic circles," "the literary everyday" of editorial boards. Those social forms of literary activities, extratextual and paraliterary, might come to the fore and become instrumental in shaping literary history, provided that they constitute an environment, conducive to literary writing and literary communication.

In his response to Eykhenbaum, Tynianov builds on Eykhenbaum's idea that "the literary everyday" [byt] is an adjacent "series" of literature. A linkage between literature and everyday life emerges at the intersection of verbalized social and material contexts of literary production and materially and socially embedded literary texts: "*Everyday life is interrelated with literature primarily through its speech aspect*" [Тынянов / Tynianov 1977, 278. «Быт соотносен с литературой прежде всего своей речевой стороной» (italics in the original – *A.S.*)]. In other words, Tynianov approaches "everyday life" [byt] as a communication system that includes discursive practices and ready-made

frames of social interaction and is contiguous with literature. Thus, literature is a subsystem of communication within "everyday life."

Everyday life matches a communicative function with a literary form or, vice versa, fills in an empty slot of a communicative function with a literary form. Once a communicative function is divorced from a form, a form loses its "orientation" and thus stops being literary. In Tynianov's explanation:

"The orientation of Lomonosov's odes – their speech function – is *oratorical*. Their language is "oriented" toward *recitation*. Its further, real-life associations are with *recitation in large palace rooms*. By Karamzin's time, the ode had "run its course" as literature. Its orientation had expired, or become attenuated in its meaning, and moved on to other, everyday forms. . . There were no ready-made literary genres on hand, and so their place was occupied by *everyday speech* phenomena. The speech function – orientation – was seeking a form, and located it in "romances," jokes, rhyming games, bouts-rimés, charades, etc." [Тынянов / Tynianov 1977, 278–279].

Communication system of everyday life here is associated with the communication in an extremely official setting of a "large palace room." In that social space, the oral recitation is underpinned by the specific orientation toward textual resonance. As a result, an array of literary techniques, conducive to the enhancement of sonic quality, is attached to that purpose. Because of that, the genre of ode appears. Nevertheless, when the social space of a palace stops being the center of literary activities, the orientation toward recitation gradually wears out. Consequently, a system of devices constituting a genre disintegrates. A letter to a close friend might set up a pattern for a genre of a dialogue between people who are intimate with each other. Sometime later, a letter becomes a source of new literary techniques and itself turns into a literary form.

Therefore, the genesis of a new form could be traced back to the communicative context and communicative micro-interactions that set up a new orientation (speech function). A literary form is inseparable from its context, the content it channels, the effect it produces. Ode as a genre does not exist on its own but is rather firmly entrenched in a communicative scenario of reading a poem out loud in a large palace room. As such, ode figures as a literary interface for a social interaction.

### "Information" and the materiality of medium

If we continue thinking along the lines suggested by Tynianov and Eykhenbaum, it makes sense to factor out a distinction between "form" and "content." Instead, it would be more reasonable to see them as merging in what we might term as *information* (whether it concerns literature or ordinary communication). The very word, information, comes from Latin *informare*, a verb that meant "to give form to, mould, fashion," "sketch, give an idea," "instruct, educate," or give shape to the matter so that a new meaning is formed in that process. In light of that brief excursus, information could be conceived

of as both contents and its form. Here we are reminded of another approach to literary studies, namely, media studies, in which “forms” and “contents” are regarded as parts of a single whole (one might quote famous “The medium is the message”).

Nevertheless, once we say that a literary form is, in fact, embedded within a medium, we should bear in mind that medium, in its turn, possesses materiality. In a recent essay collection on media and matter, B. Herzogenrath insists that media are, first and foremost, material entities in which a “medium” and its “content” overlap and (in)form each other, being a peculiar kind of matter organization. To illustrate his argument, Herzogenrath explains the distinction between “medium” and “form” through Niklas Luhmann’s opposition of “loose” and “tight coupling,” inspired by Fritz Haider’s work *Ding und Medium* (1924):

“In Fritz Heider’s book *Ding und Medium* (Thing and Medium)... from which Luhmann takes over the medium | form distinction, Heider uses the example of sand: sand as infinitely divisible, as a medium that functions “for” a form. The sand’s loose coupling, its grain, can serve as a “carrier” for different traces, but can also generate different “forms”: sand castles, sand jets, etc. The sand consists of loosely coupled elements (small stones) that are structured by something more solid that has been imprinted on it, the foot. The sand becomes a medium because of the form imprinted on it, and the footprint as a form exists only because of the sand as medium” [Herzogenrath 2015, 3–4].

Consequently, the opposition “form – contents” could easily be replaced with a pair “medium – form.” It is important to note here that medium is inseparable from *forms*. Rather, it expresses its “mediality” and materiality in and through a concrete structure of “tight coupling.”

### “Everyday life” of a poetic community and “literary everyday” in its poetry

While conceiving of *Others* as a poetic project, Alfred Kreymborg, its editor, pulled into its orbit various New York artistic circles proliferating in the 1910s and having one feature in common. All these circles would be informal, entrenched in a peculiar context of informal communication, such as bars, apartments, restaurants. A specific speech function and a specific pattern of communication had crystallized in the interaction of the poetic community-as-the-medium and its literary everyday, shaping a form, a set of techniques and devices. The pattern that distinguishes the poetic community of “Others” could be characterized as a reference to an object that becomes a container for an affective experience. That technique becomes central in the texts of the “Other” imagists.

### Creating the Magazine: Informal Circles around *Others*

As Kreymborg enters New York’s literary world in 1908–1909 (see Kreymborg’s autobiography [Kreymborg 1925, 134]. Throughout the paper, I refer to that source as “K” with the page number in brackets. That date also figures in [Allen 1944, 419]), he comes across a lot of poetic communities. At a certain point, he is invited to a meeting of 291 group, a so-called “Round Table,” a ritual of lunching together, ending at Stieglitz’s gallery, “291” [Churchill 1998, 50]. That place served as a prototype of a friendly “nook,” an ideal literary space. In a short note *What 291 means to me* (June 1914) (that pre-dated *Others* by one year) in Stieglitz’s *Camera Work*, Kreymborg describes Stieglitz’s studio as an all-inclusive space [Kreymborg 1914, 29; I refer to that source as “K291”]: “At times, you are discouraged. You say, I am a no-good. I am not like others. I eat, sleep, drink, breathe this bite-a-bit-o’-the-moon... What use am I? Let me die” (K291, 29). 291 is the space in which any quirk would be accepted: “We believe in you and your bit of the moon. ‘Tis the only craze worth while. Bite away. And you return home the happiest invalid that ever was... This is what “291” means to me” (K291, 29).

But the first impulse toward the creation of a poetic community could be registered as early as 1913, when the magazine *The Glebe* emerged, an important transitory stage on the way to *Others* magazine. The idea of *The Glebe* belongs to Kreymborg and his two friends, Man Ray, the photographer, and Samuel Halpert, the writer. They would rent a small cottage in Ridgefield, New Jersey, and would establish a new Walden, an artistic colony where artists relied on manual labor to eke out a living. Kreymborg, Halpert, and Ray intended to buy out a printing press and publish a few issues by themselves. Each issue would be a “one-man show on an intimate scale; a few pages per issue or an occasional broadsheet” (K, 203). Again, the emphasis is on self-expression in a close, friendly circle.

The circumstances were not as favorable as Kreymborg and his friends had planned. The printing press turned out to be broken, so that Kreymborg, as the editor, had to travel to New York to find sponsors. In doing so, he found himself in Greenwich Village, the site of literary saloons and artistic bohème, famous for its artistic “colonies”. One of the most well-known was Guido Bruno’s garret. Bruno would commercialize his everyday routine by selling tickets for the entrance to his garret, so that everyone willing to pay a small sum could observe the artist at work: painting, doing household chores, sleeping etc. [Wetzsteon 2002, 303]. In Kreymborg’s phrasing, “...with the arrival of an era of a more concerted consciousness... the village... draw[s] a heterogeneous host of men and women from all over the country pointing their hobby horses in the direction of Washington Square” (K, 208).

It is in Greenwich Village where Kreymborg found the investors, Albert and Charles Boni (later they would establish *Boni & Liveright Press*), co-editors of the magazine. They introduced Kreymborg to a network of authors and provided him with a valuable connection, an American expatriate of Russian origin living



in London, John Cournos. Cournos put Kreymborg in touch with Ezra Pound, who, in his turn, sent Kreymborg the manuscript of *Des Imagistes* anthology with a brief instruction: “[U]nless you’re another American ass, you’ll set this up just as it stands!” [Churchill 2006, 32]. The anthology was indeed set up as it stood and came out in February 1914.

Nevertheless, a tension arises between Kreymborg and other members of the editorial board, since they insist on publishing English-speaking authors from Pound’s London network and other “European” poets. As a consequence, Kreymborg renounces his editorship. In making a choice between the local, American expression and a wider trans-Atlantic network, he prefers the latter over the former.

### The Poetic Community of *Others*

After the editorial experience at *The Glebe*, Kreymborg becomes one of the Greenwich Village bohemians. Soon, he receives an invitation to publish in a small magazine *Rogue* from its editors, Allen and Lisa Norton. After the publication, Kreymborg is invited to an after-party taking place at the salon of an influential arts patron from the Village, Walter Arensberg, the man who promoted Wallace Stevens, William Carlos Williams and other poets. It was Arensberg who laid the foundation for *Others* by providing it with a sum of money to publish.

The magazine relied on two networks, the trans-Atlantic one, provided by Pound, and the local one, nested within *Rogue* literary environment. The first two issues clearly display that tendency: Mina Loy, Orrick Johns, Amy Lowell, William Carlos Williams, and Skipwith Cannell, connected through *Des Imagistes* anthology, are placed alongside Alanson Hartpence, Robert Brown, Mary Davis, Kreymborg himself. A trans-Atlantic reach, however, never was the intended goal of the magazine. Rather, it was avoided, as well as commercial success: “... the new editor had not embarked on the publication with the idea of selling it” (K, 234). The print run of approximately 300 copies targeted “private circles” (K, 235). “*Others* was merely to print the work of men and women who were trying themselves in new forms. A principle of rigid privacy was determined upon. There was to be in no sense of a word a group” (K, 222).

As the project of the magazine was taking shape, a community of like-minded individuals clustered around Kreymborg. Many contributors were attracted by a distant presence of poets working in the same vein and wanted to transfer a purely textual encounter into real life: “[t]he printed page was not enough: one wanted to greet the other fellow, and failing such a meeting, wished to hear about him, read about him, talk about him” (K, 240). As a result, New York-based poets (Mary Davis, William Carlos Williams (W.C. Williams actually lived in New Jersey but commuted to the city and the suburbs in his car), Walter Arensberg, Robert Sanborn, Orrick Johns, Skipwith Cannell) started gathering on weekends in the place where the headquarters of the magazine was located: Grantwood, New Jersey. They would rent a small cottage, organize a picnic,

workshop some poems, according to W.C. Williams: “We’d have arguments over cubism which would fill an afternoon. There was a comparable whipping up of interest in the structure of the poem. It seemed daring to omit capitals at the head of each poetic line. Rhyme went by the board. We were, in short, “rebels” and were so treated” [Williams 1951, 136].

Judging by Williams’ testimony, we could assume that the mechanics of a poem boggled the mind of many poets coming to Grantwood, so that a collective quest for an answer appeared in response. Therefore, a cross-pollination of creative impulses was indeed observable. As the year rolled by, approaching winter, poets would relocate to New York City, to Kreymborg’s small studio, and host public readings in galleries (WCW, 136). An “ideal format” for those meeting was outlined by Williams in one of his letters: “We were to have a clubhouse – above 42<sup>nd</sup> Street... We could have a large room for exhibitions of pictures, silk goods, sculptures, etc. Here we could have our social meetings... Then again we could use this room for plays and readings” [Williams 1957, 32].

We learn from the same letter that this idea was doomed, since there were only two short meetings, and then the enthusiasm abated. Kreymborg was running out of start capital, the subscriptions did not pay off, the printers lost interest as there was nothing to offer in exchange for their services. Two anthologies published in 1916, meant to promote the journal and attract new sponsors, failed to do so. The meetings became infrequent, the submissions were so irregular that joint issues appeared. On the whole, a consistent editorial policy is nowhere to be found and the magazine gradually comes to an end. In 1919, Williams puts the last nail in the coffin, announcing in the editorial that the magazine would no longer be published.

### Objects in the “Literary Everyday” of “Other” Poets

As we have shown, the “literary everyday,” the medium, of the “other” imagists consists of informal, friendly circles, grounded in material contexts of informal, intimate communication. The literary life is the reverse side of a life lived in a shared social setting of an apartment, a cottage, a bar, a café. Such a space shapes new communicative frames: an interaction with an intimate friend in a familiar, homely surrounding, filled with various household objects, with an emotional meaning attached to them. As a result, speech function is oriented at a confidential expression of personal affects. The very process of communicating such emotions relies heavily on understatements and indirect suggestions, phatic beatings around the bush, casual conversations, with latent deeper meanings, usually focusing on banal household items.

Due to pecuniary constraints, the preference was given over to shorter verses since a thin magazine was more viable in financial terms. That also goes for the look of the magazine. *Others* displayed an austere visual design, with white pages almost devoid of any decorative elements and framed by wide margins, which was largely due to the absence of technological contrivances used to embellish the space of the page. As a result, the poem would be exhibited on an

unmarked page, in the center, isolated by the wide empty margins, the way an isolated object might be put on display at a museum. Consequently, the poem, taken in its material, physical shape, looked *like an object*, a bibelot or a toy placed in a homely surrounding.

### Imagism “Brahmins”: Pound, Amy Lowell

An object as a vehicle for an affective experience is a trope that we observe in the poems of imagist “brahmins,” poets from the trans-Atlantic network centered around Ezra Pound. Such poems include Lowell’s *The Peddler of Flowers* (August 1915). All three poems are exemplary in terms of imagist verbal economy. In each poem, we have an ostensibly object-centered image, hinting at an emotional drama but never communicating it directly. A poem tells a story with an emotional subtext, but it never uncovers the emotion itself. Rather, the reader is supposed to reconstruct the affective plot by following object-based clues.

Let us take a look at Pound’s poem:

#### *ANOTHER MAN’S WIFE*

*She was as pale as one  
Who has just produced an abortion.  
Her face was beautiful as a delicate stone  
With the sculptor’s dust still on it.  
And yet I was glad that it was you and not I  
Who had removed her from her first husband.  
[Pound 1915, 85]*

In Pound’s short poem the objective equivalent of an emotion is “a delicate stone with the sculptor’s dust still on it.” It is metaphorically compared to “another man’s wife,” who came across her lover, pale “as one who has just produced an abortion.” A delicate stone that still carries an imprint of a chisel suggests a certain degree of completion but at the same time connotes a violent treatment of the material in the process of turning it into an inanimate sculpture. Thinking along these lines, we could say that the woman looks like a sculpture, the exemplary specimen of harmony. At the same time, deep inside, she violently deadens the sensibility of her affectations. This complex emotional experience is only connoted by the object-based image of a “delicate stone,” is rendered and framed through it. In other words, the affect here is shown but never told.

A similar drama might be observed in Lowell’s poem:

#### *THE PEDDLER OF FLOWERS*

*I came from the country  
With flowers,  
Larkspur and roses,  
Fretted lilies*

*In their leaves,  
And long, cool lavender:  
I carried them  
From house to house,  
And cried them  
Down hot streets.  
The sun fell  
Upon my flowers,  
And the dust of the streets  
Blew over my basket.  
That night  
I slept upon the open seats  
Of a circus,  
Where all day long  
People had watched  
The antics  
Of a painted clown.  
[Lowell 1915, 19]*

In Lowell’s poem we have a series of object-centered images: rare flowers, dust of the streets, circus seats. Ostensibly visual references oust the avowal of feeling: the story of a failure is extremely concise and terse, devoid of any directly expressed emotion. Still, each reference to an object impels the reader to construct an affective context around the object and turn it into a story. Thus, the objects in this poem contain a host of associations, impossible to verbalize directly.

On the whole, in the poetry of imagist “brahmins” object-centered descriptions abound, making a thing a container for affective “content.” Nevertheless, as a rule, an emphasis on commonplace objects is less pronounced. Pound and Lowell saturate the poem with objects, but do not focus much on things and objects, characteristic of a private, intimate setting.

### The “Periphery”:

#### Orrick Johns, William Carlos Williams, Skipwith Cannell

The tendency to delegate the affect to an object is observable in the poems of the local poets based in New York. Some of them had already published in various Imagist anthologies. However, the majority of them was known to be on the periphery of the movement. These poets include William Carlos Williams, Orrick Johns, Skipwith Cannell.

Orrick Johns also deploys a strategy of centering the image upon an object in his *Olives*. Johns’ short verses attach the emotions to object-like containers, ostensibly visual equivalents. Let us look at an example:

SHOE-STRING

*Little old shoe,  
You need a shoe-string ;  
I shall find one for you,  
For without it you are helpless  
As a man who studies regulations,  
But with a yellow one  
Like a woman who is bald. [Johns  
1915, 9]*

The description of a familiar object, a shoe without shoe-strings, triggers a series of associations: a man who studies regulations; a bald woman. In both cases, a shoe-string, or, rather, a shoe without it, stands for an affective complex comprising a feeling of helplessness and lack of satisfaction, a sympathetic attitude toward that state. A common item is charged with the affect and channels it, ostensibly displays it.

Williams Carlos Williams, in his turn, displays a command of imagist poetic techniques by engaging a series of object in order to convey an experience that is hard to put into word. Let us have a look at his *Ogre*.

*THE OGRE  
Sweet child,  
Little girl with well shaped legs  
You cannot touch the thoughts  
I put over and under and around you.  
This is fortunate for they would  
Burn you to an ash otherwise.  
Your petals would be quite curled up.  
But this is all beyond you – no doubt.  
Yet you do feel the brushings  
Of the fine needles:  
The tentative lines of your whole body  
Prove it to me:  
So does your fear of me,  
Your shyness:  
Likewise the toy baby cart  
That you are pushing –  
And besides, mother has begun  
To dress your hair in a knot.  
These are my excuses [Williams 1915, 24–25].*

In this poem, the exterior, or the visible dimension, indirectly renders inner

state of the speaker. The doctor is examining a teenager and feels attracted to her. Sexual drive is hinted at by a series of metaphoric suggestions that describe the beginning of puberty: “petals quite curled up,” “brushing of the fine needles.” There are also object-centered indicators of that significant change: toy baby cart, hair knot. Those are social signs of the onset of puberty. Those ostensible object-based signals are just “excuses” for triggering a chain of associations and affects that could not be expressed directly (mostly because the very expression is tabooed). That is why the “invisible” thoughts wrapping the girl all around are folded into the objects that contain them.

The expression of an affective experience through an object might be seen in Skipwith Cannell’s poetry, for instance, in his *The Coming of Night* in which the emotional content is communicated by the means of an extremely homely image, an old cup with dregs of tea:

*I had lit my candle to make a song for you.  
But I have forgotten it for I am very tired;  
And the candle. . . a yellow moth. . .  
Flutters, flutters,  
Deep in my brain.  
My song was about, ‘a foreign lady  
Who was beautiful and sad,  
Who was forsaken, and who died  
A thousand years ago.’  
But the cracked cup at my elbow,  
With dregs of tea in it,  
Fixes my tired thought more surely  
Than the song I made for you and forgot. . .  
That I might give you this. [Cannell 1915, 26]*

As we can tell, the cup is pretty old and possesses almost no value. The contemplation of that cup with the dregs in it is retroactively projected on a failure to write a poem. In both cases, a feeling of frustration and disappointment is observed. The image of a cup only externalizes that affective message.

To conclude, the poems of the imagist “periphery” are dominated by the trope of referring to a common, regular household object. That trope is usually embedded within the context of intimate, private communication. As a result, the trope of linking emotion to an object is used to express private emotions which are sometimes extremely hard to share and verbalize. These affective experiences are communicated through understatement and contained within such objects as cups, toy baby carts, shoes, etc.

### Conclusion

An orientation toward intimacy and privacy as the defining features of the “literary everyday” energize the potential of a specific communicative

framework. In that community, indirect communication of the emotion, often meant for a close friend or a circle of friends, is valorized. It is the communication that allegedly does not require much discursive expression since the interlocutors already know each other too well. Hence, we get a peculiar literary technique: the reference to an object that serves as a means of expressing affective experience. By talking about things and around things, the speaker manages to stage an inner drama focusing it on a household item. While Trans-Atlantic Imagism only hinted at that expressive possibility only but never realized it properly, New York local poetic community chose that particular scenario and translated it from the realm of ideas into life.

#### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
2. Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987.
3. Allen Ch. «Glebe» and «Others» // *College English*. 1944. May. Vol. 5. № 8. P. 418–423.
4. Cannell S. The Coming of Night // *Others*. 1915. August. Vol. 1. № 2. P. 26–27.
5. Churchill S. Making Space for «Others»: A History of a Modernist Little Magazine // *Journal of Modern Literature*. 1998. Autumn. Vol. 22. № 1. P. 47–67.
6. Churchill S. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. Aldershot, 2006.
7. Herzogenrath B. Introduction // *Media Matter*. London, 2015. P. 1–16.
8. Johns O. Olives // *Others*. 1915. July. Vol. 1. № 1. P. 9–12.
9. Kreyborg A. Troubadour. New York, 1925.
10. Kreyborg A. What «291» Means to Me // *Camera Work*. 1914. June [publ. January 1915]. № 47. P. 29.
11. Lowell A. The Peddler of Flowers // *Others*. 1915. August. Vol. 1. № 2. P. 19.
12. McFarland G. Inside Greenwich Village: A New York City Neighborhood, 1898–1918. Amherst, 2005.
13. Pound E. A Few Don'ts by an Imagiste // *Poetry*. 1913. March. Vol. 1. № 6. P. 200–206.
14. Pound E. Another Man's Wife // *Others*. 1915. November. Vol. 1. № 5. P. 85.
15. Tihanov G. Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe?: (And Why Is It Now Dead?) // *Common Knowledge*. 2004. Vol. 10. Issue 1. P. 61–81.
16. Wetzsteon R. Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910–1960. New York, 2002.
17. Williams W.C. Selected Letters of William Carlos Williams. New York, 1957.
18. Williams W.C. The Autobiography of William Carlos Williams. New York, 1951.
19. Williams W.C. The Ogre // *Others*. 1915. August. Vol. 1. № 2. P. 24–25.

#### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Allen Ch. «Glebe» and «Others». *College English*, 1944, May, vol. 5, no. 8, pp. 418–423. (In English).
2. Churchill S. Making Space for «Others»: A History of a Modernist Little Magazine. *Journal of Modern Literature*, 1998, Autumn, vol. 22, no. 1, pp. 47–67. (In English).
3. Lowell A. The Peddler of Flowers. *Others*, 1915, August, vol. 1, no. 2, p. 19. (In English).
4. Tihanov G. Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe?: (And Why Is It Now Dead?). *Common Knowledge*, 2004, vol. 10, issue 1, pp. 61–81. (In English).

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

5. Herzogenrath B. Introduction. *Media Matter*. London, 2015, pp. 1–16. (In English).

#### (Monographs)

6. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, 1977. (In Russian).
7. Eykhenbaum B.M. *O literature* [On literature]. Moscow, 1987, pp. 428–436. (In Russian).
8. Churchill S. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. Aldershot, 2006. (In English).
9. McFarland G. Inside Greenwich Village: A New York City Neighborhood, 1898–1918. Amherst, 2005. (In English).
10. Wetzsteon R. Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910–1960. New York, 2002. (In English).

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

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

E-mail: ananke2009@mail.ru

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

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

E-mail: ananke2009@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00023

А.В. Третьяченко (Тирасполь, Молдова)  
 ORCID ID: 0000-0003-1898-1970  
 Е.Л. Якимович (Тирасполь, Молдова)  
 ORCID ID: 0000-0003-1609-9765

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЭЗИИ «ТИХИХ ЛИРИКОВ» УКРАИНСКОГО ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА

**Аннотация.** Примечательным творческим явлением в украинской литературе, как и в других национальных культурах 60–70-х гг. XX в., стала художественная тенденция, получившая название «тихая лирика». Это поэтическое течение, рожденное эпохой шестидесятников, создало свои духовно-эстетические ориентиры и проблемно-тематические интересы, созвучные с предыдущей литературной эпохой. Статья посвящена исследованию феномена «тихой лирики» как неординарного литературного направления. Внимание акцентировано на раскрытии мотивно-образного разнообразия творчества ярких представителей «тихой поэзии» украинского шестидесятничества – В. Базилевского, В. Диденко, П. Засенко, В. Коржа, В. Лучука, Б. Мамайсура, П. Перебийноса, В. Пидпалого, В. Ярынича, жизненный путь каждого из которых обозначен личной драмой. В их «тихой лирике» преобладает пафос утверждения добра и красоты, естественности во всем, жизни в полноте ее проявлений, отчетливо прослеживается пронизательный взгляд в прошлое. Поэзия мастеров слова об окружающем мире и глубине человеческой души, открытие неизвестных истин и новых жизненных путей, тревожный дух исканий и находок – естественные явления для литературного процесса того времени. Представители «тихой лирики» – творческие индивидуальности, их общественные позиции далеко не во всем совпадают, но сближает поэтов ориентация на определенную систему этико-эстетических координат: публицистической и эстрадности «революционных» шестидесятников они противопоставляют элегичность, мечтам о социальном обновлении – идею возвращения к истокам народной культуры. В статье проанализированы ключевые образы-понятия творчества авторов – родная земля, Родина, мать, любимая, природа. Отмечены характерные черты лирического наследия художников – медитативность, философизм, элегичность, откровенность, глубокий фольклоризм.

**Ключевые слова:** шестидесятники; «тихая лирика»; философские мотивы; Родина; мать; любовь; природа; фольклор.

A.V. Tretiachenko (Tiraspol, Moldova)  
 ORCID ID: 0000-0003-1898-1970  
 E.L. Yakimovich (Tiraspol, Moldova)  
 ORCID ID: 0000-0003-1609-9765

### Art World of the Poetry of “Silent Lyricists” by the Ukrainian Sixtiethianness

**Abstract.** Prominent artistic phenomenon in the Ukrainian literature, along with other national cultures and literatures of the 1960–70s, is trend of so called “quiet lyrics”. This poetic movement, declared in the 1960s, postulated specific spiritual and aesthetic vectors and thematic interests, consonant with presumptions of the previous liter-

ary era. This papers studies phenomenon of “quiet lyrics” as unusual literary pattern. The attention is focused on the motive-figurative diversity in the creation of outstanding representatives of the “quiet poetry” of Ukrainian sixties. as V. Bazilevsky, V. Didenko, P. Zasenko, V. Korzh, V. Luchuk, B. Mamaisor, P. Perebiynis, V. Pidpaly, V. Yarynich, way of life each of which formed personal drama. In their “quiet lyrics” pathos of the apology of good and beauty, naturalness in everything, life in fullness of its manifestations prevails, by the astute look in the past is distinctly traced. Poetry of these masters about the world and the depth of the human soul, the discovery of unknown truths and new ways of life, the disturbing spirit of search and discovery was common for the literary process of the time. Representatives of the “quiet lyrics” were creative individuals, their social positions were not the same in all, but common was their orientation for a certain system of ethical and aesthetic coordinates: they oppose to journalism and “revolutionary” publicity of the 1960s their e elegiac mood, to the dreams of social renewal their own idea of return to the origins of folk culture. Analysis of the key images as the concepts of the authors’ creativity, such as native land, homeland, mother, beloved, nature, allows to note characteristic features of the lyric heritage of these artists, such as meditative, philosophism, elegiac, candor, deep folklorism.

**Key words:** sixties; “quiet lyrics”; philosophical motives; homeland; mother; love; nature; folklore.

Малоисследованным творческим явлением XX в. является лирика, которую относят в новейшей украинской литературе к «тихой» с ее психологической погруженностью, образной уязвимостью, метафорической изысканностью, концептуальной откровенностью, философской гармоничностью, глубинной медитативностью.

Понятие «тихая лирика» в современном литературоведении до сих пор не истолковано. Его корни находим в творчестве Г. Сковороды, достаточно четко оно просматривается в лирике Б.-И. Антонича, неоклассиков, поэтов эпохи Расстрелянного возрождения Е. Плужника и В. Свидзинского. Явление приобретает типичный характер в 60-х годах XX в. в украинской и других национальных литературах.

Впервые термин «тихая лирика» ввел в литературоведение в середине 60-х годов известный российский критик Вадим Кожинов в связи с научной интерпретацией творчества русского поэта Николая Рубцова. Он писал: «В моей памяти Н. Рубцов неразрывно связан со своеобразным поэтическим кружком ... К кружку этому принадлежали С. Куняев, А. Передреев, В. Соколов и младшие поэты – Э. Балашов, А. Черевченко, И. Шкляревский и др. ... Позже сформировалось литературное явление, которое получило в критике название “тихая лирика”. Более того, это течение определило целый этап в развитии отечественной литературы» [Кожинов, 1]. Н. Зуев [Зуев 1984, 13] считает, что лирика названа «тихой» из-за ее ориентации на строгий классический размер. Такая поэзия отличается простотой и четкостью, ей чуждо новаторство, а проблематика сужается к внутреннему углублению человека в себя.

Украинский литературовед Ю. Ковалив утверждает: «“Тихая лири-

ка” – условное название лирического течения в украинской литературе 70-х – начале 80-х годов XX в., которое имело преимущественно сдержанное натурфилософское направление, характеризовалось вниманием к онтологическим проблемам существования человека, отрицало установки “соцреализма”, стараясь не конфликтовать с ним» [Ковалив 2007, 484–485]. Авторы такой поэзии сосредотачивают свое внимание на душевном состоянии человека, сущности его человеческого бытия и внутренней самоуглубленности, духовной и нравственной ориентации, на переживаниях и поисках собственных истоков, корней, утраченных национальных традиций. Это лирика интенсивного, углубленного философского осмысления действительности.

Термин «тихая» лирика или «тихая» поэзия – относительный. Как отмечает М. Домчук, «в украинском контексте “тихая поэзия” означала не столько тембр, тональность звучания, сколько одну из моделей литературной деятельности (наряду с “молчанием”, “диссидентством”) – эзопов язык, а также художественную позицию ... упорно “держат оборону Слова”» [Домчук 2004, 18]. Для представителей «тихой лирики» их собственное творчество было своеобразной компенсацией того, чего не хватало в реальной жизни, в ней они черпали силы, энергию и воодушевление для жизни. Их поэзия – позиция тихого бунта, приглушенного сопротивления власти. Пытаясь найти пути художественной и жизненной правды, авторы «тихой поэзии» были вынуждены действовать замаскировано, намеками, с помощью средств иносказания, иронии, аллегии выражать свой протест политическому строю. В их негромких стихах, иногда даже окрашенных любовными переживаниями, глубоко и убедительно звучит общественное, общенародное («Мгновение» В. Пидпалого, «Скрипка» В. Лучука).

В украинской литературе «тихая лирика» как художественно-эстетическое явление связана с именами В. Базилевского, В. Диденко, И. Жиленко, В. Забаштанского, П. Засенко, Н. Кашук, Г. Кириченко, В. Коржа, В. Лучука, В. Малышко, Б. Мамайсура, П. Мовчана, П. Перебийноса, В. Пидпалого, Л. Талалая, Д. Чередниченко, В. Ярынича и др.

Одаренные молодые писатели, получив непродолжительную возможность свободно творить и писать, находились в жаждающем поиске новых идей. Примечательно, что представителям этого поэтического направления в условиях тогдашней власти не пришлось пережить серьезных творческих трансформаций, противоречащих природе их таланта, однако жизнь каждого из них обозначена личной драмой.

На поэтическую арену фактически в одночасье авторы выходили со своими дебютными произведениями, в частности в этом лирическом разнообразии отличались сборники Василия Диденко «Степовичка» (1965), Владимира Забаштанского «Приказ каменщиков» (1960), Петра Засенко «На ярмарке ветров» (1965), Наталии Кашук «Весеннее пробуждение» (1959), Виктора Коржа «Борвий» (1966), «Закон кисти» (1967), Владимира Лучука «Мерцание» (1964), Бориса Мамайсура «Будет ли шторм?» (1963), Петра Перебийноса «Предчувствие дороги» (1975), Владимира Пидпало-

го «Зеленая ветка» (1963), Дмитрия Чередниченко «Отава» (1966). В их «тихой лирике» преобладает пафос утверждения добра и красоты, человека, человечности, природы и естественности во всем, жизни в полноте ее проявлений, отчетливо прослеживается пронизательный взгляд в прошлое. Поэзия мастеров об окружающем мире и глубина человеческой души, открытие неизвестных истин и новых жизненных путей, тревожный дух исканий и находок – естественные явления для творческого процесса того времени. Литературовед Г. Райбедюк отмечает: «Несмотря на ярко выраженные черты индивидуальной художественной манеры каждого из шестидесятников, общим для них было непрестанное стремление служить своему народу, раскрепостить человеческий дух, открыть новые страницы в истории национальной культуры» [Райбедюк 2012, 25].

Следует заметить, что представители «тихой поэзии» – творческие индивидуальности, их общественные позиции далеко не во всем совпадают, но сближает мастеров слова, прежде всего, ориентация на определенную систему этико-эстетических координат: публицистической и эстрадности «революционных» шестидесятников они противопоставляют элегичность, мечтам о социальном обновлении – идею возвращения к истокам народной культуры. В «тихой лирике» социальные конфликты словно инвертируются, лишаются политической остроты и трибунной вспыльчивости. Ведущей чертой такой поэзии является откровенный разговор с миром, погружение в духовный мир человека. Это поэтическое течение, рожденное эпохой шестидесятников, создало свои художественно-эстетические ориентиры и проблемно-тематические интересы, созвучные с предыдущей литературно-художественной эпохой.

«Тихие лирики» осознают свою высокую миссию поэта нести честное слово во имя сохранения собственной художественной сущности и общечеловеческой справедливости. Такое сочетание в творчестве эстетических и гражданских идеалов заставляет их стоически, а иногда и страдальчески искать удачный поэтический образ, меткое слово: *Слово шукатиму // ночі і дні // в полі, у морі, // на купині. // Як до межі // без нічого дійду, // може, до слова // ближче впаду...* [Підпалій 2011, 176]. Похожие творческие интенции находим у поэта В. Лучука: *Під ранок – вибух! – // Слово знайдено* [Лучук 1968, 98–99]. Без поиска невозможно проникнуть в духовный мир человека. Собственно, это один из тех творческих принципов, которые утверждает украинская поэзия 1960-х.

Философские мотивы продуктивно разрабатывают репрезентанты «тихой лирики» В. Базилевский, Б. Мамайсур, Л. Талалай, В. Ярынич. В частности, В. Базилевский в стихотворении «Обыденные терцины» размышляет над вечными проблемами бытия, быстротечностью времени: *А час тече крізь брами і загати. // Між пальців неблаганно струменить, // Спадаючи піском побіля хати. // Кричи, хоч лопни: «Зупинися, мить!»...* [Базилевський 1970, 34].

Выразительным гражданским пафосом и социальной сатирой наполнены философские размышления Б. Мамайсура: *А може, це не я живу на*

*світі, // А хтось за мене ходить на роботу, // І вірши пише, і з людьми гризеться, // А я лише під'юджую його ... //... Це зовсім не роздвоєння особи, // Скоріше це роздвоєння епохи... [Мамайсур 1997, 31]. Произведения поэтов поражают художественной откровенностью, попыткой понять нетленные человеческие ценности. Авторы стремятся творчески осмыслить пройденный путь, определить свое место под солнцем.*

Создатели «тихой лирики» – в основном выходцы из села. Поэтому в их текстах этот образ символизирует единство с землей, указывает на укорененность в родной грунт. Для них село – берег детства, неисчерпаемый духовный колодец, который вдохновляет на протяжении всей жизни. Это земля родителей, родной дом, отчие пороги.

Недаром по этому поводу критик И. Дзюба отмечает: «... есть среди молодых поэтов и такие, которые, оставаясь прежде всего представителями этой стихии “земли”, формирующей весь характер их метафорического мышления и стилистики, обнаруживают ее остро, с большой свежестью и энергией формы ... Они с другого конца – уже не из “города”, а из “села”, от “земли” стремятся к “глобальности”, “соборности”» [Дзюба 2006, 476].

В поисках опор своего экзистенциального самостояния представители «тихой лирики» обращаются к корням. Поэзия В. Пидпалого о родном селе передает щемящие размышления лирического героя о земле, которую он оставил еще в юности, однако сросся с ней навсегда. С настроениями В. Пидпалого переключаются лирические размышления поэта В. Диденко: *Розмаїтий світ, привітні хати, // Тихий скрип криниці-журавля* [Діденко 1976, 39].

Образы родной земли, отчих порогов широко отражены и в творчестве представителя «тихой поэзии» П. Засенко: *Бузок зацвів – густий і синій видих – // Земля вві сні зітхнула на межі... // Я дома знов. І знов душею витих, // Хоч сійте мак у мене у душі* [Засенко 1969, 70].

К лирическим миниатюрам сподвижников эмоционально близки поэтические картины В. Коржа: *Процання незбагненність. Угорі // Плин журавлів і втома крил солона, // І проростають в небо димарі // Димами запахуцими соломи* [Корж 1967, 53].

Насыщенность красок, выразительность контуров в стихах мастеров свидетельствуют о высоте творческого духа, приподнятости настроения лирического героя, его слиянии с окружающим бытием.

В творчестве авторов «тихой лирики» тема малой родины тесно связана с темой Украины. В стихотворении В. Пидпалого «Тихая элегия», написанном в последние годы жизни, щемящая любовь к Родине выплескивается через край, взрывается Шевченковскими реминисценциями: *Коли мене питають: Україну // чи зможеш ти забути на чужині? – // кричу: кладіть мене отут у домовину // живим!.. «О д н а к о в і с і н ь к о м е н і»* [Підпалій 2011, 164]. Мотивами сыновней любви к Родине, влюбленности в красоту ее просторов пронизаны поэтические строки и П. Перебийноса: *Україно! Сонях остигає // І лоскоче золотом щоку. // Я любов'ю тихо присягаю // На твоєму полі-рушнику* [Перебийніс 1995, 13].

Нередко образ Родины переплетается с бессмертным образом матери. В связи с этим М. Бондаренко справедливо отмечает: «Для украинцев образ Матери триединый: любовь к родной матери, которая перерастает в глубокое уважение к Матери Божьей, которая всегда была покровительницей украинцев, и неугасимую пылкую любовь, которая воплощалась в вечной борьбе, к Матери-Украине, нуждающейся в защите» [Бондаренко, 1]. И подтверждением служат строки В. Пидпалого: *«Україна – то доконче мати»* [Підпалій 2011, 137].

В стихотворении В. Ярыничча «Мамины руки – как рушник» возникает образ неутомимой сельской труженицы; воспеты усталые мамыны руки, которые ласкали и растили детей, оберегали от всякой беды: *Материні руки – як коріння: // Такі ж вузлуваті і чорні // від роботи і від землі. // Материні руки – вода цілюща // Від усіх хвороб, від усяких болей. // Материні руки – витвір мистецтва* [Яринич 1971, 24]. Трогательно и душевно обращается и В. Диденко к матери: *Процання мить... І лиш хустина // Мені цвіла оддалеки // Й хороша усмішка єдина // З-нід найріднішої руки* [Діденко 1976, 47].

Образ Пресвятой Богородицы как всемогущей заступницы человечества перед Богом украинцы всегда ассоциировали с самым дорогим человеком – матерью: *У Боянській церкві стою. // Дивлюсь на мадонніні пальці // І пригадую матір свою, // Що на поле спішить у фуфайці* [Лучук 1968, 109–110].

В любовных стихах писатели «тихой лирики» развивают мотивы любви, одиночества, разлуки, измены. Сердечные чувства поэты переливают в напевные строки, полные нежных чувств, светлой грусти: *...Йде весна над землею, // і рожеві пелюстки летять на траву... // Говори, говори, хоч ніколи своєю // хоч ніколи своєю тебе не назву...* [Підпалій 2011, 51]. Стихотворения проникнуты ласковыми мелодиями, ностальгическими воспоминаниями о первой любви: у В. Коржа *«Згоріло все. І полум'я розтало... // А в серці залишилась ти одна»* [Корж 1967, 81], у В. Диденко *«Зовуть тепер матусею мою любавку русую»* [Діденко 1976, 70]. Безответная любовь лирического героя В. Лучука взрывается досадой и ревностью: *«Ходи собі з ним! Живи собі з ним! – // А я через десять років з причин безпричинних уп'юся в дим...»* [Лучук 1986, 191]. В любовных произведениях В. Ярыничча звучат мотивы глубокой обиды, даже разочарования в любимой: *... А колись порівнював тебе // З Свободою на барикадах, // Не знаючи, що ображаю цим // Картину Делакруа... // І тепер я мушу просити в нього // Пробачення* [Яринич 1971, 38].

Поэтические произведения творцов находятся в глубокой связи с народнопоэтической поэтикой, в них отчетливо ощутимый национальный дух и колорит. Фольклор для писателей – способ мышления, код души, эволюция генетического сознания. Авторы широко используют народно-песенные образы и обороты – вышивка, колодец-журавль, девушка-куница, дороги-рушники, долношка-колодец – и общенародные образы из флоры и фауны – калина, шиповник, терн, ель, вишня, яблоня, дуб, барвинок,

рута-мята, мак, рожь, подсолнечник, журавль, кукушка, соловей, жаворонок, ласточка, дикие гуси, аист.

Во многих стихах народно-поэтические мотивы глубоко переплетаются с мотивами природы, а живописные пейзажи привлекают красотой и разнообразием красок, богатством и глубиной образов: «земля вві сні зітхнула на межі» [Засенко 1969, 70], «обіруч тополь високі факели // чисті і святкові, мов хорал...» [Підпалій 2011, 68], «заколисали голубі вітри» [Корж 1967, 83], «сумують лілії край берега, // а зорі плавають в ставу» [Лучук 1962, 71], «синього вітру налято в гай», «пролісків зграйка розквітла» [Діденко 1976, 45], «зашиптали зорі по-весняному...» [Мамайсур 1997, 95]. Окружающий мир помогает писателям познавать удивительную вселенную, отыскивать гармонию с ним, он является неисчерпаемым источником жизни и вдохновения для художников. Как отмечает М. Домчук: «В произведениях представителей “тихой поэзии” определяющей стилевой доминантой стало утверждение одухотворенного, а не технологического отношения к родной земле и природе, которая живет по законам, не всегда доступным человеку. “Тихая лирика” синтезировала основные направления украинской поэтической культуры: народное поэтическое творчество, украинскую классическую поэзию, “крестьянскую” ее ветвь, в которой воспроизведено особое мироощущение человека – непосредственного участника диалога с землей» [Домчук 2004, 18].

Художественное наследование традиций украинского фольклора, обогащение произведений создателей «тихой лирики» народно-поэтическими мотивами, образами, символикой указывает на их глубокую укорененность в национальную почву, обращение к духовно-историческим источникам.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зуев Н. Поэзия Николая Рубцова // Литература в школе. 1984. № 1. С. 13–20.
2. Кожин В. Жизнь и поэзия Николая Рубцова. Воспоминания современников. В кругу московских поэтов. URL: <http://www.rubtsov.id.ru/Memories/kojinov.htm> (дата обращения 30.03.2018).
3. Базилевський В. Світлиця: поезії. К., 1970.
4. Бондаренко М. Образ матері в українській культурі. URL: <http://www.marynakb.livejournal.com/7651.html> (дата обращения 12.02.2018).
5. Дзюба І. З криниці літ. К., 2006.
6. Діденко В. Мережки сонця. К., 1976.
7. Домчук М. «Амплітуда поета – від землі аж до неба...»: Володимир Підпалій у контексті шкільної програми // Дивослово. 2004. № 5. С. 18–23.
8. Засенко П. Князівство трав: Поезії. К., 1969.
9. Корж В. Закон пензля. К., 1967.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. К., 2007.
11. Лучук В. Осоння. К., 1962.
12. Лучук В. Поезії. К., 1968.
13. Мамайсур Б. Другий початок. К., 1997.

14. Перебийніс П. Навіки зупинена мить // Рідна школа. 1995. № 7–8. С. 12–13.
15. Підпалій В. О. Золоті джмелі: вибрані твори. К., 2011.
16. Райбедюк Г. Вивчення творчості українських поетів-дисидентів. Ізмаїл, 2012.
17. Яринич В. Земна сповідь: поезії. К., 1971.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Zuyev N. Poeziya Nikolaya Rubtsova [The Poetry of Nikolai Rubtsov]. *Literatura v shkole*, 1984. no. 1, pp. 13–20. (In Russian).
2. Domchuk M. “Amplituda poeta – vid zemli azh do neba...”: Volodymyr Pidpalyu u konteksti shkil'noyi prohramy [“The Amplitude of the Poet – from the Earth Right up to Heaven...”: Vladimir Pidpaly in the Context of the School Curriculum.]. *Dyvoslovo*, 2004, no. 5, pp. 18–23. (In Ukrainian).
3. Perebyynis P. Naviky zupynena myt' [Forever Stopped the Moment]. *Ridna shkola*, 1995, no. 7–8, pp. 12–13. (In Ukrainian).

## (Monographs)

4. Kovaliv Yu.I. *Literaturoznavcha entsyklopediya* [Literary Encyclopedia]. Kiev, 2007. (In Ukrainian).
5. Raybedyuk H. *Vyvchennya tvorchosti ukrayins'kykh poetiv-dysydentiv* [Study of Creativity of Ukrainian Dissident Poets]. Izmail, 2012. (In Ukrainian).

## (Electronic Resources)

6. Bondarenko M. *Obraz materi v ukrayins'kiy kul'turi* [The Image of the Mother in Ukrainian Culture]. Available at: <http://www.marynakb.livejournal.com/7651.html> (accessed 12.02.2018). (In Russian).
7. Kozhinov V. *Zhizn'i poeziya Nikolaya Rubtsova. Vospominaniya sovremennikov. V krugu moskovskikh poetov* [The Life and Poetry of Nikolai Rubtsov. Memories of Contemporaries. In the Circle of Moscow Poets]. Available at: <http://www.rubtsov.id.ru/Memories/kojinov.htm> (accessed 30.03.2018). (In Russian).

**Третяченко Алла Владимировна**, Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии. Научные интересы – украинская литература XX в.

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

**Якимович Елена Леонидовна**, Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии. Научные интересы – украинская литература XX в.



E-mail: elena.yakimovichns@yandex.ru

**Alla V. Tretiachenko**, T.G. Shevchenko Pridnestrovian State University.  
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Ukrainian literature. Research interests: Ukrainian literature of the 20th century.  
E-mail: tret-alla@mail.ru

**Elena L. Yakimovich**, T.G. Shevchenko Pridnestrovian State University.  
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Ukrainian literature. Research interests: Ukrainian literature of the 20th century.  
E-mail: elena.yakimovichns@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00024

Г.И. Данилина (Тюмень)  
ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

### «НЕОФИЦИАЛЬНАЯ» ИСТОРИОГРАФИЯ В КНИГЕ ГЮНТЕРА ГРАССА «МОЕ СТОЛЕТИЕ»

**Аннотация.** Гюнтер Грасс противопоставлял свое изображение истории в романе «Мое столетие» «официальной историографии» («schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung»). Цель работы – рассмотреть историографический дискурс в этом романе. Логика исследования заключается в следующем: сначала выявляются способы репрезентации исторического события, затем в центре внимания – статус рассказчика, и на заключительном этапе проанализированы взаимосвязи события и рассказчика в структуре нарратива. В результате проведенного анализа устанавливается, что в текст романа введены практически все крупные события немецкой истории XX в., происходившие в политике, экономике, культуре, при этом на первый план выведен отдельный небольшой эпизод, как правило, сугубо частный, тогда как само событие остается фактически скрытым. Эпизод маркирует событие, но не раскрывает его содержание и смысл. Между событиями нет внутренней, каузальной связи – их соединяет простое календарное перечисление дат и «пространственная рядоположенность» (термин А.В. Михайлова). Выявляется, что ракурс изображения события задают рассказчики, их около ста, и у каждого свой социальный статус, возраст, характер; и своя точка зрения на событие, причем все эти точки зрения знаменательным образом рассогласованы и не совпадают. Споры, ссоры, конфликты – повторяющийся сюжетный момент. Взаимосвязь события и рассказчика создается некоторыми структурными моментами. Во-первых, это ангажированность: среди рассказчиков нет посторонних и равнодушных лиц, наблюдателей со стороны – все они втянуты в происходящее и лично к нему причастны. Во-вторых, хронологическая организация нарратива: событие рассказывания включает несколько временных и пространственных планов, но осуществляется в конце 1990-х, и прошлое вступает с настоящим в живую актуальную связь. Основные выводы, к которым приходит автор статьи: дискурс истории в романе строится на последовательной деструкции метанарративности «официальной историографии»: картина прошлого не завершенная, а фрагментарная; представлена не одна (идеологически единая) точка зрения на историю, а множество – противоречивых и вместе с тем равноправных; к событию причастны не «великие» личности и имена, а каждый из современников этого события; к исторической ответственности тем самым также имеют отношение все; «официальная» историография продуцирует готовое знание и ориентирует читателя на его пассивное потребление; «неофициальная», напротив, выдвигает читателя в инициативный центр – ему самостоятельно предстоит достраивать картину истории, узнавать разные точки зрения и искать свою, определять свою причастность / непричастность к происходящему. В заключение отмечается своеобразие романа «Мое столетие» в ряду других романов Грасса.

**Ключевые слова:** Гюнтер Грасс; «Мое столетие»; историографический дискурс; событие; рассказчик.

G.I. Danilina (Tyumen)  
ORCID ID: 0000-0002-0100-0948

### “Non-Official” Historiography in Günter Grass’s “My Century”

**Abstract.** In his novel “My Century”, Günter Wilhelm Grass opposes his own portrayal of history to the so-called ‘official historiography’ (“schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung”). The purpose of the present paper is to consider the historiographical discourse in this novel. The author’s logic comprises the following: firstly, to detect how a historical event is represented; secondly, to focus on the narrator’s status; finally, to analyze the interconnection between the event and the narrator in the narrative structure. The conducted research brings forward the following results. The text of the novel introduces almost all the major political, economic, and cultural events of the German history of the 20<sup>th</sup> century. It is important to point out that a separate small private episode is usually highlighted, while the main event is actually hidden. The episode marks the event without disclosing its contents and meaning. Next, there is no internal causal link between the events, they are connected by a simple listing of calendar dates and ‘spatial sequence’ (A.V. Mikhailov’s term). And it is observed that the image angle of the event is set by the narrators. There are about one hundred of them and each has their own social status, age, and character; and their own viewpoint of the event. All these viewpoints are deliberately mismatched and do not coincide. Disputes, quarrels, conflicts constitute a repetitive storyline. The interconnection between the event and the narrator is created by some architectonic features, such as, in the first place, the narrators’ preconception, as there are neither indifferent people nor outside observers, they all are dragged into what is happening and are personally involved in it; and in the second place, there is a chronotopic narrative organization where the event of narration includes several temporal and spatial outlooks, but is realized in the late 1990s. Thus, the past and the present intertwine into a live and actual connection. The author comes to the following results. The historical discourse in the novel is based on the consistent destruction of the meta-narrativity of ‘official historiography’: the picture of the past is not complete, but fragmentary; not only one viewpoint of history (ideologically unified) is presented, but a multitude of contradictory and at the same time, equal opinions; not the “great” personalities and names are involved in the event, but each of its contemporaries, which means that historical responsibility is also something that everyone has to deal with; “official” historiography produces ready-made knowledge and guides the reader to its passive consumption; in contrast with this, “non-official” historiography puts the reader in the initiative center, where the reader has to complete the picture of history independently, has to learn different points of view and search for his own, define his involvement / non-involvement in what is happening. In conclusion, the author notes the originality of “My Century” among other novels by Günter Grass.

**Key words:** Günter Wilhelm Grass; “My Century”; historiographic discourse; event; narrator.

История Германии стала для Гюнтера Грасса главной темой уже в первом романе «Жестяной барабан» (1959), а затем и во всех последующих: «Собачьи годы» (1963), «Палтус» (1977), «Крысиха» (1986), «Широкое поле» (1995). Книга «Мое столетие» (1999) [Grass 2002] занимает в этом ряду особое место как своего рода итог рецепции немецкой истории в творчестве писателя в целом.

В течение жизни Гюнтер Грасс активно откликался на все, что происходило в его стране и мире и деятельно сам участвовал во многих событиях; причем откликался и участвовал так, что это непременно расходилось с общепринятыми мнениями, официальной политикой правительства и государства. Так, в конфронтации с большинством своих современников он выступал против объединения Германии [Grass 1994], а публикация его романа «Широкое поле» вызвала амбивалентный общенациональный резонанс: «“Широкое поле” Г. Грасса превратилось из события литературной жизни в явление социокультурного и политического масштаба» [Потемина 2014, 76]. Одних лидеров он поддерживал, с другими жестоко спорил – и часто вопреки утвердившимся авторитетам и ценностям.

Цель, которую Грасс ставил в книге «Мое столетие», он охарактеризовал в одном из своих интервью: «...Наперекор официальной историографии (schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung) писать об истории с точки зрения всех, кого она затронула, как жертв, так и палачей (aus der Sicht der Betroffenen, der Opfer wie der Täter)» [Buczek 2010, 164]. В чем же состоит его «неофициальная» версия немецкой истории и каким образом она высказывается? Чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим структуру нарратива и прежде всего статус события и рассказчика.

История Германии XX в. представлена в основных событиях, происходивших в разных сферах жизни страны – внутренней и международной политике, экономике, культуре. Это две мировые войны, революция 1918 г., разделение Германии, сооружение Стены и ее разрушение, объединение ФРГ и ГДР, развитие сталелитейной и горнорудной промышленности, транспортной системы; денежные реформы и создание индустрии развлечений, молодежные протестные движения, многие яркие события в сфере науки, культуры, спорта – все то, что задавало масштаб и составляло главное содержание истории века.

Впечатление исторической масштабности и полноты изображенного мира укрепляется и через географическую детализацию: картина событий полицентрична, все происходящее распределено по многим большим и малым немецким городам, северным и южным регионам, восточным и западным землям. При этом уже с первого рассказа о ихэтуаньском восстании (для его подавления восемь стран, включая Германию и Россию, направили в Китай соединенные войска) проявлены взаимосвязи Германии со странами Европы и мира – в конфликтах на Ближнем и Дальнем Востоке, кризисе в Персидском заливе, в современных миграционных процессах. Ушедший век тем самым воссоздается в полноте его событийного охвата,

и это пространственно объемная, фактографически насыщенная полнота.

Таким образом, выбор событий осуществляется, судя по всему, с исторически беспристрастной, условно объективной точки зрения. Об этом же свидетельствует композиционная организация текста: книга составлена из ста самостоятельных рассказов с названиями, данными по календарному принципу, от «1900» до «1999». Т.е. соединяет рассказы простая хронологическая последовательность лет, и в заголовках-датах подчеркнута отсутствует смысловая подсказка, намек на ту или иную оценочную интерпретацию события.

Однако увидеть в книге «Мое столетие», при всем событийном богатстве ее содержания, именно *историю* Германии вряд ли удастся, поскольку сами события далеко не равнозначны по своему статусу и разновелики до парадоксальности. Крупные и общенациональные, такие как военные сражения («1914», «1942»), или атомные учения и противоатомные марши («1955»), экономическое чудо («1958») или падение Стены («1989»), соседствуют с совсем мелкими и исторически, казалось бы, совсем незначительными; это, например, вхождение в моду шляпы канотье («1902»), пожар на заводе грампластинок («1907») или занятия студенческого семинара («1967»). Контрастность изображаемого иногда разительна: с одной стороны, «битва народов» с сотнями тысяч жертв (напоминание о жертвах сражений под Лейпцигом в 1813 г. и под Верденом в 1884 г. в рассказах «1913» и «1984»), с другой – обыкновенный футбольный матч («1903») или даже пешая загородная прогулка некоей безымянной тещи с четырьмя зятьями («1973»).

Очевидно, что целостной картины истории тут нет, а есть, напротив, картина хаотичная и разорванная – по видимости случайный набор крупных и мелких эпизодов вперемежку, т.е. в том, что происходило в Германии в XX в., не проступает каузальной исторической связи. Создается впечатление, что события в книге Грасса соотносятся между собой лишь внешне, по принципу «пространственной рядоположности»: так А.В. Михайлов характеризовал особый принцип композиции произведения, когда историю понимают как «свод сведений» и «горизонтально-линейная взаимосвязь и последовательность целого» нарушается [Михайлов 1997 б, 128–129].

Предшественники Г. Грасса, как известно, писали о немецкой истории XX столетия совсем иначе; С. Цвейг («Вчерашний мир», 1942), Г. Манн («Обозрение века», 1945), Т. Манн («Германия и немцы», 1945) видели в истории смысловое целое, которое образуют крупные события, связанные причинно-следственными отношениями. У Грасса же события самые разные и логически не соотношенные, т.е. смыслового единства в картине истории отчетливо нет. Кроме того, при всем множестве сюжетных ситуаций, основная их часть отсылает к войне («<...> была война, все время война с небольшими перерывами» [Грасс 2013, 342]) и воспринимается тем самым как повторение («<...> история начала повторяться» [Грасс 2013, 299]).

Речь о войне прямо или косвенно идет в большинстве рассказов. Это описания хода боя, ранений и смертей; вооружения – пушек, военных кораблей и подводных лодок; памятников жертвам и героям, военных учений. Даты, сюжетные подробности и технические детали различны, но суть происходящего – военная агрессия, расовая ненависть, политический террор – повторяются снова и снова, и потому штурмовики-антисемиты 1930-х и скинхеды 1990-х, террористы из группы «Консул» («1922») и «Красных бригад» («1972») по сути не отличаются друг от друга и представляют явления одного порядка.

Так, о трагических событиях «Хрустальной ночи» («1938») рассказывает школьница начала 1990-х, и это рассказ о том, как на уроке обсуждали историю современную – разрушение Стены. Учитель же начал с вопроса: «А вы знаете, что еще происходило в Германии девятого ноября? Ну, к примеру, ровно пятьдесят один год назад» [Грасс 2013, 124]. Учитель убежден, что в 1938 г. началось то, что потом привело к разделу Германии, и ученики, среди которых турецкие, иранские, курдские подростки, поняли злободневный смысл его слов.

Нельзя не увидеть, что в таком агрессивном нагромождении событий нет не только смысловой, концептуальной цельности, но и движения истории во времени; история как будто разрушилась – остановилась и топчется на месте.

Если в первой половине XX в. так «неконцептуально» писать об истории было не принято, то в последующую эпоху напротив: «<...> в последние десятилетия отношение историографии к феномену события стало проблемным, если не прямо отрицательным», и «сами историки со своими конкретными исследованиями отказались от исторической событийности» [Фрайзе 2011].

В литературоведении исследователи давно выявили, что отказ от больших исторических нарративов стал ключевой чертой постмодерна. Метанарратив – это своего рода аналог «официальной», т.е. телеологичной, историографии – например, как организованной последовательности великих событий прошлого, за которыми стоят великие личности (ср. у С. Цвейга: циклы «Звездные часы человечества», «Строители мира», 1927–1942). Картина истории в книге Грасса отвечает общему духу времени: «Политически активный гражданин Грасс солидаризуется с Грассом – художником в категорическом отвержении любых метанарративов» [Гладилин 2011, 84].

Отказу от метанарративов сопутствовали поиски нового литературного дискурса. «История, разумеется, не кончилась, но История с большой буквы, история-смыслоподательница, мать-история завершилась, богиня История умерла» [Макушинский 2011, 266] – цитирую эссе «Конец истории и конец Истории» А.А. Макушинского, известного современного автора («Пароход в Аргентину», 2014; «Город в долине», 2013). Он передает свое ощущение перемен в эссе «Двадцатый век»: «Закончился он или нет, ему – пора заканчиваться, злосчастному этому веку.<...> Пора заканчи-

вать этот век, пора уходить из-под власти его оценок, от обаяния его кумиров. Он создал свой пантеон, в котором нам чего делать. Другие, дальние времена снимаются со своих мест и подходят к нам вплотную» [Макушинский 2011, 19].

В ситуации «завершения Истории» Гюнтер Грасс ищет свой путь к новому типу исторического нарратива [Meyer-Gosau 1997], противостоящему построениям в духе Гегеля [Eschel 2002, 64] и *grand récits* [Schafi 2002], а также через изображение истории XX в. как «пространственной рядоположности» разрозненных и повторяющихся событий.

А.В. Михайлов отмечал, что этот принцип был сформулирован Э. Трунцем в исследованиях поздних текстов Гете, в которых «появляется композиционный стиль бессвязности, разобщенности – это означает, что на некотором уровне произведения синтаксис целого нарушается и что ожидаемая на таком уровне связь частей разрывается. Непосредственный, внешний, сюжетный интерес произведений ослабевает, а возрастать способен лишь внутренний, основанный на единстве личности, её взгляда на мир» [Михайлов 1997 а, 628].

При этом А.В. Михайлов считал, что «пространственное» восприятие истории присуще и современной культуре. «Новому осмыслению, мышлению истории, соответствует герменевтическое пространство, о котором можно сказать, что оно по своему замыслу – собирательное, или итоговое» [Михайлов 2001, 257], – отмечает он в начале 1990-х. – «Времена обретают иное измерение, на место развития как движения, оставляющего позади одно и достигающего нового, чего не было прежде, приходит новизна собирания всего бывшего как сущего для нас» [Михайлов 2006, 312]. Отсюда можно заключить, что акцент не на причинно-следственном, а на пространственном соположении событий означает усложнение связей между ними, поскольку это неявные, «герменевтические» связи, они имеют ассоциативный характер и уходят в подтекст.

В книге «Мое столетие» принцип «пространственной рядоположности» задает ассоциативную взаимосвязь событий на тематическом и хронологическом уровнях текста. Во-первых, все сюжетные ситуации распадаются на несколько больших тематических групп, поэтому каждое событие воспринимается не изолированно, а на фоне других, тематически сходных, и уже не выглядит хаотически случайным.

Кроме того, внутреннее соотнесение событий осуществляется и хронологически; организацию нарратива определяет принцип пространственно-временной дистанции. Как правило, собственно событие происходит значительно раньше, чем событие рассказывания о нем, и к хронологически главному моменту, определяющему тот или иной год, естественно подключаются другие, отличающиеся по сюжетной ситуации и составу участников, сюжетно отдаленные и с этим центральным событием внешне не связанные. Безусловно, в поле событийности входит и событие чтения – история столетия как некое целое потенциально воссоздается в

читательской рецепции.

Тем самым в каждом рассказе не одно, а сразу три события: для истории страны, для рассказчика и для слушателя-читателя, и они знаменательным образом не совпадают. Соответственно, возникает перспектива не одной, а нескольких версий истории Германии.

Так, в рассказе «1901» событие года – это открытие первой канатной дороги в Вуппертале, именно в 1901 г. Между тем, событием для рассказчика, любителя букинистических раритетов, стала покупка нескольких почтовых открыток (адресант – писательница Э. Ласкер-Шюлер), сделанная в 1940-е. Рассказывает же он об этих открытках в 1990-е, что намечает три разных способа репрезентации немецкой истории XX в.: в свете прогрессивного технологического развития; с точки зрения важных литературных и культурных событий; в социально-политическом аспекте: слово «Вупперталь» в подтексте отсылает к биографии Э. Ласкер-Шюлер (это место ее рождения), и отсюда для современного читателя актуализируется тема преследования евреев и холокоста.

Таким образом, принцип пространственной рядоположности направленно участвует в противодействии «официальной» историографии, ведь в ассоциативное тематическое поле могут войти все события без исключения, а не только те, что согласуются с официально утвержденной исторической концепцией. В противовес Грасс создает полиперспективный нарратив истории – на уровне и события, и рассказчика.

Рассказчиков в книге много, их около ста: у каждого календарного события свой рассказчик. Если событие охватывает несколько лет и соответственно разделяется на ряд календарных эпизодов, рассказчик все равно один и тот же. При этом действующих лиц обычно несколько, и у них может быть свой взгляд на вещи, не совпадающий со взглядами других персонажей, что делает картину событий еще более разноречивой и звучащей, по замечательному сравнению Ф. Нойхауза, как «концерт из множества голосов» [Neuhaus 2003, 330]. Отсюда очевидно, что история Германии предстает в книге не с одной, а со многих точек зрения, в полифонической [Kiefer 2002, 243] и полиперспективной рецепции: «Грасс не обвиняет и не выносит приговоров – он рассказывает» [Neuhaus 2003, 330], и монологизм исторического дискурса деконструируется изначально.

Принцип разноречия определяет и состав рассказчиков, неоднородный и контрастный. Рассказчики отличаются по возрасту, сословной и национальной принадлежности и общественному статусу, месту жительства и профессии: солдат-доброволец, кайзер Вильгельм, домохозяйка, шахтер, сотрудник городской администрации, мать семейства, летчик, продавщица, пекарь, пенсионерка, боксер, бизнесмен, школьник, гидротехник, заключенный концлагеря, мастер-стекольщик, стюардесса, университетский преподаватель и многие другие. Между собой их объединяет одна общая черта: никто не рассказывает о событии с чужих слов, все рассказчики лично видели происходившее, так или иначе были в него втянуты и им затронуты; все совершали какие-то поступки,

т.е. были непосредственными участниками события.

Поступки эти тоже очень разные, и представлены они в самом широком диапазоне, от командования армиями до сбора грибов, и в этом плане император Вильгельм («1911») и пожилая любительница телесериалов («1985») парадоксально уравниваются. Каждый поступок, совершенный не только в государственной, но и в сугубо частной сфере, оказывается причастен к событиям по-настоящему важным и общезначимым: молодая мать организует помощь беженцам, жертвам кораблекрушений, сочинители политических куплетов высмеивают агрессивную политику правительства, студенты на литературном семинаре резко критикуют ангажированных интеллектуалов, пожилая женщина ведет своих родных на пешую прогулку – и это ее путь противодействия бензиновому кризису.

Личная вовлеченность рассказчиков в происходящее видна и в яркой интонации их речи – гневной, восторженной, хвастливой, окрашенной ненавистью, изумлением, гордостью – но не безразличием. Как видим, именно поведенческий аспект, реальный поступок определяет статус рассказчика; события прошлого, таким образом, лишаются анонимности, и история столетия воссоздается множеством точек зрения, за каждой из которых стоит конкретный человек.

Репрезентативный момент для определения статуса рассказчиков состоит и в том, что точки зрения действующих лиц противостоят друг другу и не приходят к согласию; третья, «гармонизирующая» инстанция демонстративно отсутствует. Показателен в этом отношении рассказ «1928», где идет речь о семейных раздорах: ссорятся братья, ссорятся отец и сыновья, и причина разногласий – разные политические убеждения. Один из братьев «социал-демократ», второй «большевик», третий «стал настоящим маленьким наци» [Грасс 2013, 91-92], и найти согласие они неспособны. Рассказчиком выступает мать семейства, что дополнительно акцентирует драматизм происходящего, поскольку назвать правым кого-то одного и встать только на его сторону для нее невозможно.

О Первой мировой войне рассказывают знаменитые писатели Ремарк и Юнгер. У них общий фронтовой опыт – но весь цикл рассказов («1914» – «1918») строится не на близости, а на противопоставлении их точек зрения. Еще один показательный пример – рассказ «1970», в котором воссоздается известный эпизод поездки канцлера Брандта в Польшу. Канцлер встает на колени перед памятником жертвам холокоста, а сообщает об этом событии его непримиримый политический противник. Ф. Нойхауз называет этот эпизод «одним из самых впечатляющих» и указывает на «экстремальный контраст между рассказчиком и событием, формой и содержанием» («extremes Auseinanderfallen von Berichtendem und Bericht, von Form und Inhalt») [Neuhaus 2003, 328].

Таким образом, в отличие от «официальных» версий истории, выдвигающих на передний план великих исторических деятелей и обезличивающих большинство современников как «невеликих», историю столетия в книге Грасса сплетают голоса всех, и палачи и жертвы

сталкиваются в общем социальном и жизненном пространстве.

При этом одному из рассказчиков придан особый статус, закрепленный в первой же фразе книги: “Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabeigewesen” [Grass 2002, 7]: «Я, подменяя себя самого собой самим, неизменно, из года в год при этом присутствовал» [Грасс 2013, 5]. Для этого вездесущего рассказчика нет границ в пространстве и времени, и главная его роль – лично находиться там, где происходит каждое описываемое событие на протяжении века. Этот момент личной причастности к происходящему исключительно важен, поскольку в нем фиксируется особая, участная позиция рассказчика по отношению к историческому прошлому. Ее можно выразить так: все, что происходило в Германии, касается и меня, все это имеет ко мне самому самое непосредственное отношение.

В этом вездесущем рассказчике узнается и сам автор книги [Platen 2006]: писатель включил в текст объемные автобиографические фрагменты, в которых он предстает не наблюдателем со стороны, вчуже рассуждающим об ушедших временах, а именно действующим лицом истории, реальным участником всего происходящего.

В «официальной» историографии, как подсказывают слова Грасса в цитированном выше интервью, события прошлого излагаются, как в учебнике истории, только с одной, «официальной» точки зрения – «палачей» или «жертв», в зависимости от того, кто находится у власти и определяет политику страны в настоящий момент. Отсюда будет осуществляться и отбор событий и имен. В «неофициальной» историографии, напротив, объединяются разнородные события и разноречивые точки зрения, и история века слагается поступками всех современников эпохи; соответственно, и личная ответственность лежит на каждом. Поэтому книга названа «*Mein Jahrhundert*» – «мое», а не «наше» или «их» столетие.

Движение к «неофициальной» историографии заметно уже в структуре первого романа Грасса «Жестяной барабан» (1959). «Неофициальность» точки зрения на немецкую историю XX в. можно увидеть здесь в том, что рассказчик акцентирует «ужас и хаос безобразия немецкой действительности середины XX столетия» [Корнилова 2012, 131]. Оскар Мацерат предпочел притвориться ребенком, чтобы спрятаться от «взрослой» жизни, Фонти («Широкое поле», 1997) избирает эмиграцию и навсегда покидает Германию. Варианты рассказчика, «убегающего» от истории, вытесняемого ею, можно увидеть и во многих других произведениях Грасса; участная позиция рассказчика выходит на первый план именно в книге «Мое столетие».

«Пространственный» статус события, разноголосица мнений рассказчиков и полицентричная структура нарратива манифестируют репрезентативный для Грасса тип исторического дискурса. Развернутый не в прошлое, а в настоящее, он вводит современного читателя в зону поступка, причастности к тому, что происходило в Германии вчера и что происходит сегодня.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Грасс Г. Мое столетие: роман / пер. с нем. и прим. С.Л. Фридлянд. СПб., 2013.
2. Гладилин Н.В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М., 2011.
3. Корнилова Е.Н. Преображение канонической формы экфрасиса в романе Г. Грасса «Жестяной барабан» // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. Т. 10. Сравнительно-сопоставительные подходы в германистике. М., 2012. С. 126–132.
4. Макушинский А.А. У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты. М., 2011.
5. Михайлов А.В. Вильгельм Дильтей и его школа // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006. С. 225–320.
6. (а) Михайлов А.В. Гете и поэзия Востока // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 596–643.
7. Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема / гл. ред. Т.А. Касаткина. М., 2001. С. 224–279.
8. (б) Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 128–129.
9. Потемина М.С. Литературное поле Германии после объединения // Вестник Балтийского федерального университета. 2014. Вып. 2. С. 74–81.
10. Фрайзе М. Историография и событийность // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2027589> (дата обращения 15.07.2018).
11. Grass G. Kurze Rede eines vaterlandslosen Gesellen // Vom Nullpunkt zur Wende. Deutschsprachige Literatur 1945–1990 / hrsg. von H. Kraus. Essen, 1994. S. 81–84.
12. Grass G. Mein Jahrhundert. München, 2002.
13. Buczek R. Kollektives Gedächtnis – subjektives Erinnern. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert von Günter Grass in “Mein Jahrhundert“ // Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität / hrsg. von M. Kucner. Fernwald, 2010. S. 161–173.
14. Eschel A. The Past Recaptured? Günter Grass’s *Mein Jahrhundert* and Alexander Kluge’s *Chronik der Gefühle*. Gegenwartsliteratur // Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook. Herausgeber / ed. P.M. Lützel. № 1. Tübingen, 2002. S. 63–86.
15. Kiefer S. Frühe Polemik und späte Differenzierung: Das Heidegger-Bild von Günter Grass in „Hundejahre“ (1963) und „Mein Jahrhundert“ (1999) // Weimarer Beiträge. 2002. № 2. S. 242–259.
16. Meyer-Gosau F. Ende der Geschichte. Günter Grass’ Roman „Ein weites Feld“ – drei Lehrstücke // Text+Kritik. 1997. Heft 1. Günter Grass. S. 3–18.
17. Neuhaus V. Günter Grass: Mein Jahrhundert // Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Stuttgart, 2003. S. 320–332.

18. Platen E. „Ich, aufgetaucht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass’ „Mein Jahrhundert“ // Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität / hrsg. von U. Breuer und B. Sandberg. München, 2006. S. 291–305.

19. Schafi M. Narrative and History in G. Grasses *Mein Jahrhundert*. Gegenwartsliteratur // Ein germanistisches Jahrbuch 2002. Vol. 1. Tübingen, 2002. S. 39–62.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Freise M. Istoriografiya i sobytynost’ [Historiography and Eventfulness] *Narratorium*, 2011, no. 1–2. Available at: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2027589> (accessed 15.07.2018). (In Russian).
2. Kiefer S. Frühe Polemik und späte Differenzierung: Das Heidegger-Bild von Günter Grass in „Hundejahre“ (1963) und „Mein Jahrhundert“ (1999). *Weimarer Beiträge*, 2002, no. 2, pp. 242–259. (In German).
3. Meyer-Gosau F. Ende der Geschichte. Günter Grass’ Roman „Ein weites Feld“ – drei Lehrstücke. *Text+Kritik*, 1997, vol. 1: Günter Grass, pp. 3–18. (In German).
4. Potemina M.S. Literaturnoye pole Germanii posle ob’yedineniya [The Literary Field of Germany After the Reunification]. *Vestnik Baltiyskogo federal’nogo universiteta*, 2014, no. 2, pp. 74–81. (In Russian).

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

5. Buczek R. Kollektives Gedächtnis – subjektives Erinnern. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert von Günter Grass in “Mein Jahrhundert“. *Kucner M. (ed.). Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität*. Fernwald, 2010, pp. 161–173. (In German).
6. Eschel A. The Past Recaptured? Günter Grass’s *Mein Jahrhundert* and Alexander Kluge’s *Chronik der Gefühle*. Gegenwartsliteratur. *Lützel P.M. (ed.). Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*. Herausgeber. Tübingen, 2002, no. 1, pp. 63–86. (In English).
7. Kornilova E.N. Preobrazheniye kanonicheskoy formy ekfrasisa v romane G. Grassa „Zhestyanoy baraban“ [The Transformation of Canonical Ecphrasis in G. Grass’ Novel “Tin Drum”]. *Russkaya germanistika: ezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov. Vol. 10. Sravnitel’no-sopostavitel’nyye podkhody v germanistike* [Russian Germanic Studies: The Yearbook of the Russian Union of Germanists. Vol. 10. Comparative and Contrastive Approaches in Germanistics]. Moscow, 2012, pp. 126–132. (In Russian).
8. (а) Mikhaylov A.V. Gete i poeziya Vostoka [Goethe and the Poetry of the Orient]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kul’tury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997,

pp. 596–643. (In Russian).

9. Mikhaylov A.V. Neskol'ko tezisov o teorii literatury [Several Points about Literary Theory]. *Kasatkina T.A. (ed.) Literaturovedeniye kak problema* [Literary Criticism as a Problem]. Moscow, 2001, pp. 224–279. (In Russian).

10. (b) Mikhaylov A.V. Poetika barokko: zaversheniye ritoricheskoy epokhi [The Poetics of Baroque: the End of Rhetorical Epoch]. *Mikhaylov A.V. Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997, pp. 112–175. (In Russian).

11. Mikhaylov A.V. Vil'gel'm Dil'tey i ego shkola [Wilhelm Dilthey and His School]. *Mikhaylov A.V. Izbrannoye. Istoricheskaya poetika i germeneytika* [Selected Works. The Historical Poetics and Hermeneutics]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 225–320. (In Russian).

12. Neuhaus V. Günter Grass: Mein Jahrhundert. *Romane des 20. Jahrhunderts*. Vol. 3. Stuttgart, 2003, pp. 320–332. (In German).

13. Platen E. „Ich, aufgetaucht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' „Mein Jahrhundert“. *Breuer U., Sandberg B. (eds.). Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Vol. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Munich, 2006, pp. 291–305. (In German).

14. Schafi M. Narrative and History in G. Grasses *Mein Jahrhundert*. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2002*, Tübingen, 2002, vol. 1, pp. 39–62. (In English).

### (Monographs)

15. Gladilin N.V. *Stanovleniye i aktual'noye sostoyaniye literatury postmodernizma v stranakh nemetskogo yazyka (Germaniya, Avstriya, Shveysariya)* [Becoming and Actual Status of Postmodern Literature in German-speaking Europe (Germany, Austria, Switzerland)]. Moscow, 2011. (In Russian).

**Данилина Галина Ивановна**, Тюменский государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: немецкая и австрийская литература XX в., сравнительное литературоведение, историческая поэтика.  
E-mail: Gdanilina@yandex.ru

**Galina I. Danilina**, Tyumen State University.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the Russian and Foreign Literature Department. Research interests: German and Austrian literature of the 20<sup>th</sup> century, comparative literary studies, historical poetics.

E-mail: Gdanilina@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00025

А.В. Григоровская (Тюмень)  
ORCID ID: 0000-0002-9282-313X

### ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФИИ Г. ГУРДЖИЕВА НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ СИСТЕМУ РОМАНОВ АЙН РЭНД

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме истоков концепции идеального человека у американской писательницы и философа русского происхождения Айн Рэнд, одним из которых можно считать философию антропокосмизма русского философа Георгия Гурджиева, который, как и Айн Рэнд, осмыслял (вслед за Ф. Ницше) «великую идею» «сверхчеловека». Данная гипотеза доказывается через связь Айн Рэнд и американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта. Влияние идей Гурджиева прослеживается в романах писательницы на уровне сюжета и мотива. Все романы Айн Рэнд строятся на противостоянии «сверхлюдей» и «машин», причем процесс становления «сверхчеловека», зачастую трудный, сопровождается обязательным показом триумфа, ознаменованного развитием личности как профессионала. Анализируются повторяющиеся сюжетные ситуации (эволюционирующий герой в центре повествования, строительство себя) и мотивы (колесницы, живого и мертвого) в романах Айн Рэнд, в которых отразилось влияние идей Гурджиева об эволюции человека и конечной цели – достижения им целостности. Целостность героев Айн Рэнд соответствует мысли Гурджиева о равновесии внутри триады «Мысль-Слово-Дело». Все это позволяет говорить о том, что влияние философии Гурджиева является специфичным для художественной системы текстов Айн Рэнд, представляя собой практическую основу для формирования характеров героев писательницы. При этом Ницше был создателем идеи «сверхчеловека» в теоретическом плане, а философия Гурджиева (как и объективизм Рэнд) – в большей степени практико-ориентирована, т.к. предлагает методики по «проектированию» «сверхчеловека» (прикладные у первого и мировоззренческие – у второй).

**Ключевые слова:** антропокосмизм; сверхчеловек; Айн Рэнд; Герогий Гурджиев; Фрэнк Ллойд Райт.

A.V. Grigorovskaya (Tyumen)  
ORCID ID: 0000-0002-9282-313X

### The Influence of G. Gurdjieff's Philosophy on the Art System of Ayn Rand's Novels

**Abstract.** The article is devoted to the issue of the roots of the ideal human conception in the works of Ayn Rand, an American writer and philosopher from Russia. One of them is Russian philosopher George Gurdjieff and his anthropocosmic philosophy, in which he, as well as Ayn Rand, interpreted F. Nietzsche's "the great idea" of "superhuman". This hypothesis is proved via the relation between Ayn Rand and Frank Lloyd

Wright, an American architect, the founder of the so-called “organic architecture”. The influence of Gurdjieff’s ideas is traced in Ayn Rand’s novels at the level of plot and motive. All her novels are based on the opposition between “superhumans” and “machines”. Moreover, the process of the “superhuman” evolution is difficult and accompanied by the invariable demonstration of triumph marked by the development of an individual as a professional. The repeated plots, such as the evolving hero in the center of the novel, the building of himself, together with motives of a chariot, living and dead, are analyzed in Ayn Rand’s novels. They reflect the influence of Gurdjieff’s ideas about the human evolution and the ultimate goal – the achievement the integrity. The integrity of Ayn Rand’s protagonists is correlated with Gurdjieff’s thought about the equilibrium inside the triad “Thought-Word-Action”. It allows to state the specificity of the impact of Gurdjieff’s philosophy on the art system in Ayn Rand’s texts and is the practical basis for the formation of the characters. Although Nietzsche was the creator of the idea of “superhuman” in theoretical sense, Gurdjieff’s philosophy and Rand’s objectivism are mostly practice-oriented, as they support the methods for the superhuman’s design (practical for the former, and ideological for the latter).

**Key words:** anthropocosmism; superhuman; Ayn Rand; George Gurdjieff; Frank Lloyd Wright.

В данной статье мы затрагиваем проблему взаимодействия двух мыслителей XX в. – американки русского происхождения Айн Рэнд (1905–1982) и русского философа, имеющего греко-армянские корни, Георгия Гурджиева (1866, 1872 или 1877–1949). Целью работы является выявление влияния философских идей Гурджиева на систему взглядов Айн Рэнд, выразившуюся преимущественно в ее художественных произведениях.

Гурджиев и Рэнд развивали свои учения в эпоху, отмеченную кризисом мышления. Рубеж XIX–XX вв. был ознаменован сомнением во всех основах так называемой «фаустовской» цивилизации, когда, с одной стороны, продолжает существовать рационалистическая концепция миропонимания, с другой же – происходит расцвет всевозможных эзотерических учений. «Расколотое мировоззрение» эпохи настойчиво требовало синтеза этих идей. Гурджиев и Рэнд оказались оба по-своему востребованными в рамках этого духовного запроса времени. В попытке преодолеть этот раскол, оба опираются на древнюю идею о «сверхчеловеке», «идею-блок» [Лавджой 2001], которая путешествует сквозь время, оставаясь в то же время связующим компонентом в истории человеческой мысли.

Специфика философского учения Гурджиева определяется его исследователями как весьма эклектичная. Так, В.А. Кучеренко отмечает, что учение Гурджиева следует рассматривать в контексте таких философских тенденций, как юнгианство, экзистенциализм, теософия и антропософия, а также йогические практики [Кучеренко 2005]. Гурджиева волновала одна из «великих историй» – история эволюции человека, наиболее полно до него проявившаяся в философии Ф. Ницше. Именно поэтому его философия определяется некоторыми исследователями как *антропокосмизм* [Бурханов 2016]. Основные принципы антропокосмизма, которые просле-

живаются во всех схожих учениях, – это единство мироздания и человека и эволюционистическое восприятие человека и мира.

Алиса Розенбаум (она же – Айн Рэнд) – автор собственной философской системы, названной ею объективизмом. Важнейшая тенденция объективизма – это стремление рассматривать любое явление как часть органического целого. Sciabarra называет это *the art of context-keeping* [Sciabarra 2005], т.е. «искусство сохранения контекста», что отразилось и на понимании человека как существа целостного. Зародившись на почве «русского ницшеанства», в синтезе с диалектическим методом русских учителей Айн Рэнд (Н.О. Лосского, Ф.Ф. Зелинского), эта вариация «сверхчеловека» прижилась в США. Сочетая в себе рационализм эпохи Просвещения, ренессансные мотивы, ницшеанский дух, романтические устремления, объективизм Айн Рэнд становится важной вехой в истории американской философской мысли.

Говоря об истоках именно гурджиевской системы в творчестве Айн Рэнд, нельзя не вспомнить историю ее отношений с известным американским архитектором, одним из основателей направления «органическая архитектура», Фрэнком Ллойдом Райтом. В 1937 г. Рэнд написала ему письмо, в котором сообщила, что замысел ее романа «Источник» связан во многом с личностью архитектора [Letters of Ayn Rand 1997, 109]. Будучи приглашенной в резиденцию Райта и его жены, Лазович Ольги Ивановны (ближайшей ученицы Г. Гурджиева), Рэнд назовет «Содружество Талиесина», в котором применялись методы совершенствования человека мистика, «кастовой системой» [Friedland, Zellman 2007, 380]. Однако Рэнд видела в отдельных личностях черты, которые ее привлекали, и выстраивала свою собственную идеальную модель человека. Что это была за модель? Об этом она прямо напишет самому Райту в письме от 14 мая 1944 г.: «So I would like to tell you now that Howard Roark represents my conception of *man as god* [выделено автором статьи – А.Г.], of the absolute human ideal» [Letters of Ayn Rand 1997, 113]. Понимание человека «как бога» – вот основная идея всех произведений писательницы. Именно после своего возвращения из Талиесина (спустя год, 10 сентября 1946 г.) Айн Рэнд пишет чете Райтов письмо, в котором замечает, что работает над своим последним романом – «Атлант расправил плечи», который был завершен в 1957 г. [Letters of Ayn Rand 1997, 116]. Этот роман и стал квинтэссенцией созидания «сверхчеловека» в творчестве Рэнд.

Учение Гурджиева зиждется на нескольких основных «китах», которые в целом и связали философию объективизма Рэнд с антропокосмизмом философа. При этом влияние философии Ницше на обоих очевидно. Так, Айн Рэнд читала его, еще будучи в России, поэтому ее восприятие идеи «сверхчеловека» во многом определено русскими толкованиями (см.: [Grigorevskaia 2018]). Гурджиев, по мнению исследователей, идет дальше Ницше: «Ницше своей философией ставил задачу разрушения и переоценки всех... ценностей, но... эта задача была чисто идеологической, т.е. не подкреплялась ни конкретной методикой, ни описанием пути, по которому



следовало идти. Одним из первых, кто попытался решить ее и теоретически и практически, был Г.И. Гурджиев. В отличие от своего предшественника, он не критиковал христианство, а настаивал на его переосмыслении, называя свое учение – эзотерическим христианством» [Кучеренко 2005, 13]. Айн Рэнд при этом так же, как и Ницше, критикует христианство в качестве власти идеологии (наряду с тоталитарным государством), однако, как и Гурджиев, идет дальше него, по сути конструируя в своих художественных произведениях модели личностей, которые словно бы использовали гурджиевские методики – до того они совершенны.

Можно выделить два основных этапа, через которые призывает пройти своих последователей Гурджиев, и через которые, как предполагается, уже прошли лучшие герои Рэнд. Это, во-первых, эволюция человека в контексте Вселенной, а во-вторых – обретение целостности (читай: совершенства) как следствие этого процесса. В романах Айн Рэнд эти этапы реализуются как на сюжетном, так и на мотивном уровнях.

Эволюция человека в системе последних (так называемых «американских») романов Айн Рэнд является, по сути, сюжетообразующим приемом. Являясь очевидно элитарной, философия Рэнд недаром пришлась по душе бизнесменам, политикам, людям преуспевающим. Именно их она выделяет из ряда других людей, их называет «атлантами». Эта тенденция перекликается с идеей Гурджиева о семи типах людей, каждый из которых находится на одном из уровней развития. Первые три – «обычные люди», или, как философ их называет, «машины». Седьмой уровень – это уровень «сверхчеловека». Ключевой во всей этой системе является, конечно, мысль о том, что люди не рождаются априори равными друг другу, а должны развивать себя последовательно. Герои Айн Рэнд также не находятся на горизонтальной плоскости: структура персонажей в ее текстах иерархична. Несмотря на то, что во всех ее текстах есть определенная прослойка людей, которые в последнем ее романе названы «атлантами», эти «сверхлюди» тоже очевидно различаются по уровню развития. Собственно, сюжеты «Источника» и «Атлант расправил плечи» строятся на допущении, что существуют «машины» (Джеймс Таггерт, Эллсворт Тухи, Лилиан Риарден и др.) и «сверхлюди» (среди которых есть также разные уровни – выше всех, конечно, находится Джон Голт). Причем последние развивают себя с великим трудом, преодолевая препятствия: из самых «низов» поднимаются на вершину Говард Рорк, Джон Голт, Хэнк Риарден и другие ее герои. Дагни Таггерт («альтер-эго» самой писательницы) также показана в становлении: она мечется от болезненной привязанности к делу своих предков к осознанию того факта, что надо стать выше этой привязанности, чтобы перейти на иной уровень развития.

В чем же Гурджиев (да и Рэнд) видит основное различие человека развитого и среднестатистического? Целостность предполагает *ответственность* за свои слова, мысли и поступки: «Машина, настоящая машина, не знает и не может знать себя. А машина, которая знает себя, уже не машина... Она начинает проявлять *ответственность* [курсив автора – А.Г.] за

свои действия» [Успенский 1992, 19]. Тема ответственности «атлантов» и безответственности, неосознанности «машин» – ключевая в последнем романе Рэнд. Так, Джеймс (президент компании «Таггерт Трансконтинентал») не желает брать на себя ответственность ни за утверждение заказа рельсов из риарден-металла, ни за его отмену. Это делает Дагни (вице-президент компании), демонстрирующая качества «атланта». В другом эпизоде – крушения поезда «Комета» – Айн Рэнд показывает, что к катастрофе привело нежелание большинства взять на себя ответственность за происходящее в стране. Эта ситуация является постоянной для ее текстов, причем неосознанность «машин» в каждом романе достигает ужасающих масштабов, угрожая жизни всей цивилизации, построенной усилиями «сверхлюдей».

Проблема ответственности и ее отсутствия позволяла Гурджиеву разделить людей еще более прямолинейно: *на тех, кто «существует» и «не существует»*. Те, кто относится ко второй категории, описаны следующим образом: «Он не способен ничего решать о своем будущем. Сегодня – это одно лицо, а завтра – другое» [Успенский 1992, 14]. Лейтмотив «живого и мертвого» пронизывает все тексты Айн Рэнд. Уже в первом романе Айн Рэнд о Советской России с говорящим названием «Мы живые» (1936) описаны люди «живые» и «мертвые» (причем вторых – большая часть). Употребляя относительно униженных тоталитарной властью людей эпитет «извивающиеся чудовища», Рэнд по сути говорит о людях, в которых умерла их «сущность». Гурджиев так определяет этот процесс: «Кроме того, нередко случается, что сущность человека умирает, когда его личность и тело продолжают жить. Значительный процент людей, которых мы встречаем на улицах большого города, – это люди, пустые изнутри, т.е. на самом деле они *уже мертвы* [курсив автора – А.Г.]» [Успенский 1992, 164]. По Гурджиеву, у большинства цивилизованных людей «личность» значительно превалирует над «сущностью». Таковы «машины» в романах Рэнд, мертвые внутри Эллсворт Тухи («Источник»), Джеймс Таггерт («Атлант расправил плечи») и др. Этот мотив настолько важен для художественной системы романов Рэнд, что он находит отражение в постоянно повторяющемся из текста в текст образе пустыни (символ «мертвого») и – в противовес этому – образе цветущей Атлантиды (символ «живого»).

При этом превращение в человека высшего уровня возможно лишь при условии работы над собой: важнейшую роль при этом, по Гурджиеву, играет труд. Гурджиев предлагает человеку путь постоянной борьбы, используя такие термины, как «сплавнение», «*кристаллизация*». Он сравнивает психическое состояние обычного человека с состоянием «механической смеси», противопоставляя его процессу плавления, в ходе которого смесь приобретает новые качества, ранее ей не свойственные [Успенский 1992, 43]. Все эти «алхимические» метафоры известны с древности и выражают «*coniunctio oppositorum*» (соединение противоположностей). Айн Рэнд использует метафору «плавления металла» в романе «Атлант расправил плечи»: один из его главных героев, Хэнк Риарден, буквально

«положил жизнь» на изобретение нового вида сплава. В ходе этого непростого и творческого процесса менялся, закаляясь в борьбе, и сам герой, жизнь которого – путь к цели через череду препятствий: «Продвигаясь к намеченной цели, он работал на рудниках, сталелитейных заводах, металлургических комбинатах севера страны. Об этих своих работах он помнил лишь то, что окружавшие его люди, похоже, никогда не знали, что делать, в то время как всегда имел четкое представление о себе» [Рэнд 2009, 41]. Именно поэтому герой не сдавался и боролся за свой металл до последнего: четкость в отстаивании своих позиций, их определенность и однозначность – то, чему учит Гурджиев, и то, что является важной составляющей характера героев Рэнд.

Сюжетная ситуация «строительства» себя – важнейшая в текстах Рэнд. Главная героиня романа «Мы живые» Кира Аргунова стремится построить мост через реку (что воплощает ее мечту стать инженером), Говард Рорк идет к своей цели – стать архитектором, невзирая ни на какие препятствия, герои «Атланта...» борются каждый за свое дело. «Перестройка» окружающего пространства становится для «атлантов» «перестройкой» самих себя. Это особенно очевидно в стремлении всех этих героев «перекроить» поверхность земли, чтобы возвыситься над самим собой: «Эти горы, думал он [Говард Рорк – А.Г.], стоят здесь для меня. Они ждут отбойного молотка, динамита и моего голоса, ждут, чтобы их раздробили, взорвали, расколотили и возродили. Они жаждут формы, которую им придадут мои руки» [Рэнд 2010, I, 12]. И если люди-«машины» самоутверждаются через власть и паразитирование на «атлантах», оставаясь при этом на одном уровне развития, то последние меняют мир вокруг и самих себя, чтобы двигаться дальше. Отсюда – постоянно повторяющийся образ дуба у Айн Рэнд, символизирующего вечность развития и эволюции всего живого – та самая космологическая соотнесенность человека со Вселенной, о которой говорил Гурджиев.

Гурджиев формулирует четырехуровневую концепцию человеческой личности, используя метафору *колесницы*: «повозка» (тело), «лошадь» (чувства, эмоции), «возница» (ум), «господин» (Я, сознание, воля). При этом он ссылается на «некие восточные учения» [Успенский 1992, 41]. Вероятно, философ имеет в виду индуистские учения (в частности, Упанишады и Меркаба) [Рошаль 2008, 35]. Древнегреческий сюжет о Фаэтоне интересовал еще ренессансных гениев (свои полотна ему посвятили Леонардо да Винчи, Микеланджело, Джулио Романо, Я. Тинторетто, Л. Карраччи и многие другие), ведь именно эпоха Возрождения была апогеем антропоцентризма. В XX в. колесница как символ человеческой сущности была воссоздана психоаналитиками (последователями К.Г. Юнга).

Айн Рэнд использует данную метафору в романе «Атлант расправил плечи» в эпизоде об опере Халлея. Сын Гелиоса «не погиб, как случилось в мифе; в опере Фаэтон добился желаемой цели» [Рэнд 2009, 88]. Художественная система романов Рэнд, сближаясь на своем философском уровне с идеями мистика Гурджиева, содержит важную и связанную с символом

колесницы мысль – о *целостности* и единстве всех уровней бытия человека. Эта идея, по существу, глубоко эзотерическая, – «альфа и омега» философской системы Айн Рэнд. Впервые она выразилась в ее ранней метафорической повести-пьесе «Идеал» (*Ideal*, 1934). Последовательно показывая «отречение» каждого из героев от своего «идеала», Рэнд констатирует главный «грех» практического каждого человека – отсутствие целостности. Гурджиев говорит фактически то же самое, подчеркивая относительно целостных людей: «Они не могут производить действия, противоречащие их пониманию, или обладать пониманием, которое не проявляется в действиях» [Успенский 1992, 307].

Главный постулат философской концепции Гурджиева – идея о множественности человека и необходимости его «собираания». Триада «Мысль – Слово – Дело», о которой говорил Гурджиев, является чрезвычайно древней идеей. Мистик называет ее «законом трех» («законом трех принципов / сил») [Успенский 1992, 77]. Достижение целостности, согласно Гурджиеву, возможно только посредством соблюдения равновесия между этими силами. В этом смысле повторяющаяся сюжетная ситуация в текстах Айн Рэнд («сверхчеловек», достигающий своей цели, которая является для него часом триумфа) – именно следствие соблюдения такого равновесия. В «Источнике» описан триумф Говарда Рорка, который в финале возвышается над городом на высоте самого высокого здания в стране, спроектированного им как символ величия человеческого духа. В «Атланте...» представлен триумф Дагни Таггерт и Хэнка Риардена, которые отправляются в путь на поезде, впервые пущенном по рельсам из нового металла. И даже в «Мы живые» есть аналогичная ситуация: в финале Кира Аргунова погибает в попытке пересечь границу Советского Союза, но погибает она триумфально, потому что вся ее жизнь – лишь цепочка соблюдения равновесия между Мыслью, Словом и Делом: «Она узнала то, о чем никто из людей не рассказал бы ей. Она прожила годы в ожидании этой жизни, верила в возможность ее существования, а сейчас почувствовала, что с самого детства она жила ею» [Рэнд 2011, 472]. Это происходит в каждом романе писательницы: герой живет в соответствии с принципом равновесия между тремя «силами», неизбежно достигая при этом вершины.

Несмотря на то, что система Гурджиева, будучи реальной системой самосовершенствования человека, служит практическим целям, а философия Рэнд таких целей не ставила (для нее было важнее воспитание особого мировоззрения), можно сделать вывод о том, что оба философа создают во многом схожие сообщества. У Рэнд, как и у Гурджиева, было большое количество последователей: она возглавляла сообщество, именуемое «Класс-43» / «Коллектив». Сейчас последователем «закрытой» системы объективизма является Институт Айн Рэнд по главе с ее душеприказчиком Л. Пейкоффом, однако наряду с этим существует и более свободное понимание объективизма, допускающее ряд разночтений среди последователей. Можно сказать, что Айн Рэнд создала некую жесткую систему, которая в эпоху постмодернизма может осмысляться как идеологическая

система и критиковаться с точки зрения «эпистемологического сомнения» практиков критики идеологий (что, в общем-то, произошло и с системой «Четвертого пути» Гурджиева, которого обвиняют даже в содействии формированию идеологии национал-социализма).

Специфика именно гурджиевской идеологии в системе объективизма Айн Рэнд во многом может быть оценена сквозь призму идеи величия человека как чрезвычайно древней идеи, однако можно попытаться сформулировать более конкретную черту философии Гурджиева, отразившуюся в художественных текстах Рэнд и значительно отличающуюся от просто теоретической ницшеанской идеи «сверхчеловека». Это, разумеется, тот факт, что герои Айн Рэнд – это люди, которые последовательно формируют свой «стержень» на протяжении всего текста, они даны в становлении, показаны в муках осмысления своего пути и предназначения. Практическая методика самосовершенствования человека, предложенная Гурджиевым, в общих чертах используется героями Рэнд, несмотря на отсутствие прямо заявленной эзотерической составляющей в ее философии. Идеи Гурджиева при этом становятся в романах писательницы более «земными» за счет демонстрации Айн Рэнд того факта, что «совершенства» можно достичь вполне практическими методами, реализуясь в бизнесе, науке, политике и иных сферах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бурханов Р.А. Классификация направлений философии культуры русского космизма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6. Ч. 2. С. 48–52.
2. Кучеренко В.А. Учение о человеке Г.И. Гурджиева в контексте духовных исканий современности: автореф. дис. ... к.ф.н. Ростов-на-Дону, 2005.
3. Лавджой А. Великая цепь бытия: история идеи. М., 2001.
4. Рошаль В.М. Энциклопедия символов. М.; СПб, 2008.
5. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. Ч. 1. М., 2009.
6. Рэнд А. Источник: в 2 т. Т. 1. М., 2010.
7. Рэнд Р. Мы живые. М., 2011.
8. Успенский П.Д. В поисках чудесного. Фрагменты неизвестного учения. СПб, 1992.
9. Grigorovskaia A.V. Ayn Rand “Integrated man” and Russian Nietzscheanism // The Journal of Ayn Rand Studies. 2018. Vol. 18. № 2. P. 308–334.
10. Friedland R., Zellman H. *The Fellowship: The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. New York, 2007.
11. *Letters of Ayn Rand* / ed. by M.S. Berliner. New York, 1997.
12. Sciabarra C.M. *Dialectics and Liberty // The Freeman: Ideas on Liberty*. 2005. Vol. 55. № 7. P. 37–41.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Burkhanov R.A. Klassifikatsiya napravleniy filosofii kul'tury russkogo kosmizma [The Classification of the Philosophical Directions in the Culture of Russian Cosmism]. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*, 2016, no. 6, pp. 48–52. (In Russian).
2. Grigorovskaya A.V. Ayn Rand's “Integrated Man” and Russian Nietzscheanism. *The Journal of Ayn Rand Studies*, 2018, vol. 18, no. 2, pp. 308–334. (In English).
3. Sciabarra C.M. *Dialectics and Liberty. The Freeman: Ideas on Liberty*, 2005, vol. 55, no. 7, pp. 37–41. (In English).

## (Monographs)

4. Friedland R., Zellman H. *The Fellowship: The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. New-York, 2007. (In English).
5. Lovejoy A. *Velikaya tsep' bytiya: istoriya idei* [The Great Chain of Being: A Study of the History of Idea]. Moscow, 2001. (Translated from English to Russian).
6. Roshal' V.M. *Entsiklopediya simvolov* [The Encyclopedia of Characters]. Moscow; Saint-Petersburg, 2008. (In Russian).
7. Uspenskiy P.D. *V poiskakh chudesnogo. Fragmenty neizvestnogo ucheniya* [In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching]. Saint-Petersburg, 1992. (In Russian).

## (Thesis and Thesis Abstracts)

8. Kucherenko V.A. *Ucheniye o cheloveke G.I. Gurdzhiyeva v kontekste dukhovnykh iskaniiy sovremennosti* [G.I. Gurdjieff's Study of a Human Being in the Context of a Spiritual Quest for Modernity]. PhD Thesis Abstract. Rostov on Don, 2005. (In Russian).

**Григоровская Анастасия Васильевна**, Тюменский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: русско-американская литературная компаративистика, творчество Айн Рэнд, утопия, антиутопия.

E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

**Anastasiya V. Grigorovskaya**, Tyumen State University.

Candidate of Philology, Associate Professor of Russian and Foreign Literature Department. Research interests: Russian-American literary comparative studies, Ayn Rand's creative works, utopia, dystopia.

E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

## Обзоры и рецензии Surveys and Reviews

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00026

С.В. Кондратьев (Тюмень)  
ORCID ID: 0000-0002-9861-5032  
Т.Н. Кондратьева (Тюмень)  
ORCID ID: 0000-0001-5358-1046

### БОРИС ПОРШНЕВ – НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ЛИТЕРАТУРОВЕД

**Аннотация.** Статья посвящена раннему творчеству известного советского историка Бориса Федоровича Поршнева (1905–1972), который в 1930-х гг. помимо прочего занимался литературными изысканиями, писал рецензии и предисловия к литературным произведениям отечественных и зарубежных авторов, пытался исследовать творчество Пушкина. Основной тезис, доказываемый в статье: все литературоведческие тексты Б.Ф. Поршнева разнородны, написаны на разные темы и, очевидно, по разным случаям и поводам. Литературоведческие занятия историка были обусловлены случайными причинами, среди которых преобладают материальные (работа на заказ). Интерпретационная аргументация Б.Ф. Поршнева не отличается разнообразием. В его работах воспроизводится советский марксистский дискурс 1930-х гг. Все литературоведение Б.Ф. Поршнева объединяет то, что на характеризующие произведения и их авторов он смотрел с социальной точки зрения. Социальной позицией автора Б.Ф. Поршнева объяснял его воззрения и даже эстетику. Литературные герои у историка либо охранители старого, либо приверженцы нового, занятые взаимной борьбой. Очень часто в литературе Б.Ф. Поршнева усматривает тему революции и классовой борьбы, упрощая и даже профанируя интерпретируемую им литературную ткань. Литературоведение Б.Ф. Поршнева отличается отсутствием какой бы то ни было замысловатости и ценно своей подчеркнутой типичностью. Особое внимание уделено незаконченным пушкинистским исследованиям историка. Б.Ф. Поршнева полагал, что в творчестве поэта преобладали темы революции, народа и интернационализма.

**Ключевые слова:** Б.Ф. Поршнева; А.С. Пушкин. А.И. Ромма; В.С. Печерин; рецензия; предисловие; интерпретация; случайность.

S.V. Kondratiev (Tyumen)  
ORCID ID: 0000-0002-9861-5032  
T.N. Kondratieva (Tyumen)  
ORCID ID: 0000-0001-5358-1046

### Boris Porshnev – Unfulfilled Literature Scholar

**Abstract.** The article is devoted to the early works of the prominent Soviet histo-

rian Boris F. Porshnev (1905–1972), who in the 1930s, among other things, engaged in literary research, wrote reviews and prefaces to literary works by Russian and foreign authors, tried to explore Pushkin's oeuvre. The main thesis the article proves: all literary researching texts of B.F. Porshnev are diverse, written on different topics and, obviously, on different cases and occasions. Literary studies of the historian were due to random reasons, among which the financial one (work to order) prevails. B.F. Porshnev's interpretation is quite unvaried. His works reflect the Soviet Marxist discourse of the 1930s. The common feature of Porshnev's literary criticism is that he considered all the authors and their works from the social point of view. B.F. Porshnev explains the authors' views and even aesthetics by their social position. The historian describes the characters either as guardians of the past, or adherents to the new engaged in a struggle. Quite frequently, B.F. Porshnev sees in the literature the theme of the revolution and class struggle, simplifying and even profaning the literary text interpreted by him. Literary studies of B.F. Porshnev are distinguished by lack of any complexity and, at the same time, are valuable due to their pronounced typicality. Particular attention is paid to the unfinished Pushkin studies of the historian. B.F. Porshnev believed that the themes of revolution, people and internationalism prevailed in the poet's work.

**Key words:** Boris Porshnev; Alexander Pushkin; Alexander Pomm; Vladimir Pecherin; review; preface; interpretation; occasion.

Борис Федорович Поршнева (1905–1972) известен, прежде всего, своими многочисленными работами по французской и европейской истории. В 1948 г. его книга «Народные восстания во Франции перед Фрондой (1623–1648)» была удостоена Сталинской премии, переведена на французский язык и получила признание во Франции. Затем последовали работы по общественной мысли, европейской истории, международным отношениям, политической экономии феодализма, исторической психологии и книга о происхождении человека. Все они подвергались критике за слишком смелые построения и, зачастую, за игнорирование или даже прямые искажения исторических свидетельств [Вите, Гордон 2006, 181–200]. Если в своем позднем научном творчестве Б.Ф. Поршнева всецело был увлечен историческими штудиями, поиском следов реликтового гоминоида [Ильина 2015, 39] и проблемой происхождения человека, то его довоенная деятельность была более разнородной. Он, в частности, играл некоторое время в труппе М.И. Ромма [Кондратьев, Кондратьева 2015, 143], пытался стать этнографом [Кондратьева 2017, 856–857], разрабатывал классификацию наук [Самарин 2014, 79–84]. Достаточно хаотичные перемещения, под воздействием, думается, материальных факторов из одной сферы деятельности в другую, похожие на эмпирический поиск, привели его случайным образом к франковедению [Кондратьева 2017, 863].

Оказывается, Б.Ф. Поршнева оставил свой след, едва правда, различимый, и на ниве литературоведения и даже пытался стать пушкинистом. В 1930-х гг. он написал и напечатал несколько литературоведческих работ.

В 1933 г. издательство «Academia», сдавая в набор «Литературные

воспоминания» известного критика и поэта-символиста П.П. Перцова (1868–1947), обратилось к Б.Ф. Поршневу с просьбой написать к ним (за гонорар в 400 рублей) «в течение недели» марксистское предисловие. От автора требовалось «дать социологическую характеристику <...> символизма и модернизма <...> и социальной обстановки его развития» [РГАЛИ. 629. Оп. 1. Д. 188. Л. 4]. Б.Ф. Поршнев стремительно справился с задачей, создав схематичное, в духе рекомендаций, предисловие. Социальный контекст в нем заслонял самих героев мемуаров – Н.К. Михайловского, З.Н. Гиппиус, А.А. Филофова, Д.М. Мережковского и др., которые рисовались упрощенно. «Новая эпоха», по Б.Ф. Поршневу, оказывалась «за гранью декадентов», которые хоть и были способны «осознать» приближение конца капитализма, но одновременно не видели сил, способных его уничтожить [Поршнев 1933, V–XXXVI].

В 1934 и 1935 г. под псевдонимом В. Пушин Б.Ф. Поршнев публикует две острокритические и даже саркастические рецензии на монографию А.К. Дживелегова о Данте и на перевод «Новой жизни» этого итальянского поэта, выполненный А.М. Эфросом, который, впрочем, критикуется не столько за перевод, сколько за предисловие к нему. Публикация рецензий под псевдонимом объясняется тем, на наш взгляд, что все трое – А.К. Дживелегов, А.М. Эфрос и Б.Ф. Поршнев – тогда активно сотрудничали с издательством «Academia». А.М. Эфрос, кроме того, заведовал там отделом французской литературы, который курировал подготовку к изданию перевода «Мемуаров» кардинала де Реца А.М. Гнединой с предисловием и комментариями Б.Ф. Поршнева. А.М. Эфрос к этому времени составил весьма прохладный отзыв на представленный, по его словам, «средний» перевод [Кондратьева 2016, 148–149]. Работы А.К. Дживелегова и А.М. Эфроса Б.Ф. Поршнев считает «немарксистскими», ибо авторы не сумели раскрыть социальную обусловленность творчества Данте, правильно интерпретировать его эволюцию, объяснить очевидное, т.е. увидеть за борьбой между гвельфами и гибеллинами борьбу между буржуазией и дворянством, наконец, процитировали, но не сумели понять положение Энгельса о том, что Данте – «последний поэт Средних веков и первый поэт нового времени». Поршнев порицает А.К. Дживелегова, в частности, за некритическое использование итальянских авторов, особенно Бенедетто Кроче, которого предвзято называет «фашистом» [Пушин 1934, 81–85]; [Пушин 1935, 87–90].

В эти же годы Библиотека им. В.И. Ленина задумывает публикацию писем В.С. Печерина (1807–1885) – выдающегося отечественного антиковеда, поэта, переводчика, публициста, общественного деятеля, радикального мыслителя, католического монаха, иезуита, проповедника, миссионера и эмигранта, и Б.Ф. Поршнев активно занимается поисками его эпистолярного наследия в архивах Москвы и Ленинграда [Кондратьева 2015, 123–130].

В середине 1930-х гг. Б.Ф. Поршнев обращается к творчеству

А.С. Пушкина, заполняет тетради обширными выписками из литературоведческих работ и параллельно с ними делает выборки из исследований по социально-экономической истории России XIX в. [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 12, Д. 13].

После революции восприятие творчества А.С. Пушкина в СССР претерпело существенную эволюцию. Несмотря на желание власти утвердить единство взглядов, в 1920-х гг. в оценке русского литературного наследия наличествовала полифония, что объясняется тем, что контроль Сталина за партийным и государственным аппаратом не был очевидным. В культурном поле существовало напряжение, создаваемое несколькими центрами влияния. Советская эстетика находилась только в начале отвердевания. Звучали призывы отказаться от пушкинского наследия («сбросить Пушкина с корабля современности») в пользу авангардного, революционного искусства. Доминировал классовый, вульгарно-социологический подход. Д. Благой полагал, что поэт оказывается чужд пролетариату, а в своем творчестве он дрейфовал от дворянской идеологии (прошлой) к мещанской (буржуазной, будущей). М.Н. Покровский, в свою очередь, писал о А.С. Пушкине как о реакционере, носителе «старо-дворянской» аристократической идеологии [Черниговский 2008, 78–79]. Рапповцы вообще объявляли А.С. Пушкина сторонником чистого искусства [Платт 2017, 166–177].

В 1930-е гг. утвердившаяся окончательно власть, приступила к формированию единообразного культурного пространства, активно задействуя культурный капитал прошлого. Фигура А.С. Пушкина оказалась весьма подходящей, и он быстро стал трансформироваться из консерватора, реакционера, сторонника чистого искусства в народного писателя и близкого трудящимся поэта, в творчестве которого можно найти мотивы «которые роднят его со сталинской эпохой» [Карпенко Г.Ю., Карпенко Л.Б. 2016, 74–75].

16 декабря 1935 г. Постановлением ВЦИК СССР был учрежден Всесоюзный Пушкинский комитет, который должен был подготовить празднование 100-летия со дня смерти А.С. Пушкина. На следующий день передовица газеты «Правда» писала о А.С. Пушкине как о «великом русском поэте» [Depretto 2008, 428–429].

Трудно сказать, что побудило Б.Ф. Поршнева попытаться внести свой вклад в подготовку чествования поэта и переосмысление его образа и биографии. В июле 1935 г. он увольняется из библиотеки им В.И. Ленина и переходит на работу в Московское отделение Государственной академии истории материальной культуры (МО ГАИМК) [Архив РАН. Ф. 1574. Оп. 4. Д. 90. Л. 4 об.]. Возможно, там ему поручили заняться А.С. Пушкиным. Но, может быть, он начал собирать материал по собственной инициативе, дабы занять ставшую после смерти М.Н. Покровского и его развенчания свободной тему «Пушкин как историк».

Выписки Б.Ф. Поршнева совершенно точно относятся к 1934–1936 гг. Одна из выписок сделана на библиографической карточке, на которой

значится: «Земляков Б.Ф. О послеледниковых колебаниях климата и их значении в археологии. – Проб[лемы] ист[ории] докапиталистических обществ. 1934, № 4». Среди выписок упомянуты работы С. Греса «Пиковая дама (критический очерк в диалогах)», опубликованная в журнале «Звезда», № 5 за 1935 г., А. Дермана «Пушкин и пушкинисты» (30 дней. 1935, № 5). [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 12, 7, 39, 64]. Отсутствие более поздних выписок позволяет сделать вывод, что Б.Ф. Поршнев работал над, как он пишет, «темой Пушкин» до знаменитых празднеств 1937 г.

Историка интересовали «исторические основы» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 25] пушкинского творчества и его основные темы. Ему удалось написать небольшой текст, посвященный поэту, который, вероятно, предназначался к публикации. Первоначальное и нейтральное название текста «Пушкин и история» было зачеркнуто Б.Ф. Поршневым и заменено более выразительным и политически правильным заголовком: «Пушкин – непримиримый враг самодержавно-крепостнической России» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 38].

Прежде всего, историк отмежевался от ставших политически неактуальными и ошибочными трактовок наследия и фигуры писателя. «Горе-литературоведы, социологизаторы, пытались лишить победившие трудящиеся классы СССР пушкинского наследия. Они пытались сделать это, превратив Пушкина всего лишь в певца определенного исторического класса, дворянства, уходящего со сцены, превратив нашего великого писателя Пушкина в загробную тень, превратив его из великого поэта в археологический экспонат» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 38]. Б.Ф. Поршнев подчеркивает, что и «в эпоху социализма» Пушкин «остаётся <...> величайшим художником слова», у которого следует учиться. Поэт делает «огромное дело в великом созидании социалистической культуры». Но только формалисты могут сводить значение Пушкина к области культуры. «Общественное содержание» его творчества представляется Б.Ф. Поршневу намного шире. «Пушкин, – по мнению Б.Ф. Поршнева, – был подлинным гражданским поэтом и сам считал, что именно общественное содержание оставляет бессмертную основу его поэзии» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 38].

Б.Ф. Поршнев предлагает изучать «общественно-политические <...> взгляды» Пушкина, знать его «как социального поэта и как историка». Он выделяет в жизни писателя два периода: первый – это период «Вольности», «К Чаадаеву», связи с декабристами, когда «правительство Николая I <...> справедливо видело в Пушкине революционера», второй период наступил после подавления декабристского выступления, когда «Пушкин начал сомневаться в возможности революции в России». Поскольку любой «бунт, восстание, возмущение» против самодержавия, хотя и вызывали сочувствие поэта, но казались ему «бессмысленными» и обреченными на поражение [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 39–40]. Во всех «российских» произведениях Пушкина – «Борис Годунов», «Капитанская дочка», «История Пугачева», «Дубровский», «Медный всадник»,

«Полтава» – возмущение против власти оканчивается неудачами и карами. Только в «Сценах из рыцарских времен», произведении из западной жизни, он описал победоносное восстание крестьян [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 40]. Б.Ф. Поршнев высказывает мысль, что Пушкин приходит к «дуалистической концепции». Из Гизо и Тьери поэт «усвоил <...> схемы историч[еского] развития и классовой борьбы». Но «Россия никогда ничего общего не имела с остальной Европой». В Россию революцию пытались осуществить, и это видел Пушкин, не имевшие исторической перспективы дворяне. В России не оказалось класса, по мнению Б.Ф. Поршнева, который бы мог победоносно возглавить народный бунт. Поэтому «в Европе <...> революция была и возможна, и необходима, и приводила к торжеству прогрессивных идеалов; напротив, в России она, в силу конкретных причин историч[еского] развития, оказалась невозможна, обречена на поражение» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 13, 29–30, 31, 35].

Кроме революции, которую Б.Ф. Поршнев считал центральной темой в творчестве Пушкина, он выделяет еще две: тему народа (народность поэта) и тему интернационализма. «Народ для Пушкина – это основная историческая и творческая сила в истории <...> В будущем подлинным носителем исторического развития Пушкин представлял себе только народ <...> Вот почему так глубоко народно все творчество Пушкина. Без веры в гигантскую историческую миссию народа Пушкин никогда не связал бы так глубоко свое творчество с народным творчеством, с народной жизнью, с народным языком». Пушкин, по Б.Ф. Поршневу, – это российский Данте и Шекспир, родоначальник русской литературы [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 12, 41]. Тема интернационализма, считает историк, проходит рефреном в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Арапе Петра Великого», «Калмычке» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 27. Д. 12, 41].

Воспроизведенные риторические фигуры показывают, что Поршнев хорошо усвоил новый официальный дискурс и старался в точности следовать его стереотипным формулам. Остается невыясненным: почему текст не был издан? Думается, ответ на этот вопрос, вероятно, никогда не будет найден. Возможно, автора испугали репрессии 1937 г. и страх незаметно для себя перейти незримую грань между правильным и ложным, возможно, издание, в которое текст был отдан, просто не увидело, как тогда часто бывало, свет. Но более вероятной нам представляется версия о том, что параллельно с Б.Ф. Поршневым над темой «Пушкин – историк» работал известный филолог П.С. Попов. Он хорошо знал исторические рукописи Пушкина. Им в результате был подготовлен компетентный, взвешенный академический текст, опубликованный в 1937 г. [Попов 1937, 128–149]. Прямолинейному в оценках Б.Ф. Поршневу, в общем-то, нечего было противопоставить исследованию П.С. Попова.

Во второй половине 1930-х гг. Б.Ф. Поршнев быстро трансформировался в историка Франции. Это превращение было сопровождено рецензией на перевод «Мемуаров» герцога Луи де Сен-Симона и предисловием к «Хронике времен Карла IX» Проспера Мериме.

Историк высоко оценивал перевод М.И. Гревса, исполненный с «большим научным вкусом» [Поршневу 1937, 234], и привычно рассматривал его с социологической точки зрения. «Мемуары» Сен-Симона, по его мнению, «резко оппозиционны <...> абсолютистскому режиму». Но позиция автора – это позиция реакционной аристократии, теснимой вышедшим из буржуазии дворянством мантии, бюрократами, занимающими высшие позиции в управлении королевством [Поршневу 1937, 235–236]. Свои социологические воззрения Б.Ф. Поршневу развил в предисловии к роману Проспера Мериме, сюжет которого, как известно, развивается вокруг избиения гугенотов в Париже в Варфоломеевскую ночь (1572 г.). Б.Ф. Поршневу рисует XVI в. в истории Франции – веком революционной борьбы народных масс, которая не превратилась в победоносную буржуазную революцию из-за предательства и незрелости буржуазии. Он выделяет 4 периода борьбы. Первым этапом была Реформация, когда «интересы» за «обновление общественного строя» принимали форму борьбы за «обновление религии». Активными участниками борьбы тогда выступали буржуазия и «народные массы» преимущественно городов. Реформационная буржуазия создала «гугенотство» – французскую форму кальвинизма. Испытывая страх перед революционностью народных масс, буржуазия пошла на сделку с королевской властью, что не позволило реформационному движению победить во Франции. После чего лидерство в гугенотском движении перехватывает обиженное на королевскую власть дворянство южных областей, и наступает второй этап. Гугенотское дворянство пытается выторговать у власти для себя привилегии или даже посадить на трон своего короля. Религиозные войны между гугенотами и католиками стали венцом второго этапа. После резни протестантов в Варфоломеевскую ночь наступает третий этап, «а революционная борьба, потерпевшая неудачу в русле Реформации, возродилась в русле Католической лиги». Католическая знать была поддержана буржуазией и народом. Но и здесь из-за предательства буржуазии уже Католическая лига потерпела поражение. В 1590-е гг. спадает всякая религиозная оболочка и обнаруживается «неприкрытая классовая борьба» – народные массы больше не надеются на руководящую роль буржуазии, они борются со своими классовыми врагами. Дворянство, в свою очередь, отбрасывает прежние разногласия, внутренне консолидируется и с буржуазией для борьбы с народом [Поршневу 1941, 5–12].

В 1940 г. Б.Ф. Поршневу публикует рецензию на поэму «Дорога в Бикзян» Александра Ильича Ромма (1898–1943), старшего брата М.И. Ромма, прославленного в СССР кинорежиссера. С А.И. Роммом Поршневу, включая Бориса Федоровича, были знакомы с 1920-х гг. [Кондратьев, Кондратьева 2015, 144]. «Дорога в Бикзян» впервые увидела свет в журнале «Новый мир» [Ромм 1937, 168]. Спустя два года поэма была переиздана в Уфе в издательстве «Башгосиздат». Поэма повествовала о Кельмете, приемном сыне башкирского бая Азналлы-агая, который довел до самоубийства мать юноши. Кельмет жил у бая на положении

батрака. В годы пугачевского восстания, очарованный речами Салавата Юлаева, предводителя восставших башкир, Кельмет выдает убежище Азналлы-агая бунтовщикам и присутствует при расправе над последним. После подавления восстания войсками Михельсона Кельмет оказывается повешенным. Затем действие поэмы переносится в начало 1920-х гг., когда уже новый Азналла-агай организывает восстание против Советской власти и новый Кельмет скачет стремглав в Бикзян, чтобы донести ревкому о готовящемся мятеже [Ромм 1939, 5–71].

Б.Ф. Поршневу кратко излагает канву поэмы А.И. Ромма. Он рассматривает ее как историческую, в которой показана слабость, неорганизованность и разрозненность восставших пугачевцев и сила большевистской революции, опирающейся на рабочий класс, который представляют рабочие ревкома в Бикзяне. Вместе с тем, он отдает должное поэту, сумевшему показать специфику кочевой Башкирии, обозначить тему Родины, поэтически описать кочевой быт аулов и природу Урала [Поршневу 1940, 267–269].

Подчеркнем: контакты А.И. Ромма и Б.Ф. Поршневу и влияние первого на второго пока даже не обозначены. Но если учесть, что Б.Ф. Поршневу, начиная с 1938 г., работает над книгой, носящей рабочее название «Философия и история», в которой пытается «анализировать слова, как условные знаки вещей» и «слово, еще не имевшее функции что-либо означать» [ОР РГБ. Ф. 684. К. 3. Л. 4; К. 4. Л. 10], то становится ясным, что он был знаком с актуальными проблемами лингвистики 1920–1930-х гг. и лингвистической концепцией Фердинанда де Соссюра. Фердинанда де Соссюра Б.Ф. Поршневу будет затем активно использовать в своих поздних построениях, не делая при этом никаких ссылок [Поршневу 1969, 108]; [Поршневу 1970, 21, 24–25, 319]. Осмелимся предположить, что лингвистическую концепцию де Соссюра Б.Ф. Поршневу узнал благодаря А.И. Ромму, пытавшемуся в начале 1920-х г. впервые в России перевести «Курс общей лингвистики» де Соссюра на русский язык. Известно, что рукопись незаконченного перевода А.И. Ромма ходила по Москве в списках [Иванова 2015, 171].

Суммировав разрозненные и, очевидно, неполные данные, подведем итоги. Все литературоведческие тексты Б.Ф. Поршневу разнородны, написаны на разные темы и, очевидно, по разным случаям и поводам. Казалось бы, логичным было обращение к литераторам XIX в., поскольку историк специализировался в Институте Истории РАНИОН именно на общественной мысли этого времени. Однако среди его текстов только предисловие к мемуарам П.П. Перцова, поиск писем В.С. Печерина и работа над пушкинской темой относятся к XIX в. Но первые два сюжета обусловлены заказами, либо поручениями, поэтому были, думается, достаточно случайными. «Тема Пушкин» возникла в связи с юбилеем и радикальной переоценкой творчества поэта, поэтому сулила, если бы удалось соответствовать политическому запросу, очевидные перспективы. Работы, относящиеся к европейской литературе, тоже, видимо, были обусловлены

заказами. Все литературоведение Б.Ф. Поршнева объединяет то, что на характеризуемые произведения и их авторов он смотрел с социальной точки зрения. Социальной позицией автора Б.Ф. Поршнев объяснял его воззрения и даже эстетику. Литературные герои у историка либо охранители старого, либо приверженцы нового, занятые взаимной борьбой. Очень часто в литературе Б.Ф. Поршнев усматривает тему революции и классовой борьбы, упрощая и даже профанируя интерпретируемую им литературную ткань. Литературоведение Б.Ф. Поршнева отличается отсутствием какой бы то ни было замысловатости и ценно своей подчеркнутой типичностью.

### АРХИВЫ

1. Архив Российской академии наук (Архив РАН).
2. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ).
3. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вите О.Т., Гордон А.В. Борис Федорович Поршнев (1905–1972) // Новая и новейшая история. 2006. № 1. С. 181–200.
2. Depretto C. Марксизм гуманитариев: пушкинистика во второй половине 1930-х годов // *Russian Literature*. 2008. Vol. LXIII. Issues 2–4. P. 427–442.
3. Иванова И.С. Рецепция теории Фердинанда де Соссюра советскими лингвистами (1920–1930-е гг.) // XLIII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2014 г.: избранные труды. СПб., 2015. С. 170–183.
4. Ильина И.Н. Документы Архива РАН об изучении «снежного человека» в конце 1950-х гг. // *Отечественные архивы*. 2015. № 3. С. 37–43.
5. Карпенко Г.Ю., Карпенко Л.Б. «Юбилейные» языковые клише о Пушкине, или Поэт на службе у государств // *Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология*. 2016. № 4. С. 72–79.
6. Кондратьев С.В., Кондратьева Т.Н. Повседневная жизнь семьи Поршневых в 1928 г. (По материалам писем Екатерины Федоровны Поршневой Михаилу Ильичу Ромму) // *Вестник Томского государственного университета*. 2015. № 400. С. 142–146.
7. Кондратьева Т.Н. Б.Ф. Поршнев в поисках наследия русского католика В.С. Печерина // *Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates*. 2015. Т. 1. № 1 (1). С. 123–130.
8. Кондратьева Т.Н. От исторической фактуры к социологическим фигурам, или как кардинал де Рец обратил Бориса Федоровича Поршнева во франковеда // *Новый исторический вестник*. 2016. Вып. 4 (50). С. 145–164.
9. Кондратьева Т. Борис Федорович Поршнев: между русистикой и франковедением, или О роли случайности в судьбе историка // *Quaestio Rossica*. 2017. Т. 5. № 3. С. 853–866.
10. Платт Д. Здравствуй, Пушкин!: сталинская культурная политика и русский национальный поэт. СПб., 2017.
11. Попов П.С. Пушкин как историк // *Вестник Академии Наук СССР*. 1937. № 2–3. С. 128–149.

12. Поршнев Б. Историческая поэма Александра Ромма // *Литературный критик*. 1940. № 7–8. С. 267–269.
13. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории // *Философские проблемы исторической науки*. М., 1969. С. 80–112.
14. Поршнев Б.Ф. Предисловие // *Мериме П. 1572. Хроника времен Карла IX* / пер. А. Виноградова. М.; Л., 1941. С. 3–12.
15. Поршнев Б.Ф. Предисловие // *Перцов П.П. Литературные воспоминания, 1890–1902 гг.* М.; Л., 1933. С. V–XXXVI.
16. Поршнев Б.Ф. Рец. на кн.: Сен-Симон. Мемуары / перевод и коммент. И.М. Гревса. М., 1936 // *Историк-марксист*. 1937. № 5–6. С. 234–237.
17. Поршнев Б.Ф. Франция, Английская революция и европейская политика в середине XVII в. М., 1970.
18. Пушкин В. Научнообразный труд [рец. на кн.: Дживелегов А.К. Данте Алигьери. М., 1933] // *Книга и пролетарская революция*. 1934. № 6. С. 81–85.
19. Пушкин В. Изысканно-опошленный Данте [рец. на кн.: Данте Алигьери. *Vita Nova* / пер. с итал., введ. и примеч. А. Эфроса. М., 1934] // *Книга и пролетарская революция*. 1935. № 3. С. 87–90.
20. Ромм А. Дорога на Бикзян // *Новый мир*. 1937. № 7. С. 168.
21. Ромм А. Дорога в Бикзян. Уфа, 1939.
22. Самарин А.Ю. Б.Ф. Поршнев: научный консультант Всесоюзной библиотеки им. В.И. Ленина // *Библиотекосведение*. 2014. № 2. С. 77–85.
23. Черниговский Д.Н. Политическая биография А.С. Пушкина в трудах советских социологов 1920–1930-х гг. // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2008. Т. 1. № 2. С. 78–82.

### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chernigovskiy D.N. Politicheskaya biografiya A.S. Pushkina v trudakh sovetskikh sotsiologov 1920–1930-kh gg. [Political Biography of A.S. Pushkin in the Proceedings of the Soviet Sociologists]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta*, 2008, vol. 1, no. 2, pp. 78–82. (In Russian).
2. Depretto C. Marksizm humanitariyev: pushkinistika vo vtoroy polovine 1930-kh godov [Marxism and Humanities: Pushkin Studies in the Second Half of the 1930s]. *Russian Literature*, 2008, vol. LXIII, no. 2–4, pp. 427–442. (In Russian).
3. Il'ina I.N. Dokumenty Arkhiva RAN ob izuchenii "snezhnogo cheloveka" v kontse 1950-kh gg. [Documents of Achieve of RAN about the Research of "Snowman" in the End of 1950s]. *Otechestvennyye arkhivy*, 2015, no. 3, pp. 37–43. (In Russian).
4. Karpenko G.Yu., Karpenko L.B. "Yubileynyye" yazykovyye klishe o Pushkine, ili Poet na sluzhbe u gosudarstv ["Jubilee" Language Cliches about Pushkin, Or a Poet in the Service of the State]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya*, 2016, no. 4, pp. 72–79. (In Russian).
5. Kondrat'yev S.V., Kondrat'yeva T.N. Povsednevnyaya zhizn' sem'i Porshnevykh v 1928 g. (Po materialam pisem Ekateriny Fedorovny Porshnevoy Mikhailu Il'ichu Rommu) [Everyday Life of the Porshnev Family in 1928 (by the Correspondence of Ekaterina Porshneva with Mikhail Romm)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no. 400, pp. 142–146. (In Russian).
6. Kondrat'yeva T.N. B.F. Porshnev v poiskakh naslediya russkogo katolika



V.S. Pecherina [Boris Porshnev's Search of Epistolary Heritage of Russian Catholic Vladimir Pecherin]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye issledovaniya. Humanitates*, 2015, vol. 1, no. 1 (1), pp. 123–130. (In Russian).

7. Kondrat'yeva T.N. Ot istoricheskoy faktury k sotsiologicheskim figuram, ili kak kardinal de Rets obratil Borisa Fedorovicha Porshneva vo frankoveda [From Historical Facts to Sociological Constructs, Or How Cardinal De Rets Turned Boris Porshnev into a Specialist in French History]. *Novyy istoricheskiy vestnik*, 2016, no. 4 (50), pp. 145–164. (In Russian).

8. Kondrat'yeva T. Boris Fedorovich Porshnev: mezhdru rusistikoy i frankovedeni- yem, ili O roli sluchaynosti v sud'be istorika [Boris F. Porshnev: Between Russian and French History, Or on the Role of Chance in a Historian's Life]. *Quaestio Rossica*, 2017, vol. 5, no. 3, pp. 853–866. (In Russian).

9. Popov P.S. Pushkin kak istorik [Pushkin as a Historian]. *Vestnik Akademii Nauk SSSR*, 1937, no. 2–3, pp. 128–149. (In Russian).

10. Porshnev B.F. Rets. na kn.: Sen-Simon. Memuary, perevod i komment. I.M. Grevs. M., 1936 [Review: Saint-Simon. Memoirs. Translation and Commentar- ies by I.M. Grevs. Moscow, 1936]. *Istoriik-marksist*, 1937, no. 5–6, pp. 234–237. (In Russian).

11. Porshnev B. Istoricheskaya poema Aleksandra Romma [Historical Poem by Alexander Romm]. *Literaturnyy kritik*, 1940, no. 7–8, pp. 267–269. (In Russian).

12. Pushin V. Naukoobraznyy trud [rets. na kn.: Dzhivelegov A.K. Dante Alig'yeri. M., 1933] [Work Imitating Science [Review: Djivilegov A.K. Dante Aligh- ieri. Moscow, 1933]. *Kniga i proletarskaya revolyutsiya*, 1934, no. 6, pp. 81–85. (In Russian).

13. Pushin V. Izyskanno-oposhlenny Dante [rets. na kn.: Dante Alig'yeri. Vita Nova, per. s ital., vved. i primech. A. Efrosa. M., 1934] [The Exquisitely-trivialised Dante [Review: Dante Alighieri. Vita Nova. The Translation from Italian, Introduction and Comments by A. Efros]. *Kniga i proletarskaya revolyutsiya*, 1935, no. 3. pp. 87–90. (In Russian).

14. Samarin A.Yu. B.F. Porshnev: nauchnyy konsul'tant Vsesoyuznoy biblioteki im. V.I. Lenina [Boris F. Porshnev, Academic Consultant of the All-Union Library Named after V.I. Lenin]. *Bibliotekovedeniye*, 2014, no. 2, pp. 77–85. (In Russian).

15. Vite O.T., Gordon A.V. Boris Fedorovich Porshnev (1905–1972) [Boris Fe- dorovich Porshnev (1905–1972)]. *Novaya i noveyshaya istoriya*, 2006, no. 1, pp. 181–200. (In Russian).

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

16. Ivanova I.S. Retseptsiya teorii Ferdinanda de Sossyura sovetskimi lingvistami (1920–1930-e gg.) [The Reception of the Theory of Ferdinand de Saussure by Soviet linguists (1920–1930)]. *43 Mezhdunarodnaya filologicheskaya konferentsiya, Sankt-Peter- burg, 11–16 marta 2014 g.: izbrannyye trudy* [43 International Philological Conference, St. Petersburg, 11–16 March 2014: Selected Works]. Saint-Petersburg, 2015, pp. 170–183. (In Russian).

17. Porshnev B.F. Predisloviye [Preface]. *Pertsov P.P. Literaturnyye vospomi- naniya, 1890–1902 gg.* [Literary memories, 1890–1902]. Moscow; Leningrad, 1933, pp. V–XXXVI. (In Russian).

18. Porshnev B.F. Predisloviye [Preface]. *Mérimée P. (author), Vinogradov A. (translator). 1572. Khronika vremen Karla IX* [1572. Chronicle of the time of Charles

IX]. Moscow; Leningrad, 1941, pp. 3–12. (In Russian).

19. Porshnev B.F. O nachale chelovecheskoy istorii [On the Beginning of Human History]. *Filosofskiye problemy istoricheskoy nauki* [Philosophical Problems of His- torical Science]. Moscow, 1969, pp. 80–12. (In Russian).

#### (Monographs)

20. Platt J. *Zdravstvuy, Pushkin!: stalinskaya kul'urnaya politika i russkiy natsional'nyy poet* [Greetings, Pushkin! Stalinist Cultural Politics and the Russian Na- tional Bard]. Saint-Petersburg, 2017. (Translated from English to Russian).

21. Porshnev B.F. *Frantsiya, Angliyskaya revolyutsiya i evropeyskaya politika v seredine 17 v.* [France, the English Revolution and European Politics in the Mid-17th Century]. Moscow, 1970. (In Russian).

**Кондратьев Сергей Витальевич**, Тюменский государственный университет. Доктор исторических наук, профессор кафедры новой истории и мировой политики. Область научных интересов: история отечественной исторической науки.

E-mail: s.v.kondratev@utmn.ru

**Кондратьева Тамара Николаевна**, Тюменский государственный университет.

Кандидат исторических наук, доцент кафедры документоведения и документационного обеспечения управления. Область научных интересов: история отечественной исторической науки.

E-mail: ktamara1960@yandex.ru

**Sergey V. Kondratiev**, Tyumen State University.

Doctor of History, Professor at the Department of Modern History and World Poli- cy. Research interests: History of Russian historical science.

E-mail: s.v.kondratev@utmn.ru

**Tamara N. Kondratieva**, Tyumen State University.

Candidate of History, Associate Professor at the Department of Document Man- agement and Document Supporting of Administration. Research interests: History of Russian Historical Science.

E-mail: ktamara1960@yandex.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00027

А.В. Кубасов (Екатеринбург)  
ORCID ID: 0000-0001-9074-1133

## ТВОРЧЕСКАЯ АКТИВНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ИНТЕРТЕКСТ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Рецензия на книгу: Кибальник С.А. Чехов и русская классика:  
проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки.  
СПб.: Петрополис, 2015. 312 с.*

**Аннотация.** В рецензии представлено основное содержание книги, в которую входит более двадцати статей, собранных в три смысловых блока. Обозначен круг анализируемых проблем, особо выделены статьи методологического характера, раскрывающие новые грани в подходе к интертексту, интертекстуальному анализу и интертекстуальной поэтике. Отмечено введение в оборот понятия «пушкинодомская научная школа», в основе которой лежит своего рода феноменологический подход к явлениям литературы и культуры в целом, связанный с понятием «предметного мышления» (С.Л. Франк) и основанный на особом понимании соотношения между историей и теорией. Достоинством книги признается многообразие материала, на котором решаются поставленные задачи (Чехов, Достоевский, Гончаров, Гоголь, Толстой, Набоков, Газданов, Заяицкий), новое видение давних проблем и эвристический подход к ним, смысловое наращивание содержания известных литературных произведений. С одной стороны, автор показывает разносторонность интертекстуальной поэтики Чехова, многообразие форм межтекстовых связей его произведений с предшественниками и современниками. С другой стороны, он рассматривает и различные мета- и гипер- тексты Чехова и других классических писателей в русской литературе XX – XXI вв. И одновременно С.А. Кибальник продолжает работу тех зарубежных и отечественных филологов, которые стремятся к тому, чтобы превратить философскую теорию интертекстуальности в филологическую теорию межтекстовых связей – новую науку интертекстологию.

**Ключевые слова:** интертекст; «классическая интертекстуальность»; диалог культур; феноменологический анализ; «петербургская» научная школа; Чехов; пародийность.

A.V. Kubasov (Yekaterinburg)  
ORCID ID: 0000-0001-9074-1133

## The Creative Activity of a Writer and the Intertext of Classical Literature

**Book Review: Sergei A. Kibalnik. Chekhov and Russian Classical  
Literature: The Issues of Intertext.**

**Saint-Petersburg: Petropolis Publishing House, 2015. 312 p.**

**Abstract.** In this review the author represents the contents of the book which comprises more than twenty articles distributed in three logical sections. The scope of issues analyzed in the book is determined. A special attention is paid to the articles on meth-

odological issues where the author's approach to intertextuality has been formulated. The introduction of a new concept "the Pushkin House studies of literature" based on somewhat phenomenological view at phenomena of literature and culture related to the concept of "the subject thinking" (Semion Frank) and based on a special correlation between history and theory. The main merit of the book reviewed is the vast material of Russian literature (Chekhov, Dostoevsky, Goncharov, Gogol, Tolstoy, Nabokov, Gazdanov, Zayaitkiy), the new approach to it that let the author discover new "meanings of intertextuality" in the well-known works of Russian literature. On the one hand, the author shows the versatility of Chekhov's intertextual poetics, many different forms of intertextual connections of his works with the works of his predecessors and contemporaries. On the other hand, he regards meta- and hyper- texts of Chekhov's and other classical writers' works of Russian literature at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Simultaneously, Kibal'nik continues the works of the foreign and Russian philologists who aspire to transform a philosophical theory of intertextuality and intertext into a new philological discipline – intertextology.

**Key words:** intertext; "classical intertextuality"; dialogue of cultures; phenomenological analysis; "the Pushkin House studies of literature"; Chekhov; pattern of parody.

Интертекстуальная поэтика – одно из активно развивающихся направлений современного литературоведения. В своих истоках интертекстуальный анализ был обращен, прежде всего, к литературе модернизма и постмодернизма. Однако со временем поле исследований, постепенно расширяясь, стало охватывать и более ранние тексты. Объект анализа в рецензируемой книге определяется выражением «классическая интертекстуальность», позволяющая отграничивать ее по форме и средствам выражения от интертекстуальности, получившей воплощение в литературе более позднего времени. Книга является своего рода продолжением предыдущей монографии С.А. Кибальника «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского» [Кибальник 2013]. В новую книгу вошли почти двадцать статей, посвященных вопросам межтекстовых связей произведений русских классиков XIX–XX вв. Достаточно разнородный материал распределен по трем разделам. Центральной фигурой первого раздела является Чехов, его 155-летию и посвящена книга в целом. Второй раздел называется «Классическая интертекстуальность в русской литературе XX века». Предметом анализа здесь становятся произведения Газданова, Набокова, Солженицына, а также все еще мало изученного Заяицкого. Третий раздел книги отражает опыт работы ученого в Испании, Южной Корее и Казахстане и посвящен диалогу русской литературы с культурами этих стран.

Скрепляющим началом, не дающим рассыпаться частям работы на автономные фрагменты, становится методология и методика интертекстуального анализа, а также впервые заявленный тезис о «пушкинодомской» научной школе и следовании автора книги одному из базовых теоретических постулатов этой школы. Эта дефиниция вынесена в заголовок предисловия ко всей книге – «Александр Михайлович Панченко и петербургская школа "феноменологии культуры"». Предисловие можно считать и вторым

посвящением – уже не Чехову, а одному из корифеев Пушкинского Дома. Простое и вместе с тем емкое определение «феноменологии культуры» взято автором книги из работы В.Е. Ветловской. По ее словам, «любые обобщения должны исходить из правильного анализа единичных явлений» [Ветловская 2002, 4]. Этот филологический метод, основанный на особом понимании соотношения между историей и теорией, С.А. Кибальник связывает с понятием «предметного мышления» (С.Л. Франк). Этот принцип стал основополагающим и для автора рецензируемой книги.

Раздел, посвященный Чехову, открывается программной статьей «Художественная феноменология Чехова». Длительное время писателя числили по разряду «борцов с пошлостью и мещанством». Подход к Чехову как писателю, обладающему своей оригинальной художественной философией, следует вести, вероятно, от известной статьи Льва Шестова «Творчество из ничего». С начала XXI в. в творчестве писателя стали уже определенно видеть постановку в художественной форме важнейших бытийных проблем. Назовем в этой связи, например, сборники «Философия А.П. Чехова», изданные Иркутским университетом по материалам международных конференций [Философия А.П. Чехова 2008, 2012, 2016]. Автор рецензируемой книги отмечает давние традиции анализа художественной философии Чехова с позиции притяжения / отталкивания писателя от идей позитивизма [Долженков 2003]. Новую грань в осмыслении художественного познания Чехова, по мнению автора книги, может открыть философская феноменология: «В таком контексте писатель неожиданно предстает перед нами непосредственным предшественником “феноменологической прозы” XX столетия, до предела исчерпавшим возможности так называемого “непосредственного изображения” действительности» [Кибальник 2015, 6]. Феноменологический подход к Чехову позволяет вписать его в контекст творчества отечественных и зарубежных философов, по-своему разрабатывавших сходные идеи: С.Л. Франка, Г.Г. Шпета, Н. Гартмана, Э. Гуссерля. Чехов, конечно, не укладывается целиком в прокрустово ложе одного философского направления. С не меньшим основанием в нем усматривают предтечу, например, философии экзистенциализма [Зайцева 2015].

Первая статья первого раздела, определяющая методологический подход к творчеству Чехова, тесно связана с последующими работами, которые уточняют и конкретизируют ее положения. Две последующие статьи посвящены теме «Чехов и Достоевский». В статье «Ранний Чехов: “за” и “против” Достоевского (“Драма на охоте” как роман-пародия)» показано, что газетный роман Чехова отличается особой пародийностью, и автор пытается выяснить, «на какой именно ряд произведений направлена чеховская пародия и что их объединяет» [Кибальник 2015, 59]. Новыми представляются выводы о том, что Чехов не просто отталкивался от Достоевского, а одновременно использовал несколько претекстов разных писателей. Газетный роман Чехова признается гипертекстом, представляющим собой пародию и одновременно пародийную стилизацию. Уже после

выхода рецензируемой книги в 2016 г. в рамках «Скафтымовских чтений» в Саратове прошла специальная конференция на эту тему [Чехов и Достоевский 2017]. В сборнике, изданном на ее основе, ряд авторов развивает положения, высказанные в публикациях С.А. Кибальника. Рассматривая преемственную связь «Драмы на охоте» с «Ивановым», автор вновь прибегает к контексту Достоевского. При этом некоторые межтекстовые связи Чехова и Достоевского, как нам кажется, имеют скорее типологический, чем интертекстуальный характер. Отсюда проистекает необходимость поставить принципиально важный вопрос о границах этих двух подходов.

Интертекстуальный анализ отличается от других большей степенью гипотетичности, подчас проблемной, не полной верификацией выдвигаемых исследователем положений. Такой анализ требует осторожности, особого рода релятивности выводов. Другие статьи первого раздела (анализ «Душечки» Чехова как криптопародии «Мадам Бовари» Флобера, «Роман Достоевского “Игрок” в гончаровском интертексте» и др.) в полной мере демонстрируют умение автора книги не поддаваться соблазну категорических суждений и однозначных выводов.

Из первого раздела особо отметим еще одну статью методологического характера – «Морфология романа Достоевского и современные проблемы интертекстуальности». Интертекстуальный анализ все еще находится в стадии своего развития, уточнения и дополнения некоторых понятий, сформулированных, прежде всего, в зарубежных исследованиях. С.А. Кибальник предлагает свой подход к проблеме взаимодействия текстов-доноров и текста-реципиента. Выделяя микро- и макроуровни текста (в первом случае это цитаты, референции, аллюзии, а во втором – исходные художественные идеи, характеры и сюжетные коллизии), ученый соотносит с ними понятия претекста и пратекста: «... русский классический роман, как правило, имеет не только целый ряд претекстов, то есть произведений, определяющих основные черты героев, но и несколько своего рода пратекстов, в значительной степени определяющих характеры и сюжет» [Кибальник 2015, 116]. При этом один и тот же текст-донор может выступать как в роли претекста, так и пратекста. «Дама с камелиями» Александра Дюма, по мнению автора книги, выступает как пратекст по отношению к романам Достоевского «Игрок» и «Идиот» и как претекст по отношению к «Подростку» и «Братьям Карамазовым». В тех случаях, когда имеют место оба типа включения в одно произведение, используется понятие прототекста.

Главные герои второго раздела, озаглавленного «Классическая интертекстуальность в русской литературе XX века», – писатели предыдущего века, занимавшие активную диалогическую позицию по отношению к своим предшественникам-классикам. Это, прежде всего, С.С. Зайицкий и Г.И. Газданов. Статьи, в которых анализируется творчество Сергея Зайицкого (1893–1930), оказываются во многом первопроходческими. Главное произведение писателя – роман «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» – анализируется в первой статье второго блока в свете

гоголевского интертекста. Дело осложняется тем, что гоголевский прототекст в романе Заяицкого представлен не только прямо, но и опосредованно, через творчество Достоевского. Т.е. имеет место явление, которое можно назвать метаинтертекстуальностью. Она является новым шагом в развитии «классической интертекстуальности». «Серебряный век», сосредоточенный на религиозно-философских проблемах, по мнению автора книги, прошел мимо Достоевского-сатирика и пародиста. Эту лауну как раз и восполняет роман Заяицкого. Данная проблема рассматривается во второй статье, которая называется «“Заупокойная” по “серебряному веку”» (интертекст Достоевского в романе С.С. Заяицкого “Жизнеописание Степана Александровича Лососинова”)). В ней убедительно доказывается, что образ главного героя стилизован под Степана Трофимовича Верховенского, а криптопародийный по отношению к В.Я. Брюсову образ Ансельмия Петрова – под Кармазинова. В качестве пратекстов в романе Заяицкого выступают произведения Гоголя и Толстого, в которых предложены утопические рецепты по спасению России. Третья статья о Заяицком является продолжением, а отчасти и следствием двух предшествующих. В ней раскрывается отражение в романе писателя идей Н.Ф. Федорова. Реминисценции из «Философии общего дела» вне сатирического пафоса автор книги находит в финале романа. Отрицая один тип утопии, Заяицкий, таким образом, опирается на другой. Это характеризует авторскую позицию как сугубо скептическую по отношению к декларируемому в 1920-е гг. переустройству мира и государства на новых началах.

Говоря в целом о двух первых частях книги, можно сказать, что с одной стороны, ее автор показывает разносторонность интертекстуальной поэтики Чехова, многообразие форм межтекстовых связей его произведений с предшественниками и современниками. С другой стороны, он рассматривает различные мета- и гипер- тексты Чехова и других классических писателей в русской литературе XX–XXI вв. И одновременно продолжает работу тех зарубежных и отечественных филологов, которые стремятся к тому, чтобы превратить философскую теорию интертекстуальности в филологическую теорию межтекстовых связей – новую науку интертекстологию.

С.А. Кибальник является автором книги «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе» [Кибальник 2011]. В рецензируемую книгу включены две статьи, которые можно признать теоретическим обобщением материала этого исследования. В статье «Чехов – Газданов – постмодернизм (к типологии интертекстуальности в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма)» раскрываются различные формы проявления чеховского интертекста в произведениях не только Газданова, но и Сорокина, и Пелевина. Известно, что в свое время Достоевский восхищался характеристикой своих героев, данной Аполлоном Майковым: «...у Вас, в отзыве Вашем, проскочило одно гениальное выражение: „Это тургеневские герои в старости“. Это гениально! <...> Вы тремя словами обозначили все, как формулой» [Достоевский 2015, 124]. Перефразируя

эту формулу, можно сказать, что Газданов изображает чеховских героев, переживших свое время, оказавшихся в новой действительности, но сохранивших родовое сходство со своими литературными предшественниками. Убедительным представляется анализ образа главной героини из романа Газданова «Полет», генетически связанной с «Душечкой» Чехова из одноименного рассказа. В этой же статье намечена общая типология интертекста: ученый разводит «классическую интертекстуальность», которую воплощают в данном случае Чехов и Газданов, и интертекстуальность постмодернистов, чей художественный мир концептуализирован и строится на приеме реализации метафор, символически изображающих мир хаоса.

В другом контексте произведение Газданова исследуется в статье «Роман Гайто Газданова “Полет” как полемическая интерпретация метаромана Гончарова». При продуктивном интертекстуальном анализе происходит смысловое приращение в обоих произведениях, связанных интертекстуально. Представляется важным замечание о том, что «рассмотрение романа Гончарова только в парадигме русского романа XIX века», т.е. в установленном контексте эпохи, способствует «воспроизводству некоторых не совсем верных представлений о художественной природе его романов». Роман Газданова позволяет лучше понять Гончарова как первооткрывателя «тернарной сюжетно-образной структуры», суть которой «заключается в том, что оба находящиеся в диалогическом конфликте героя оказываются неправы» [Кибальник 2015, 186]. В свою очередь, метароман Гончарова делает возможным подход к «Полету» как к гипертексту «не вообще классического романа XIX века, а определенного его типа – прежде всего романа, в центре которого лежит семейная драма героя-рационалиста» [Кибальник 2015, 186].

Сложные и прихотливые переплетения между произведениями Газданова и Набокова раскрываются в статье «Газдановский интертекст в романе Набокова “The Real Life of Sebastian Knight”». Перечислим лишь некоторые произведения, образующие контекст исследования: «История одного путешествия», «Ночные дороги», «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта».

Особое место в книге занимает статья «Национально-культурная идентичность русского человека в социально-политической мысли, философии и художественной литературе русского зарубежья: проблемы и задачи изучения». В отличие от других статей, в которых представлен авторский опыт решения поставленной задачи, она может рассматриваться как развернутый проспект будущей более крупной работы: проблема идентичности и самоидентичности писателя в условиях жизни за пределами родной страны представляется в современной действительности весьма актуальной. Включение данной работы в состав книги оправдано тем, что она связана с интертекстуальностью по принципу смежности. Автор критически оценивает здесь теорию «транскультурации», согласно которой писатель сам формирует свою идентичность из фрагментов чужих куль-

тур, выбирая из них то, что отвечает его менталитету и его представлениям о роли писателя в жизни общества.

Третий блок статей озаглавлен «Диалог культур». Очерк «Русский образ Испании от Пушкина и Достоевского до Ильфа и Петрова и Михаила Светлова» показывает, что автор книги владеет разными стилями – не только строго академическим, представляющим школу Пушкинского дома, но и научно-популярным, допускающим элементы юмора и игры с читателем. В очерке рассматриваются случаи, когда писатели проявляли в творчестве свое прихотливое «желание быть испанцем». Оно в свою очередь связано с неизбывным для россиян утопическим представлением о существовании где-то земногорая, что и обусловило романтический культ Испании в России.

Статья «Миф о Джамбуле (по материалам современной казахской печати)» содержит недавно опубликованные архивные материалы, которые проливают свет на одну из сакральных фигур советского прошлого. Это народный казахский акын Джамбул Джамбаев, который оказался на поверку в значительной степени мифологизированной фигурой. Если когда-то имела место мифологизация кого-либо или чего-либо, то через определенное время неизбежно должна наступить более или менее болезненная демифологизация. Мифы рождаются и умирают, и вновь рождаются, что подтверждает новейшая история. При этом государственные границы зачастую служат одновременно границами между пространствами мифа и его антипода. Рецензируемая статья интересна, прежде всего, тем, что она построена на материале казахских СМИ, т.е. оба пространства слиты в ней воедино. В статье приводится полемика вокруг мифологизированной фигуры народного акына. Можно согласиться со словами одного из участников дискуссии: «По-настоящему честная история тяжело принимается как государством, так и обществом».

Следующая статья блока «Казахский Лермонтов хайдегерровского образца» посвящена анализу творчества современного поэта-билингва. Задавая масштаб оценки незаурядными величинами в поэзии и философии, С.А. Кибальник впервые предложил в ней еще при жизни известного казахского поэта Аузхана Кодара совершенно по-новому и под новым углом зрения оценить значение его творчества.

Завершает книгу интервью ее автора, взятое у него Г.П. Козубовской. Жанр интервью дает возможность прямо, но по-другому выразить те идеи и мысли, которые в научной или научно-популярной форме были изложены в предшествующих статьях. Личность исследователя проявляется не только в его работах, но и в разговорах с коллегами. Участники конференций знают различие между докладом, прослушанным «вживую», и этим же докладом в печатном виде. В данном случае мы получаем возможность как бы «услышать» живую речь автора, без научной аргументации излагающего свои взгляды, свои научные установки и предпочтения. На вопрос об убежденности в продуктивности интертекстуального анализа следует ответ: «Думаю, что именно в рамках интертекстуальной поэтики и ее мо-

дификаций можно ждать новых интересных работ синтетического плана, которые позволили бы построить для начала своего рода интертекстологию и морфологию русской классики» [Кибальник 2015, 294]. Успешным вкладом в интертекстологию и морфологию русской классики как раз и следует признать книгу С.А. Кибальника.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики. СПб, 2002.
2. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 2003.
3. Достоевский Ф.М. Письма. Кн. 2. М.; Берлин, 2015.
4. Зайцева Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2015.
5. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.
6. Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013.
7. Кибальник С.А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки. СПб., 2015.
8. Философия А.П. Чехова / науч. ред. А.С. Собенников. Иркутск, 2008.
9. Философия Чехова / науч. ред. А.С. Собенников. Иркутск, 2012.
10. Философия А.П. Чехова / науч. ред. А.С. Собенников. Иркутск, 2016.
11. Чехов и Достоевский / науч. ред. В.В. Гульченко. М., 2017.

## REFERENCES (Monographs)

1. Vetlovskaya V.E. *Analiz epicheskogo proizvedeniya: problemy poetiki* [The Analysis of an Epic Work of Literature: Issues of Poetics]. Saint-Petersburg, 2002. (In Russian).
2. Gul'chenko V.V. (ed.). *Chekhov i Dostoevskiy* [Chekhov and Dostoevsky]. Moscow, 2017. (In Russian).
3. Dolzhenkov P.N. *Chekhov i pozitivizm* [Chekhov and Positivism]. Moscow, 2003. (In Russian).
4. Kibal'nik S.A. *Gayto Gazdanov i ekzistentsial'naya traditsiya v russkoy literature* [Gaito Gazdanov and the Existential Tradition in Russian Literature]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).
5. Kibal'nik S.A. *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [The Issues of Intertextual Poetics of Dostoevsky]. Saint-Petersburg, 2013. (In Russian).
6. Kibal'nik S.A. *Chekhov i russkaya klassika: problemy interteksta. Stat'i, ocherki, zametki* [Chekhov and Russian Classics: The Issues of Intertext. Articles, Essays, Notes]. Saint-Petersburg, 2015. (In Russian).
7. Sobennikov A.S. (ed.) *Filosofiya Chekhova* [The Philosophy of Anton Chekhov].

Irkutsk, 2008. (In Russian).

8. Sobennikov A.S. (ed.) *Filosofiya Chekhova* [The Philosophy of Anton Chekhov]. Irkutsk, 2012. (In Russian).

9. Sobennikov A.S. (ed.) *Filosofiya Chekhova* [The Philosophy of Anton Chekhov]. Irkutsk, 2016. (In Russian).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

10. Zaytseva T.B. *Khudozhestvennaya antropologiya A.P. Chekhova: ekzistentsial'nyy aspekt (Chekhov i Kirkegor)* [The Artistic Anthropology of Anton Chekhov: The Existential Aspect (Chekhov and Kierkegaard)]: Dr. Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2015. (In Russian).

**Кубасов Александр Васильевич**, Уральский государственный педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: поэтика А.П. Чехова, Ф.М. Решетникова, С.Д. Кржижановского.

E-mail: kbas2002@mail.ru

**Alexandr V. Kubasov**, Ural Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: poetics of A.P. Chekhov, F.M. Reshetnikov, S.D. Krzhizhanovsky.

E-mail: kbas2002@mail.ru

DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00028

И.В.Ершова (Москва)  
ORCID ID: 0000-0001-7319-2945

**ДРАМА И СЮЖЕТ: ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ**  
**Рецензия на книгу: Андреев М.Л. Фарс, комедия, трагикомедия.**  
**Очерки по исторической поэтике драматических жанров.**  
**М.: Дело, 2017. 267 с.**

**Аннотация.** В статье рецензируется книга историка и теоретика западноевропейской литературы М.Л. Андреева, посвященная проблемами становления и развития европейской драматургии. В центре внимания книги оказываются ключевые моменты истории и эволюции драматических жанров, включая ее самые значимые жанровые перипетии, развороты и сдвиги. Книга охватывает обширный литературный материал от литургической драмы Средневековья до трилогии Сухова-Кобылина. Методологический подход исследования М.Л. Андреева – историческая поэтика – позволил ученому совместить генетический и типологический принципы. При этом М.Л. Андреев не только обращается к малоизученному отечественной наукой фактическому материалу (например, пасторали Тассо, трагикомедии Чинцио, Метастазии и Гольдони, Бомонта и Флетчера, Корнеля), но делает чрезвычайно важные для истории европейских драматических жанров теоретические выводы и наблюдения (в частности, в главе о средневековом фарсе, о роли и характере препятствия в сюжете драматического произведения или о сущности трагикомедии, ее жанрообразующих признаках и различных моделях ее реализации). Автору особенно интересны те фигуры и эпохи, когда театр порождает свои наиболее продуктивные сюжетные схемы и приемы или, наоборот, когда живой и востребованный жанр вдруг теряет свою самостоятельность и уходит из постоянного театрального репертуара. Этот «магистральный сюжет» книги, как кажется, естественным образом определяет ее структуру. Приведенный текстуальный материал позволяет М.Л. Андрееву осуществить широкое (и очень убедительное) типологическое исследование драматических структур и жанровых сюжетных схем.

**Ключевые слова:** история и теория драмы; европейский театр; фарс; трагикомедия; комедия; Чинцио; Метастазия; Гольдони; Гоцци; Бомонт; Флетчер; Корнель; Сухово-Кобылин.

I.V. Ershova (Moscow)  
ORCID ID: 0000-0001-7319-2945

**Drama and Plot: Directions and Crossroads**  
**Book Review: Mikhail L. Andreev. Farce, Comedy, Tragicomedy. Essays**  
**on the Historical Poetics of Dramatic Genres.**  
**Moscow: Delo Publ., 2017. 267 p.**

**Abstract.** The paper reviews the book of one of the leading Russian experts in the history and theory of Western literature, Mikhail Andreev, that is dedicated to the emergence and development of European drama. It focuses upon key moments in the history

and evolution of dramatic genres highlighting the crucial generic entanglements, shifts and turnovers. The book covers extensive literary material beginning from medieval liturgical drama up to the trilogy of Russian dramatist of the 19<sup>th</sup> century Alexander Suhovo-Kobylin. Having based his investigation on the principles of historical poetics, Andreev combines in it historical and typological approach. Hence, he both explores the subjects poorly treated by Russian scholarship (e.g., Tasso's pastorals, tragicomedies by Cinzio, Metastasio and Goldoni, as well as Fletcher, Beaumont and Corneille) and comes to important theoretical conclusions and observations concerning the fundamental aspects of the historical development of European dramatic genres. In this respect, the chapters on medieval farce, on the role and essence of hindrance within the dramatic plot, or on the nature of tragicomedy, its generic features and different patterns of its interpretation, should be emphasized. The author is specifically engaged into analyzing the figures and époques when theater produces its most efficient plot structures and artistic devices, and on the contrary, on the moments when popular and successful genre suddenly loses its self-efficiency and retreats from a theatrical forefront. This coherent methodological 'bottom-line' of the book determines both its internal structure and the selection of cases the author is concentrating upon. By analyzing them, Mikhail Andreev manages to accomplish a broad and most convincing typological description of key dramatic schemes and plot structures throughout the history of European theater.

**Key words:** history and theory of drama; European theater; farce; tragicomedy; comedy; Cinzio; Metastasio; Goldoni; Gozzi; Beaumont; Fletcher; Corneille; Suhovo-Kobylin.

Выход новой книги М.Л. Андреева о западноевропейской драматургии – событие в научном плане чрезвычайно важное и значительное, а потому заслуживающее самого пристального внимания. Эта книга – результат многолетних научных занятий ее автора, известнейшего отечественного теоретика и историка литературы, проблемами становления и развития европейской (началом стала его книга о европейском средневековом театре XI–XIII вв. [Андреев 1989]) и русской драматургии (там, где она пересекается с западноевропейским театром и наследует ему, и там, где расходится с ним в поисках собственного пути). В своей новой книге ученый продолжает изучать многие вопросы, исследуемые в монографии «Классическая европейская комедия: структура и формы» [Андреев 2011]. При этом М.Л. Андреев не только обращается к малоосмысленному отечественной наукой фактическому материалу (например, пасторали Тассо, трагикомедии Чинцио, Метастазия и Гольдони, Бомонта и Флетчера), но делает чрезвычайно важные для истории европейских драматических жанров теоретические выводы и наблюдения (в частности, о роли и характере препятствия в сюжете драматического произведения или о сущности трагикомедии, ее жанрообразующих признаках и различных моделях ее реализации).

Цель книги сложна и увлекательна для всякого, кто занимается европейским театром – ее автор стремится отыскать, доказать или опровергнуть наличие сюжетного инварианта основных жанров европейской дра-

матургии; он исследует своего рода «драматическую формулу» каждого жанра. Методологический принцип, избранный и последовательно проводимый в значительной части работ М.Л. Андреева, это историческая поэтика, разработкой основ которой ученый занимался много и плодотворно (в том числе в известной монографии «Историческая поэтика» вместе с С.С. Аверинцевым, М.Л. Гаспаровым, Е.М. Мелетинским, А.В. Михайловым, П.А. Гринцером и др. [Историческая поэтика 1994, 23–32]). В данном случае теоретические рассуждения не предваряют, но помогают обобщить огромный эмпирический материал (о чем свидетельствует обширный указатель имен и произведений, приведенный в конце книги [Андреев 2017, 241–268]), материал сложный, разнообразный и временами совершенно не изученный даже внутри творчества самых известных драматургов (например, Чинцио, Гоцци, Гольдони).

Заявленная во введении методология («использованы оба ведущих для исторической поэтики подхода – генетический и типологический», [Андреев 2017, 7]) выдержана в книге строго, последовательно и точно. Европейская драматургия на страницах книги проживает долгую жизнь: от ее второго (после античного театра) рождения в средневековой Европе из литургического действия через ключевые моменты последующей истории и эволюции драматических структур на самых разных этапах развития драматургии, включая ее самые значимые жанровые перипетии, развороты и сдвиги. М.Л. Андрееву, как кажется, особенно интересны те фигуры и эпохи, когда театр порождает свои наиболее продуктивные сюжетные схемы и приемы или, наоборот, когда чрезвычайно живой и востребованный жанр вдруг теряет свою самостоятельность и уходит из постоянного театрального репертуара. Этот «магистральный сюжет» монографии, как представляется, естественным образом определяет ее структуру. В хронологическом порядке следуют друг за другом главы об узловых, переходных явлениях европейской драмы. Приведенный текстуальный материал позволяет М.Л. Андрееву осуществить широкое (и очень убедительное) типологическое исследование драматических структур и жанровых сюжетных схем; так, например, в главе о литургической и полулитургической драме разговор заходит о том, какие ее элементы оказываются подверженными «саморазвитию», а какие ему всячески сопротивляются, обозначая своего рода тупиковый путь для развития драмы. Таким тупиком в некотором смысле станет не только пасхальный троп, но, скажем, и средневековый фарс, так и не выработавший, по мнению исследователя, собственного сюжетного инварианта, зато давший классической европейской комедии чрезвычайно жизнеспособную систему приемов, средств и способов конструирования отдельных мизансцен. Следующие этапы связаны с историей рождения и эволюции «среднего жанра»: начало жанра трагикомедии у Чинцио, складывание сюжетной формулы трагикомедий у Гольдони, роль непреодолимых препятствий в трагикомедиях Бомонта и Флетчера, смешение жанровых полюсов в «героических комедиях» Корнеля, сочетание игрового и серьезного начал в «сказках» Гоцци, и т.д.

Западноевропейский материал лишь однажды оказывается основательно разбавлен русским именем – в главе о «Трилогии Сухово-Кобылина и поэтике жанровых сдвигов». Чрезвычайно интересный анализ его трилогии, на наш взгляд, отнюдь не выглядит в книге инородным: Андреев

не пишет историю отдельной традиции или даже отдельного жанра (преобладание итальянских имен в книге объясняется не специализацией автора, известного итальяниста, а принципами отбора материала); ему важна история жанровых сдвигов европейской драмы в целом, а в нее глава о жанровых экспериментах и прозрениях Сухово-Кобылина входит весьма органично.

Книгу открывает важная и крайне интересная глава «Формы прошлого в драме, эпосе и романе», с размышлениями о природе и способах представления и восприятия в разных родах и жанрах европейской литературы сюжетного материала, связанного с преданием, историей, мифом, легендой. Для общего замысла автора монографии она имеет существенное значение. В работе о поэтике сюжета в свете исторической поэтики вопрос о восприятии сюжета-источника в разные эпохи, соотношении «истории» и вымысла, правды и правдоподобия оказывается самым тесным образом связан с особенностями возможных сюжетных инвариантов разных жанров, со сменой доминантной сюжетной парадигмы в театре от эпохи к эпохи.

У этого исследования есть еще одна особенность, возможно, протекающая из присущей автору тяги к лаконизму. Стиль книги можно было бы назвать сжатым, однако следствием этого становится то, что почти каждое определение (театральных и драматургических принципов и приемов, жанровых разновидностей пьес, литературоведческих терминов и понятий) обретает статус дефиниции: ясные, терминологически не перегруженные и удивительно точные, эти определения являются, на наш взгляд, важнейшим достоянием этой книги. Читатель не только погружается в анализ конкретных сюжетов и имен, но одновременно получает возможность осмыслить важнейшие положения и наиболее спорные аспекты теории драмы.

Заметим, что выверенность и точность определений вовсе не предполагает исчерпанности проблем, более того, М.Л. Андреев постоянно заостряет внимание своего читателя на тех проблемах, которые возникают по ходу его анализа, на спорность каких-то положений, нерешенность многих проблем, на перспективность тех или иных линий исследования. Собранные в книге материалы (написанные и уточненные прежде или совсем новые) дают прекрасный пример блестящего и глубокого литературоведческого исследования такого сложного и многослойного феномена, каким является европейская драматургия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М.Л., Аверинцев С.С., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 23–32.
2. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структуры и формы. М., 2011.
3. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989.
4. Андреев М.Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по историче-

ской поэтике драматических жанров. М., 2017.

## REFERENCES

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

1. Andreev M.L., Averintsev S.S., Gasparov M.L., Grintser P.A., Mikhaylov A.V. Kategorii poetiki v smene literaturnykh epokh [Categories of Poetics in the Change of Literary Epochs]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnyye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics. Literary Ages and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, 1994, pp. 23–32. (In Russian).

### (Monographs)

2. Andreev M.L. *Klassicheskaya evropeyskaya komediya: struktury i formy* [Classic European Comedy: Structures and Forms]. Moscow, 2011. (In Russian).

3. Andreev M.L. *Srednevekovaya evropeyskaya drama: proiskhozhdeniye i stanovleniye (10–13 vv.)* [Medieval European Drama: The Origin and Formation (10–13 cc.)]. Moscow, 1989. (In Russian).

4. Andreev M.L. *Fars, komediya, tragikomediya. Ocherki po istoricheskoy poetike dramaticheskikh zhanrov* [Farce, Comedy, Tragicomedy. Essays on the Historical Poetics of Dramatic Genres]. Moscow, 2017. (In Russian).

**Ершова Ирина Викторовна**, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник ШАГИ РАНХиГС; профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

**Irina V. Ershova**, School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Russian State University for the Humanities.

Candidate of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPa; Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH. Research interests: the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

E-mail: i.v.ershova@list.ru





*Научное издание*

## **НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 19.02.2019

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)